

FILOZOFICKÁ FAKULTA MASARYKOVY UNIVERZITY
ÚSTAV PRO STUDIUM DIVADLA A INTERAKTIVNÍCH
MÉDIÍ

PETR CHRISTOV

**Cesty současného francouzského
psaní pro divadlo**

1980 – 2005

*(témata, textový materiál a dramatické postupy na pozadí
teoretické recepce textu jako uměleckého diskurzu)*

DISERTAČNÍ PRÁCE

BRNO

2005

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracoval samostatně, pouze za pomoci uvedených pramenů a literatury.

V Brně, 15. června 2005

Petr Christov

Drobné poděkování ale velký dík patří především mé milé kolegyni PhDr. Daniele Jobertové, Ph.D., která mně otevřela mnohá vrátka do francouzského divadla a zároveň mi poskytla prostor k profesnímu rozvoji. Dík jí patří též za vzájemnou spolupráci na překladech, jakož za konzultace a rady české i francouzské.

Tato práce by bezesporu nevznikla, kdybych se při svém studiu francouzské literatury nesetkal s doc. PhDr. Petrem Kylouškem, CSc., jenž mne díky svému zápalu a nadšení pro obor zasvětil do nejednoho jeho tajemství. Za mnohé, čeho jsem mohl při psaní a bádání využít, vděčím právě jemu.

Poděkovat bych chtěl rovněž překladateli Michalu Lázňovskému, jenž mi nezištně zapůjčil svůj – v té době ještě nevydaný – překlad textu Valèra Novariny, doc. Janu Hyvnarovi za vstřícnost a podnětné poznámky k mé práci a kolegyni Kateřině Neveu za dlouhodobou spolupráci a její překlady.

Je voudrais également remercier à mes collègues étrangers (français ou non) – M. Patrice Pavis de son aide et ses justes mots sur la dramaturgie et le théâtre français, M. Jean-Pierre Han pour son aimabilité et son sourire, M. Valère Novarina pour sa lecture inoubliable, M. Daniel Lemahieu de la rencontre, du vin et de ses gestes, M. Marco Consolini, Italien à Paris, M^{me} Maria-Helena Serôdio, M^{me} Brigitte Jaques-Wajeman, M. Philippe Minyana...

„Revoluce jsou zřídka kdy tvořením něčeho nového, jsou to změny smyslu.“

Jacques Le Goff

„Le théâtre revient dans la langue. Sa matière première (avec le corps) est la langue.“

Michel Deutch

„Je le dis comme je l'écris...“

Valère Novarina

OBSAH

SOUČASNÁ FRANCOUZSKÁ DRAMATIKA – TÉMA A PŘÍSTUPY__8

ČÁST PRVNÍ – PSANÍ PRO DIVADLO A JEHO ANALÝZA (TEORIE)

DRAMATICKÝ TEXT MEZI STRUKTUROU A VÝKLADEM__15

SOUČASNÉ PSANÍ PRO DIVADLO__30

OD CHARAKTERU A DRAMATICKÉ OSOBY K FIGUŘE A MLUVČÍMU__42

NOVÝ POJEM – FIGURA V PSANÍ PRO DIVADLO_____42

FIGURA – POSTAVA (DRAMATICKÁ OSOBA) – CHARAKTER_____

_45

FIGURA – KRESLENÁ POSTAVIČKA_____50

FIGURA JAKO SYMBOL / EMBLÉM_____53

STYLOVÉ FIGURY_____58

FIGURY VOLNĚ A VÁZANĚ_____61

FIGURA – TVÁŘ OBLIČEJ_____68

FIGURA MEZI DIVADLEM BÁSNÍKŮ A DIVADLEM DIALOGŮ _____

_69

CESTA K METODĚ_____73

ZDROJ ANGLOSASKÝ – „NOVÁ KRITIKA“ A NORTHROP FRYE_____

_75

ZDROJ NĚMECKÝ – WOLFGANG ISER A „REZEPTIONÄSTHETIK“__78

GREIMAS, ÜBERSFELDOVÁ – AKTANTY A SYNTAX JEDNÁNÍ_____81

MICHEL VINAVER – DIVADELNÍ TEORETIK_____91

METODA	92
NÁVOD K POUŽITÍ	94
NÁSTROJE (ROVINA 1)	96
TEXTOVÉ FIGURY (ROVINA 2)	98
DRAMATURGICKÉ OSY (ROVINA 3)	101
OSA 1 – 15	102
ANALÝZA VE SLUŽBÁCH INTERPRETACE	105
UMBERTO ECO A JEHO ČTENÁŘ	107
PAVISOVA METODA – ČTENÁŘ TEXTU PRO DIVADLO	114
TEXTUALITA (A)	117
VÝPOVĚDNÍ SITUACE (B)	121
DISKURZÍVNÍ STRUKTURY – SYŽET (I)	125
NARATIVNÍ STRUKTURY – DRAMATURGICKÁ VÝSTAVBA TEXTU (II)	126
AKTANČNÍ STRUKTURY – JEDNÁNÍ (III)	128
IDEOVÉ A PODVĚDOMÉ STRUKTURY – VÝZNAM (IV)	130
VZTAHY ROVIN – OD HIERARCHIE K HYPERTEXTUÁLNÍ PROSTUPNOSTI	132
NÁVRH METODY	135
PÁR POZNÁMEK K PROBLEMATICE PŘEKladU	146
 ČÁST DRUHÁ – SOUČASNÉ FRANCOUZSKÉ DRAMATICKÉ RUKOPISY (TEXTY)	
TEXTY – VÝBĚR A KRITÉRIA VOLBY	151
TEXT PRVNÍ – KDYŽ JE TRADICE COOL	

_154

XAVIER DURRINGER – NAD RÁNEM... (BAL-TRAP, 1989 – 1990)

TEXT DRUHÝ – LOUTKY PRO ŽIVÉ HERCE_____176

DANIEL LEMAHIEU – MEZI PSEM A VLKEM (ENTRE CHIEN ET LOUP, 1979)

TEXT TŘETÍ – JAK SE HLEDÁ SMYSL V NESROVNALOSTECH_____

_188

VALÈRE NOVARINA – IMAGINÁRNÍ OPERETA (OPÉRETTE IMAGINAIRE, 1998)

TEXT ČTVRTÝ – JAK NAHLÍŽET NA SKUTEČNOST ZE VNITŘ_____203

NATACHA DE PONTCHARRA – REFLEKTOR MIKI (MICKEY – LA TORCHE, 1992)

TEXT PÁTÝ – ÚSPĚŠNÝ MODEL TROJÚHELNÍKOVÉHO TYPU_____215

YASMINA REZA – OBRAZ (L'ART, 1994)

TEXT ŠESTÝ – KDYŽ PROMLUVA POSTAVOU JEDNÁ_____235

JEAN-MICHEL RIBES – DIVADLO BEZ ZVÍŘAT (THÉÂTRE SANS ANIMAUX, 2000 – 2001)

FRANCOUZSKÉ RUKOPISY – PRAVDA ČI PODVRHY?_____252

SPOLEČNÉ RUKOPISY?_____253

BEZ ZÁVĚRU_____261

BIOGRAFICKÉ POZNÁMKY O AUTORECH ANALYZOVANÝCH TEXTŮ_____263

BIBLIOGRAFIE_____267

Současná francouzská dramatika – téma a přístupy

Uměleckou oblastí, v níž se autor této práce a s ním i její čtenáři budou pohybovat, je, jak sám název připomíná, současná francouzská dramatika. *Dramatika* proto, že se v ní hovoří o dramatických textech, o divadelních hrách, dramaticích a jejich rukopisech, tedy o literárních (textových) podkladech divadelního (inscenačního) tvaru, jež zároveň ve většině případů tvoří základní a primární složku divadelního výrazu. *Francouzská* proto, že zkoumané texty byly sepsány ve francouzském jazyce, francouzskými autory, v drtivé většině na území Francie a jednoznačně a nesmazatelně se řadí do dlouhé, takřka nepřerušené, celoevropsky významné linie tamní dramatické, ale i obecně literární tradice, jejíž počátky sahají ke konci prvního tisíciletí našeho letopočtu. *Současná* proto, že traktované francouzské texty pocházejí z právě uplynulého čtvrtstoletí, vznikly tedy v posledních dvou desetiletích dvacátého století a na samém počátku třetího tisíciletí, dotýkají se tak naší současnosti časově a prostorově, ale zároveň též obsahově a tematicky.

Vedle autorovy vlastní divácké, čtenářské, překladatelské zkušenosti a jeho osobních kontaktů s některými ze současných francouzských dramatiků a teoretiků jsou *inspiračními zdroji* této disertační práce zejména divadelně-teoretické a literárně-vědné studie autorů smýšlejících převážně v intencích strukturalistického pojmání uměleckého díla. Tato práce se snaží navazovat na dichotomické vidění znaku u Ferdinanda de Saussure, na literárně estetické koncepce Jana Mukařovského a Romana

Jakobsona, na sémiotické pojetí Umberta Eca a Iva Osolobě, na kritický pohled americké strukturalistické školy v podání Northropa Fryeho, na naratologické principy Gérarda Genetta, Rolanda Barthese, na úvahy Paula Ricoeura, na inspirativní pojetí fikčních světů Lubomíra Doležela, na otázky literárního překladu vytyčené Jiřím Levým, na pojetí dramatického textu jako diskurzivního materiálu určeného ke čtení¹ v dílech Anne Ubersfeldové, na metody textové analýzy dramatického textu Michela Vinavera a především na teoretické dílo Patrice Pavise, francouzského teatrologa sledujícího současnou dramatickou tvorbu za pomoci precizních analytických nástrojů. Ačkoli vychází z poměrně heterogenního zdrojového materiálu, pokusí se tato práce definovat ucelený soubor analyticko-teoretických nástrojů, s jejichž pomocí bude sledovat vybrané významné tendence současné francouzské dramatické tvorby s náležitými a potřebnými přesahy do oblasti čistě literární (užívané literární postupy, narativy, literární druhy a žánry), lingvistické (problematika jazyka, diskurzu či překladů do jiných jazykových prostředí), filosofické (především otázka vztahu mezi strukturalistickým pohledem a hermeneutickým výkladem), ale i socio-kulturní (přejímání děl jinými jazykovými a kulturními prostředími, vydávání a recepce textů).

Základní premisou autorova postoje je *textocentrický přístup* k dramatickému dílu. Primární zaměření na textovou stránku jako svébytný materiál vhodný k analýze nijak nezakrývá a nepřehlíží dvojakou podstatu dramatického textu jakožto dokončeného literárního textu na jedné straně a na straně druhé netoliko jedné složky výsledného dramatického díla, tedy pouhého materiálu přichystaného k

¹ A to jak čtení v rovině textu samého, tak s ohledem na jeho inherentní divadelnost v podobě „čtení“ jeho (scénické) realizace, tedy čtení specifické varianty překladu, výsledku literární (divadelní) transdukce.

následnému divadelnímu zpracování. Tyto dva rozdílné přístupy se zřetelně projeví ve francouzském divadle především druhé poloviny dvacátého století. Můžeme-li totiž ještě v šedesátých letech hovořit o významných a svěbytných dramatických textech autorů, jakými byli Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Gatti, pak v následujících desetiletích (léta sedmdesátá, ale především osmdesátá) se dominantně projevila pozice režiséra a mnohdy passovala dramatický text na dramatický scénář, na pouhou předlohu určenou ke scénické úpravě (režiséři Planchon, Brook, ale i Chéreau či divadelnice-filmařka Durasová). Po letech osmdesátých, pro něž ve Francii snad nenajdeme jiného nového² skutečného dramatika než Bernarda-Marie Koltèse, však přišla léta devadesátá s postupnou, nicméně výraznou rehabilitací osobnosti dramatika a jeho produktu, tj. dramatického textu. Tak dlouho jsme si zvykli tvrdit, že divadlo (a drama) nepatří do literatury, ale k dramatickým uměním,³ až jsme takřka zcela zapomněli (nebo ji alespoň výrazně zanedbali) na analýzu samotného textu – ať už ve formě textu (za)psaného či promluvy slyšené během představení. Opětovný obrat k textu a jeho posazení do centra vědeckého zkoumání je zde tak přirozeným výsledkem dosavadního vývoje, byť zřejmě vyvolá kontroverzní a polemické reakce. Zároveň je částečným návratem k pozicím strukturalistických textologických analýz. Nepřestává si však uvědomovat současný kontext a podrobuje původní postoje potřebným kritickým komentářům.

² Ti, kteří vstoupili do literatury a do oblasti tvorby textů pro divadlo již dříve – Michel Vinaver, Nathalie Sarrautová, Michel Deutch, Daniel Lemahieu aj. – přirozeně ve své tvorbě pokračují.

³ Francouzi dokonce s oblibou užívají pojmu *arts de la scène*.

Omezením se na zkoumání textového materiálu současného psaní pro divadlo sice nutně dochází k tomu, že je do jisté míry do pozadí odsunut jeho zvláštní statut zdvojené situace výpovědi (tj. roviny textové, dramatické a roviny scénické, divadelní), přesto je tento handicap použit záměrně a vědomě. Jak se totiž později snad dostatečně průkazně ukáže, nabízí tento přístup vhodnou alternativu ve chvílích, kdy jiné metody selhávají. Některé z rukopisů současného (francouzského) psaní pro divadlo si jiný teoretický přístup vyžadují samou podstatou svých promluv a přesunem jádra jednání právě do sféry textové, promluвовé.

Tato práce vychází jak ze zahraničních (převážně přirozeně francouzských), tak českých (československých) teoretických studií. Pokouší se je sblížit, doplnit mezery v poznání zahraničních zdrojů v našem prostředí (některé méně známé přístupy proto podrobněji představuje) či naopak upřesnit za pomoci existující české tradice a terminologie některé přístupy zahraniční. Nelze přirozeně nezmínit úzkou spolupráci evropského strukturalismu s českým prostředím, která není pouhou skončenou historickou epochou, ale pokračuje i v současné době – vliv prof. Osolobě či prof. Doležela na myšlenky Ecovy či velmi úzké kontakty prof. Pavise s českým a slovenským divadelním prostředím jsou toho jasným důkazem. Z této spolupráce hodlá autor vycházet, pokračovat v ní a nabídnout k jejímu rozvoji další, byť skromný příspěvek.

Autor ve svém výzkumu pracuje se sekundární i primární literaturou v tuzemsku mnohdy obtížně dostupnou. Užívá teoretické, historické a analytické studie vydané převážně v jazyce českém, francouzském a anglickém. Vedle toho nutně operuje s původními texty traktovaného období (ve francouzštině, někdy s přihlédnutím k dalším jazykovým překladům či verzím) a je-li to možné též s jejich českými překlady – publikovanými, rukopisnými, pracovními i vlastními. Dalšími zdroji jsou též autorovy rozhovory s francouzským teoretikem a historikem Patricem Pavisem, kritikem Jeanem-Pierrem Hanem, dramatikem Danielelem Lemahieuem a jeho vlastní korespondence a konzultace s nimi.

Tato práce není historickou studií o současné francouzské dramatique, zdaleka ani není schopna představit všechny její existující tendence. K takovému dílu by byla zapotřebí soustavnější kolektivní práce vědeckého týmu, snazší přístup k rukopisům textů a přirozeně též náležitý historický odstup. Tato práce chce pohlédnout na některé z podob současné dramatické tvorby ve Francii, na jejich fakturaci, složení, materiální podstatu, témata, způsoby vyprávění, na pojetí postav, na postavení mluvčích v textech, na podmínky komunikace a situace výpovědi. Výběrem textů se snaží sledovat především nové, specifické formy psaní pro divadlo. Stranou záměrně ponechává stereotypně se opakující principy dramatické tvorby, které nepřinášejí nic nového, ale pouze reprodukují úspěšné modely. Divadlo bulvární a komediální,⁴ jehož jediným cílem je zpravidla pobavení nenáročného publika a jež Artaud kdysi označil jako *théâtre digestif*, tato práce přesto přirozeně vnímá jako integrální součást současné dramatické a divadelní tvorby a v několika případech též projevy této (poměrně klasické) dramatické kategorie analyzuje. Všechny výše zmiňované

⁴ Pojmenování *théâtre des boulevards* není ostatně s ohledem na svou etymologii nikterak pejorativní. A taktéž nelze vložit rovnítko mezi pojmy bulvární a komediální.

aspekty dramatického textu hodlá zkoumat takřka výhradně z pozice analýzy textu jakožto svébytného objektu, v němž jsou obsaženy všechny indicie potřebné k jeho čtení a porozumění. V žádném případě se ale nedomnívá, že výsledky, k nimž dospěje, jsou konečné. Naopak, mohly (a měly) by dále posloužit divadelní praxi, otevřít prostor k jinému, v dnešní době možná trochu neprávem opomíjenému pohledu na dramatický text. Předkládaný teoretický model není ve své podstatě nijak původní, vědomě pracuje s více staršími i současnými zdroji, přesto se však snaží předložit nový pohled na problematiku pojetí, vnímání, čtení a interpretace dramatického textu.

Současná francouzská dramatika nehraje v českém divadelním, ale ani literárním prostředí nijak výraznou roli. Oproti dramatikám anglofonním (britské, americké, ale i irské) a germanofonním (rakouské, německé) se na tuzemských scénách, ani na nevelkém knižním trhu s dramatickou (překládovou) literaturou prozatím neprosadila. Některé z důvodů, proč tomu tak je, se mimo jiné pokouší odhalit a osvětlit tato práce tím, že si klade otázky po jinakosti francouzské dramatiky a po jejích odlišnostech od ostatní současné světové divadelní a dramatické produkce. Přispět by k tomu měly i textové analýzy vybraných děl, na nichž budou aplikovány teoretické modely představené v této studii. Současná francouzská dramatika si své čtenáře, dramaturgy, režiséry (ale i herce a diváky) pozvolna nachází. Příspěvkem a vodítkem pro jejich hledání chce být i tento text.

část první

Psaní pro divadlo a jeho analýza

(teorie)

Dramatický text mezi strukturou a výkladem

(pokus o filosoficko-strukturální ukotvení problému)

Tato práce se bude zabývat analýzou dramatického textu, tedy převážně operacemi s jeho materiální textovou podobou. Nicméně ani při čistě analytické práci se nelze vyhnout problematice interpretace, otázkám porozumění a celkového smyslu zkoumaného objektu, kterým je v tomto případě samotný text pro divadlo. Zde prezentovaná metoda (ale i její metody zdrojové a inspirační) se přesto orientuje takřka výhradně na analytickou stránku zacházení s dramatickým textem a koncipuje se jako jistá předinterpretáční fáze, která se v některých případech může stát takřka nezbytnou přípravou textového materiálu pro jeho následnou interpretaci, pro hledání významů a smyslu. Toto rozložení a předsunutí textové analýzy před samotný interpretační proces si vynutila sama podstata zkoumaného materiálu, jímž je současné francouzské psaní pro divadlo – k objektu nám na jedné straně chybí potřebný časový odstup a na druhé straně selhávají klasické, běžně užívané nástroje na jeho interpretaci.

Zásadní metodologická otázka dotýkající se problematiky uchopení zkoumaného díla – především v podobě literárního a zde též dramatického textu – zní: jak dílu vnitřně rozumět a zároveň jak ho z vnějšku uchopit,

vysvětlit⁵ a tedy interpretovat (sobě i ostatním). Jako nejvýhodnější se jeví přistupovat k literárnímu textu především zevnitř, snažit se porozumět jeho významu (*meaning*), niterný pohled je však vhodné zároveň podepřít pohledem zvenčí, postihnutím strukturní výstavby díla. Tato otázka nabývá ještě většího významu při pokusech o interpretaci a analýzu děl náležejících současné tvorbě. Problém se objeví zvláště palčivě ve chvílích, kdy je teoreticky zpracovávána aktuální umělecká produkce, k níž chybí náležitý časový odstup, a kdy možnosti začleňování díla do hlubších kontextů jsou značně ztížené. Právě proto jsou v úvodu této práce nejprve konfrontovány dva způsoby vnímání uměleckého tvaru – pohled strukturální analýzy a pohled hermeneutického výkladu, jenž bude později ztotožněn s dramaturgickou analýzou (dramatického) textu.⁶

Základním principem fungování dramatického díla, stejně jako kteréhokoli jiného literárního díla,⁷ je probíhající komunikace mezi vysílatelem a příjemcem, tedy mezi autorem a čtenářem. Předpokladem *rozumění* je schopnost „nápodoby tvořivého procesu, který předcházela vzniku zkoumaného řečového projevu“, jak tvrdil již **Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher** (1768-1834), „proces rozumění je pak reprodukcí původní svobodné tvořivé produkce, dodatečnou konstrukcí (Nachkonstruieren)“. (HROCH, 1997:28) Komunikační proces je zároveň součástí

⁵ Odkaz směřuje především k droysenovskému a diltheyovskému *Verstehen* a *Erklären*.

⁶ *Dramaturgickou analýzou* v této práci rozumíme takový přístup textu, který zpravidla vykonává dramaturg či režisér při své aktivní práci s textuálním objektem – má tedy ve své podstatě blízko k pojetí dramaturgicko-režijní koncepce. Jejím základním cílem bývá odhalení (a konkretizace) významů textu.

⁷ Stále jde především o *dramatický text* či *text pro divadlo*, jak budou definovány v následující kapitole – tzn. specifickou podobou literárního díla – byť rozličná úskalí, která jeho podstata s sebou přináší, jsou zřejmá.

struktury,⁸ složitějšího systému vztahů mezi jednotlivými elementy, z nichž každý získává svůj význam prostřednictvím jednoznačného odlišení od ostatních elementů – „...v jazyce existují pouze rozdíly“, píše se v *Kursu obecné lingvistiky*.⁹ Spojení myšlenek Schleiermacherových (tj. idejí myslitele přelomu 18. a 19. století) se strukturalistickými tezemi Saussurovými (ale i obecně strukturalistickými) by se mohla zdát snad až příliš troufalá, nicméně jak se ukáže i později, lze již u Schleiermachera odhalit zárodky strukturního vidění literárního textu.

Tato diferencující aktivita pak konstituuje různá diskurzivní uspořádání, která zprostředkovávají intersubjektivní komunikaci. Ze Saussurovy koncepce dichotomie vychází ve svých úvahách i **Paul Ricoeur** (1913-2005) a zároveň ji problematizuje především Benvenistovým¹⁰ několikvrstevným pojetím jazyka, jehož vrcholem je těžko postižitelný tvůrčí řečový proces – tedy *věta*. Základním východiskem pro vysvětlení a porozumění textu se tak Ricoeurovi stal pojem *diskurzu*. Diskurz (*discours*) chápe jako větu, výpověď, která má podobu řečové události, tedy aktivního, tvůrčího procesu – „něco se děje, když někdo hovoří“.¹¹ (HROCH, 1997:80)

⁸ O jednotlivých strukturních rovinách v literárním (a dramatickém) textu, o jejich hierarchii, vztazích a realizacích viz později v kapitole *Cesta k metodě*, především pak v dílčích kapitolách věnovaných Umberto Ecovi a Patricii Pavisovi.

⁹ SAUSSURE, 1996:148.

¹⁰ O některých myšlenkách Émila Benvenista bude řeč později v souvislosti s výkladem pojetí Gérarda Genetta o povaze *diskurzu*. Viz kapitolu *Návrh metody* v této práci.

¹¹ Ricoeurovo pojetí diskurzu s jeho akčním a tvořivým charakterem je, jak se později ukáže, velmi blízké modelu teoretika a dramatika Michela Vinavera, jenž ve svém přístupu k dramatickému textu hovoří o jedné z jeho variant jako o *parole action* – míní tím texty, kdy se hlavním hybatelem děje stává nikoli jednání (fyzické, situační, scénické), nýbrž text samotný, replika, tedy diskurz. Viz kapitolu *Michel Vinaver – divadelní teoretik*.

Diskurz je ukotven v čase a prostoru, naproti tomu jazyk (jako takový, jako systém, saussurovský *langue*) má mimočasový charakter. Diskurz je spjat s konkrétní skutečností a zároveň ji dokáže časově a místně překonat (např. v podobě psaného či médiem reprodukováného textu),¹² a lze ho vnímat jako průnik, jako prolínání různých sémantických polí, která dohromady vytvářejí specifický – aktuální a jedinečný – kontext. Projevuje se v něm osobnost mluvčího, jeho subjektivita a jeho vztah ke světu a zároveň k partnerovi komunikace (HROCH, 1997:80) – tedy de facto všechny složky tradičního komunikačního schématu Jakobsonova. Mluvení a psaní (*écriture*) jsou pro Ricoeura dvěma alternativními a legitimními variantami realizace diskurzu.¹³

Samotný text, který je zpředmětněním diskurzu v díle, je pak nutné chápat jako strukturní celek, který je utvářen systémem pravidel, která definují např. literární žánr textu, jeho druh či styl. A tvrdí-li Ricoeur, že nikoli jazyk, ale „diskurz směřuje k věcem, vztahuje se ke skutečnosti, vyjadřuje svět“¹⁴ (HROCH 1997:82), lze snad plným právem přistupovat k literárnímu dílu (dramatickému textu) z pozice jeho materiální podoby, tedy samotného psaného textu, tj. formou *textové analýzy*. Jazyk se totiž vždy a v každé situaci zdá být figurací našeho světa (v krajním případě alespoň

¹² Tento moment vnímá Ricoeur jako velmi důležitý, diskurz tak dle něho získává jednoznačně dynamický a narativní charakter.

¹³ V podobném duchu hovoří Eco o stejné relevanci textu psaného i reprodukováného, tj. čteného (potichu či nahlas), pro Pavise je zase analogicky na stejné úrovni pojetí dramatického textu jako textu ke čtení i předvádění.

¹⁴ Autoreferenční jazykové koncepce Derridovy, které hodlají redukovat teorii (jazykových) znaků na teorii pouze psaných znaků (viz jeho *Grammatologie*) nelze pominout, nicméně je prozatím vědomě odložime stranou.

metaforickou), nikdy není jeho přímým zobrazením.¹⁵ Každému procesu myšlení zároveň předchází předkognitivní figurace. Zdá se tedy, že je možné k plnohodnotné analýze (vedle hermeneutické interpretace) dospět pouze zaměřením se na samotné dílo, aniž by bylo nezbytné brát v úvahu jeho socio-kulturní, historické a literární kontexty.¹⁶

K zajímavým závěrům lze dojít také při srovnání koncepcí Ricoeurových s pojetím německého romantického lingvisty **Wilhelma von Humboldta** (1767-1835), jenž klade důraz na kategorii řeči (*Sprache*), ale také ji nechápe jako pouhý produkt (*ergon*). Řeč je mu něčím tvořivým, činností, nepřetržitým procesem vytváření (*energeia*), který je realizován individuálními řečovými projevy, tedy – vyjádřeno slovníkem druhé poloviny dvacátého století – „diskurzem“. Humboldta je tak nutné bezpochyby vnímat jako jednoho z předchůdců obratu k jazyku (tzv. „linguistic turn“) v teoretickém a filosofickém myšlení, který je záležitostí právě posledního půlstoletí. Humboldtovo pojetí kategorie řeči mělo např. významný vliv na již zmiňovaného francouzského literárního teoretika Émila Benvenista.

Otázka, která však okamžitě a nutně vyvstává, se musí dotýkat vzájemného vztahu strukturní analýzy, jako metody takřka vědecké, a hermeneutického výkladu, tedy filosofické interpretace hlubinných obsahů. Paul Ricoeur ve své stati *Struktura a hermeneutika* (RICOEUR, 2002) představuje pozici strukturalistů jako snahu o vzdálení struktury určité instituce za účelem, aby ji učinil objektivní, aby ji oddělil od

¹⁵ Ani případy *onomatopoií*, která se jakoby zdají být přímou nápodobou skutečnosti, nejsou ve své podstatě výjimkou. Stačí například porovnat zápisy jednoho zvuku v různých jazykových variantách.

¹⁶ Ty se do interpretačně-analytického procesu včlení až v jeho samém závěru. Přesto nejsou zcela opomenutelné a zanedbatelné.

stanoviska badatele. Naopak hermeneutik se dle něho noří do hermeneutického kruhu chápání a víry, což hermeneutiku diskvalifikuje jako vědu a kvalifikuje ji jako meditující myšlení. (RICOEUR, 2002:273) Nicméně právě jejich propojení, tj. propojení objektivního s existenčním (případně až existenciálním) se mu jeví jako potenciálně prospěšné. Hermeneutika jako tradiční disciplína interpretace se dostala k textové teorii velice blízko zejména právě v pojetí Ricoeurově, který ji definuje tak, že „(hermeneutika) je teorie operací porozumění v jejich vztahu k interpretaci textu“. Jejím základním zájmem je pak „propracování textových kategorií“. (DOLEŽEL, 2004:4) Přivlastnit si a následně interpretovat lze však pouze to, k čemu je možné zaujmout odstup. Při zkoumání textů, u nichž k tomuto filosofickému zvažování potřebná (zejména časová) distance chybí, může se právě strukturální zachycení a vysvětlení textu stát důležitou oporou a nikoli tedy něčím protikladným a neslučitelným.¹⁷ Ricoeur uvádí, že „k novému pochopení smyslu nemůže dojít [...] bez minimálního pochopení struktur“ (RICOEUR, 2002:301), a strukturální model vidí především jako vhodný doplněk věd sociálních (ve své době především antropologie), které trochu exaktnosti potřebují. Zároveň je však nutné mít na zřeteli, že strukturální chápání má své meze a nelze slepě aplikovat jeho metody bez rozmyslu vždy a všude – to platí i v konkrétních otázkách analýzy a interpretace literárního (dramatického) textu. Existují texty, které se strukturnímu dekodování brání,

¹⁷ Strukturalistický pohled býval kritizován za čisté rozlišování protikladu synchronie a diachronie (viz Roman Jakobson ve své zásadní stati *Zásady historické fonologie*, v níž výslovně odděluje synchronii od statičnosti), nicméně pro Ricoeura je podstatnější právě již u Jakobsona (ale v náznaku i u Saussura) vyjádřené podřízení diachronie synchronii a nikoli jejich protiklad. A právě skutečnost, že diachronie je signifikantní pouze svým vztahem k synchronii (a ne naopak), je významným prvkem pro hermeneutické porozumění.

nicméně i u nich lze za jistých podmínek (při vhodné segmentaci a členění materiálu) využít alespoň některých metod a postupů strukturní analýzy. Těmto problémům se nelze přirozeně vyhnout ani v této práci.¹⁸

Strukturální vysvětlení lze ve stručnosti (s odkazem na Ricoeurovo podání) definovat třemi hlavními oblastmi, k nimž se vztahuje – 1) podvědomý systém, který je konstituován 2) rozdíly a protiklady (významovými odstupy) a to 3) nezávisle na pozorovateli. Naproti tomu interpretace předávaného smyslu spočívá ve 1) vědomé repríze 2) nějakého významově přesyceného symbolického základu 3) interpretem, který se nachází ve stejném sémantickém poli, v němž se nachází i to, čemu chce porozumět, a takto vstupuje do hermeneutického kruhu. Ve strukturním pojetí fungují pojmy synchronie (jako systém) a diachronie (jako dílčí problém), oblasti hermeneutické zase přináleží pojmy historicity – tradice, dědictví, převzetí (renesance) starého v novém smyslu a interpretace. (RICOEUR, 2002:298) A protože oddělený symbol nedává smysl, či spíše „oddělený symbol má příliš smyslu“ (RICOEUR, 2002:302), je zde nezbytný jistý společný jmenovatel, k jehož nalezení může dopomoci právě strukturální analýza.

Pochopení struktury je zřejmě nezbytným prostředníkem mezi symbolickou naivností a hermeneutickým rozumovým chápáním. Fáze hermeneutická je fází přivlastňování si smyslu, tedy etapou mezi abstraktní a konkrétní reflexí. Vysvětlení smyslu textu na základě strukturní analýzy, se musí nutně stát pouhým východiskem procesu interpretace a nelze toto vysvětlení s interpretací ztotožňovat. „Neexistuje

¹⁸ Podrobněji o problematice vztahů teoretických modelů a konkrétních textů v kapitole *Návrh metody*.

jiná cesta, jak odkrýt význam textu, než procedurou interpretace.“ (DOLEŽEL, 2004:3) Analýza a zkoumání struktury k porozumění vést může, nicméně stejně tak je možné, že tento poměrně exaktní vědecký postup do cíle, tedy k pochopení smyslu, nepovede. I přesto se však jedná o p o d n ě t n ý z p ů s o b o d k r ý v á n í p o u h ý m o k e m nepostřehnutelných vlastností a charakteristik.

Interpretace uměleckého (dramatického) díla je tedy interpretací a zároveň spolutvorbou světa. Tento (fikční) svět, jenž je vytvářen uměleckým dílem, je jím samotným znázorňován ve specifické zkratce. Umělecké dílo je samo o sobě *metaforou*. Právě metafora se Ricoeurovi stala především v období šedesátých a sedmdesátých let základním metodologickým prostředkem porozumění a interpretace. Sílu metafory vnímá především v tom, že postihuje nejen imanentní smysl uměleckého díla, ale i jeho intencionalitu, tedy jeho vztah ke světu. Lze ji chápat jako paradigma pro vysvětlení literárního díla, neboť smysl textu rekonstruujeme podobně jako člověk postihuje smysl všech termínů v rámci metaforické výpovědi. Právě pojetí díla jako metafory, která je v tomto případě chápána jako postižení uměleckého díla v miniatuře, ve zkratce, se může stát vodítkem k porozumění i poměrně složitě komponovaných textů (ať už na úrovni vět či dokonce na úrovni literárního díla). Zároveň je porozumění celému dílu klíčem k pochopení smyslu metafory. A lze-li metaforu postihnout pouze v rámci jejího kontextu a je-li možno definovat a analyzovat ji na základě poměrně exaktních postupů stylistických, rétorických či sémantických, lze pak analogicky postupovat i u literárního díla samého.¹⁹

¹⁹ S těmito otázkami se opět setkáme u Ecova pojetí aktivně spolupracujícího modelového čtenáře a následně u Pavisova několikvrstevného analytického modelu.

Metafora²⁰ je imanentním dynamickým textovým principem, v němž se při interpretaci a rozumění ukazuje, jak slovesné dílo vytváří svůj vlastní svět, a Ricoeur se v tomto bodě přibližuje Mukařovského koncepci sémantického gesta. V této chvíli je nutné se alespoň okrajově zmínit o skutečnosti, že umělecké (literární) dílo vytváří svůj vlastní svět, a tak nás zároveň přivádí k otázkám vztahů mezi světem skutečným a světem vytvářeným literárním dílem, tedy světem fikčním, respektive k otázkám fikčních a historických světů, tak jak o nich hovoří Lubomír Doležel, když na základě modální logiky zpochybňuje existenci singulárního světa (toho, o němž jazyk referuje) a nabízí jazykovou referenci ke světům možným, a postuluje tedy jejich plurální existenci. Jazyk v takovémto případě referuje k možným světům a ty by v takovémto případě musela brát v úvahu i naše strukturní analýza předcházející hermeneutickému výkladu konkrétního textu.²¹ Na otázky fikčních světů, světa referenčního a jejich vzájemných vztahů v textech pro divadlo se tato práce podrobněji zaměřuje při výkladu o koncepci analýzy textu teatrologa Patrice Pavise.²²

Objektivní význam textu ale nelze v žádném případě ztotožňovat se subjektivními záměry autora. Již zmiňovaný průkopník hermeneutiky a hermeneutického kruhu Schleiermacher tvrdí, „že porozumění ‚řeči‘ autora se neděje pouze na pozadí jazyka, ale že je také projevem přemýšlejícího subjektu, a proto že porozumění dílu není

²⁰ Myšlena nikoli metafora jako literární (básnická) figura, ale metafora ve smyslu *metaforického směřování* celku (textu, promluvy), ve smyslu metaforičnosti jako celostního tvůrčího principu.

²¹ Touto problematikou se inspirativně zabývá především výtečná Doleželova kniha s výstižným názvem *Heterocosmica*.

²² Srov. kapitolu *Paviseova metoda – čtenář textu pro divadlo* v této práci.

dáno toliko výslednou textovou podobou, ale je také otázkou pochopení geneze textu a jeho motivace“. (BÍLEK, 2003:28) Tento koncept zdůrazňuje roli subjektů autora a interpreta jako individualit. Tato práce se naopak bude zabývat spíše individualitou příjemce-vnímatele díla a nutností jeho aktivního přístupu k jazyku (textu) samému, nicméně v ojedinělých případech se přiblíží i k významu individuality autorovy. Z pohledu analýzy dramatických textů je rovněž zajímavé Schleiermacherovo rozdělení interpretace na gramatickou a technickou, tj. psychologickou. „V ,technické‘ interpretaci není autor vztahován k celostnosti jazyka [...], ale k celostnosti sebe sama jakožto subjektivní individuality“ – touto cestou se lze podle Schleiermachera dobrat k vlastní psychologické interpretaci, k „myšlenkám zrozeným z celostnosti individuálního života“. (BÍLEK, 2003:29-30) I v dnešní době se nezdá stávat, setrváme-li i nadále na poli současné dramatické tvorby, že o aktuálních tvůrcích a tvorbě, tj. o autorech a jejich dílech, se píše mnohé studie zabývající se spíše tematicky osobností autora, individuální interpretací symboliky jeho psaní, snaží se „metatextově“ vztahovat projevy díla k autorovu životu. Typickým příkladem může být celá řada textů o životě a díle Bernarda-Marie Koltèse, v nichž se – často vskutku velmi poutavě – hovoří spíše o pohnutých životních osudech dramatikových a v dílech se hledají symbolické a metaforické paralely k událostem z jeho života. Tyto analýzy – pokud tedy již skutečně analýzami jsou – se zároveň mnohdy snaží uchopit dané texty globálně, souborně, což se nutně děje na úkor reflexe fungování konkrétních textů – v případě

dramatické tvorby tedy textů pro divadlo.²³ A přitom, jak správně podotýká Daniela Jobertová ve své podrobné práci o Koltèsovi, se divák na divadle (a v případě čtení textu pro divadlo tomu přirozeně není jinak) „setkává právě s těmito etapami“, právě s těmito jednotlivými texty, „které sice recipuje jako součást souborného (autorova, pozn. aut.) díla, především však jako samostatné textové a scénické tvary“. (JOBERTO VÁ, 2002:56) A proto se zdá být výhodné a vhodné doplňovat tuto existující literaturu o reflexi týkající se právě analýzy promluvy, diskurzu projevujícího se individuálně a nezávisle v každém jednotlivém díle. Zdá se být nezbytné věnovat se více samotné materiálnosti textu, způsobu jeho jazykové produkce, jeho rétorické výstavbě a v konkrétním případě dramatického textu i fungování dialogů. Jobertová rovněž příhodně poznamenává, že „při analýze současné dramatické tvorby není možné spoléhat se pouze na tradiční dramaturgickou analýzu“ (JOBERTO VÁ, 2002:56) či dramaturgicko-režijní interpretaci (ve smyslu dramaturgicko-režijní koncepce inscenace), která má velmi blízko k interpretaci hermeneutické, k hledání implicitních, skrytých textových významů a jejich vysvětlování a interpretaci smyslu.²⁴ Tradiční dramaturgickou analýzu je v některých případech nutno nahradit jinými, nově vytvořenými, „účinnějšími nástroji, či alespoň uzpůsobit nástroje již existující analyzovanému předmětu, jímž je tomto případě dramatický text (text pro divadlo) určený

²³ O vztahu pojmu *dramatický text* k nově zaváděnému pojmenování *text pro divadlo* pojednává podrobněji následující kapitola – *Současné psaní pro divadlo*. Ve většině případů je v této práci *text pro divadlo* chápán jako *text dramatický* – tedy text, který vzniká s vědomím jeho fungování a specifické výstavby a zároveň s povědomím o následné (divadelní, scénické) realizaci, bez ohledu na samotnou konkrétní jeho podobu.

²⁴ Znovu opakujeme, že hlavním cílem *dramaturgické analýzy* (tak jak ji chápe pro své potřeby tato práce) je již dříve zmiňované směřování k odhalení skrytého smyslu (či lépe pluralizovaných smyslů, významů) textu. Prostředky, jichž k tomuto cíli užívá, mohou být přirozeně různé – analýzy dramatických situací, zkoumání vlastností promluvy, struktury textu aj. V ideálním případě se pak jedná o kombinaci a propojení těchto přístupů.

k jevištnímu ztvárnění a podléhající principu tzv. zdvojené jazykové produkce“.²⁵ Rozumí se samo sebou, že každá interpretace musí nutně být neúplná, že nemůže vysvětlit všechny implikace textu. Hojně kritizovaný a názorově kontroverzní americký literární teoretik a filosof **E. D. Hirsch** ve svém textu *Objektivní interpretace* dokonce tvrdí, že „[...] i přesto jako taková (tj. neúplná, pozn. aut.) může být nositelkou absolutně platného systému emfází a přesného smyslu celkového významu“. (HIRSCH, 2003:164) Hirsch si též všímá toho, že „interpret nemůže s určitostí stanovit, co mínil někdo druhý (autor)“ – jeho interpretace musí však nutně být „procesem zjišťování relativní pravděpodobnosti“, který je určován kritérii legitimity, korespondence, žánrové příslušnosti a koherence. (HIRSCH, 2003:150) Hermeneutický výklad (a analogicky i dramaturgická analýza)²⁶ je založen na presupozici toho, že řeč odkazuje zároveň vždy i za sebe, za pojmenovávanou skutečnost, že se nevyčerpává tím, co vyjadřuje. (GADAMER, 2003:111) Dramaturgická analýza v díle hledá a interpretuje výše zmiňovaný významově přesycený symbolický základ. Analýzu fungování dramatické promluvy (monologů, dialogů, polylogů apod.) lze pak tedy situovat do jakési předinterpretací roviny ve snaze odhalit objektivně a bezprostředně existující textové jevy,²⁷ jež může následná (hermeneutická) interpretace (tj. čtení, dramaturgická analýza, inscenace) vzít v potaz. „Takovéto v současném českém divadelněvědném prostředí takřka neaplikované detailní studium textové báze (použití slovesných časů a

²⁵ JOBERTO VÁ, tamtéž.

²⁶ Výraz (dramaturgická) *analýza* je užíván shodně s pojmy (hermeneutická) *interpretace* a (hermeneutický) *výklad* z důvodu již zavedeného pojmenování (Gadamer, Ricoeur, Hroch aj.) a také z momentálního nedostatku jiného, vhodnějšího termínu.

²⁷ Zkoumaným objektem je v tomto případě samotný jazyk, realizovaná promluva, diskurz.

způsobů, použití zájmen, deiktik, druhy vět, prostředky použité v rámci jedné repliky zaručující její soudržnost, posouzení míry respektu pravidel dialogické výměny či naopak odklonu od nich, analýza fungování jazykových aktů – speech acts atd.) přináší důležité ‚embryonální‘ informace pro následnou dramaturgickou analýzu. Před ponorem do hlubin postavy (a tedy interpretací jejího smyslu) je zapotřebí důsledně prostudovat povrchovou rovinu její existence, a sice její promluvu, která je schopna ve své vlastní specifické materiálnosti v sobě nést ostatní dramaturgické kategorie, jakými jsou postava, čas, prostor či jednání.“ (JOBERTO VÁ, 2002:64)

Zásadní otázka, kterou si při procesu interpretace (nebo alespoň před jeho započítím) musí interpretátor položit, se týká toho, čemu při ní vlastně chce (po)rozumět – dílu? autorovi? sobě? světu? Pro Ricoeura je završením hermeneutické interpretace textu *sebe-interpretace* vnímatele (čtenáře, diváka), tj. jednoho ze subjektů hermeneutického procesu. Ricoeur pro tento výsledek procesu, pro sebe-interpretaci subjektu, „jenž díky tomu rozumí sobě lépe, rozumí sobě odlišně nebo prostě začíná sobě rozumět“ (BÍLEK, 2003:256), používá pojem *přivlastnění* (appropriation).²⁸ Základní funkcí hermeneutické interpretace pak dle něho není snaha o podrobnou deskripci subjektivních záměrů autora textu, ale pokus o postižení „světa před textem“ (Ricoeur), který působí na interpreta – tedy nikoli projekce subjektivity čtenáře do interpretovaného díla, nýbrž obohacení čtenářovy subjektivity tím, že si osvojí

²⁸ Ricoeurův pojem *appropriation* se do češtiny překládá nejen jako *přivlastnění*, nýbrž též jako *osvojení* (Hroch).

předložené světy, které interpretačním procesem odkryl.²⁹

Dle Rolanda Barthes se „*dílo* vyčerpává nalezením svého označovaného, *text* samotný naopak donekonečna odmítá své označované, zůstává označujícím“. (BÍLEK, 2003:169) Z pohledu této práce se však zdá takřka jisté, že nalezení označovaného (*signifié*) díla, je možné pouze v jednotlivých konkrétních realizacích, které zdaleka nemohou postihnout a vyčerpat skryté významy díla celého. Každá dramaturgická analýza je tak nutně individualizovaným čtením beroucím v potaz (v případě zájmu) objektivizující poznatky předchozí exaktní strukturní analýzy. A při individualizovaném čtení – tedy hermeneutické interpretaci významu a osvojování si textu – je (každý) text konfrontován se svým (každým) čtenářem, jenž k němu přistupuje s jistým zaujetím, s tím, co Gadamer nazývá *předsudkem*.³⁰ Míra předsudku tvůrčím způsobem přemýšlejícího čtenáře (dramaturga, režiséra) bývá zpravidla poměrně vysoká – tento typ čtenáře aplikuje na text (pro divadlo) své vidění, své kategorie, své pocity, své tvůrčí předsudky. Přístup teoretikův založený na snaze o postihnutí textových vlastností textu pro divadlo (se samozřejmým a nutným ohledem na výpovědní specifika takového typu textu), který se situuje do fáze před-interpretací, může v takovém případě (pro tohoto čtenáře) posloužit jako zdroj cenných informací o textu samém, může napomoci k jeho významové, hermeneutické interpretaci.

Hodlá-li tedy čtenář/teoretik uchopit dramatický text, tj. literární dílo určené nejen ke čtení, nýbrž zároveň též ke

²⁹ Tyto světy zároveň mohou vznikat až v průběhu čtení díla, respektive skrze promluvu v díle obsaženou. Srov. DOLEŽEL, 2003.

³⁰ Nikoli v pejorativním smyslu slova, ale ve významu soudu o věci, který nutně předchází samému procesu jejího poznávání a osvojování.

scénickému ztvárnění, bude se nutně pohybovat mezi jeho (strukturálně-analytickým) popisem a (hermeneuticko-dramaturgickým) výkladem. V případě pouhého čtení si vystačí s jeho výkladem, s individuálním odhalováním v textu skrytého smyslu, s hledáním hlubinných významů korelujících s naší zkušeností. V okamžiku dramaturgické či jiné teoreticko-historické práce s dramatickým textem by se před tímto procesem měl alespoň pokusit o postihnutí jeho strukturní výstavby a s výsledky tohoto snažení následně postupovat (jak bylo již s Ricoeurom řečeno) k odhalování významově přesycených symbolických základů. Možná se jedná o metodologický přístup kritizovatelný, v době postmoderních a dekonstruktivistických tendencí snad i zdánlivě zastaralý,³¹ přesto se zdá být pro zkoumání současného psaní pro divadlo vhodný, neboť dovoluje uchopit současné, v naší blízkosti vzniklé umělecké dílo a vytvořit si k němu potřebný, nicméně jinými způsoby obtížně dosažitelný, odstup.

³¹ O inspiračních zdrojích a konkrétních podobách takového přístupu v literární a divadelně vědné teorii podrobněji viz dále v této práci kapitolu *Cesta k metodě* a následující.

Současné psaní pro divadlo

*„Pojem zajisté není věc,
není to však také pouhé
uvědomění si pojmu. Pojem je
nástrojem a historií, souborem
možností a překážek, který je
spjat s prožívaným světem“*

(G. G. Granger)³²

Zkoumání současné francouzské dramatiky nutí teoretika či historika vyrovnat se v první řadě s tím, co je předmětem badatelského zájmu, tedy s analyzovanými textuálními objekty. Četba a analýza konkrétních textů vedou mnohdy ke komplikacím způsobeným již pouhou terminologií a otázkou, co že to vlastně současná (francouzská) dramatika je. Lze jistě dát zapravdu slovům básníka, ale též literárního kritika a teoretika Paula Valéryho, která poukazují na to, že při jakémkoli odborném zkoumání je třeba pokusit se najít pevný počátek pro následně rozvíjené přemýšlení nové – „chci začínat začátkem (to jest svým vlastním začátkem), což znamená znovu podnikat celou cestu, jako by ji už tolik jiných nevytyčilo a nepřešlo ji přede mnou...“ (VALÉRY, 1990:8) A byť vztah tvůrců k teorii bude vždy nepřímý, lze snad oprávněně tvrdit, že tvůrčí snaha, stejně tak jako touha po teoretické tvorbě, vychází z potřeby ukázat svět z vlastního úhlu pohledu, přiklonit se na tu či onu názorovou stranu, což se týká zároveň i otázky forem a podob teorie a jejich případných modelů.³³ A proto se zdá být před představením

³² Cit. dle BARTHES, R. *Kritika a pravda*. Praha-Liberec: Dauphin, 1997, s. 86.

³³ Srov. PAVIS, 1990:126.

jednotlivých teoretických modelů zcela nezbytné definovat objekt zkoumání a vymežit jeho hranice.

Je patrné, že pouhé – byť nové a sebe pronikavější – *pojmenování* jednoho termínu odpověď ani řešení složitého problému neposkytne, je však schopno pomoci v základní orientaci a vymezení stěžejních pojmů. Při pokusech o přiblížení se k francouzské dramatice naráží badatel z jiné kulturní a jazykové oblasti velmi často na pojmové nepřesnosti, na rozdílnosti vycházející z odlišné tradice, z odlišného jazykového kontextu i termínů zavedených v jednom či druhém prostředí. Již samotné obecné francouzské pojmenování *écriture dramatique*, jež je schopno do sebe zahrnout nejen vše, co čeština označuje jako *dramatika*, ale mnohem více, a zdá se, že dokonce přesahuje i označení *dramatická literatura*, nemá v českém prostředí přesný jazykový, ale zejména významový (pojmový) ekvivalent. Proto se zdá být výhodnější hovořit spíše o *psaní pro divadlo*, než o *dramatu* či *dramatickém textu*.³⁴ Textuální (a sémantické) objekty, jež jsou výsledkem tvůrčí produkce současných dramatiků (či opět raději – *autorů píšících pro divadlo*), se mnohdy vymykají běžnému chápání dramatického textu.³⁵ A přesto, že jde o jev běžný v celosvětové (ale nakonec i tuzemské) dramatické literatuře, vykazuje francouzské psaní pro divadlo jistá specifika, která, jak se snad později dostatečně průkazně ukáže, spočívají především v soustavné a pečlivé práci s jazykovým označujícím (*signifiant*) – tedy s formální podobou (dramatického) textu.

V současné pluralitní a výrazně kosmopolitní době neexistují žádné všeobecně přijímané normativní koncepty,

³⁴ Ve francouzských textech se běžně vedle pojmu „texte dramatique“ objevuje výraz „texte de théâtre“.

³⁵ Tedy textu, který se odlišuje od textu lyrického, epického, textu, který se vyznačuje jistými specifiky – dialogickou výstavbou, (před)určeností k předvádění apod.

které by se týkaly jednotlivých žánrů či jediné správné podoby psaní literárního textu. Stranou ponechme historicky existující – ale třeba též teprve v nedávné době se etablující – specifické žánry, které si svá základní pravidla uchovávají, neboť jsou jejich základní komponentou (*western, sci-fi, fantasy, detektivka*, z novějších pak např. komiksová *manga*), a také rozličné kurzy tvůrčího psaní, které zcela přirozeně sledují objektivně fungující, osvědčené a ověřené principy výstavby textu (žurnalistického, literárního i dramatického).³⁶ Nicméně v oblasti psaní pro divadlo je tato absence v jistém směru výhodou, neboť nutí každého autora vytvářet divadlo vlastní, psát je takové, jakému věří, a tedy oživovat ho.³⁷ Snad jediným, zato však neopomenutelným imperativem tohoto tvůrčího literárního procesu je skutečnost, že výsledný text je určen pro divadlo, pro (divadelní) scénický prostor. Takřka tautologický výrok, že dramatický text je textem napsaným pro divadlo, není pak ve své podstatě natolik banální, jak by se na první pohled mohl jevit. Vede totiž k zásadní otázce – co se dnes vlastně pro divadlo píše? Zároveň nás nutí zabývat se tím, do jaké míry si je (dramatický) autor vědom způsobů fungování dramatického textu a toho, co se s ním děje v průběhu scénické realizace.³⁸

Nabízí se otázka po vztahu autora a jeho díla. V současném francouzském psaní pro divadlo se právě tato situace stává podnětem k mnoha úvahám o povaze a charakteru jednotlivých textů. S odkazem na studii Pavla

³⁶ Otázky žánrů budou podrobeny dalšímu zkoumání při analýzách konkrétních textů.

³⁷ K zamyšlení zůstává otázka, do jaké míry je výsledná rozmanitost pozitivním faktem a do jaké míry je pouze kvantitativním nárůstem průměru, neboť Gaussova křivka se svými nízkými extrémy a vysokým středem zřejmě platí i zde.

³⁸ Otázkám vztahu textu pro divadlo a jeho realizace (a s ní spojené problematice samotné interpretace) se tato práce věnuje pouze okrajově – v míře nutné k vymezení potřebných kontextů. Přesto si je autor vědom potřebnosti následného, soustavného zkoumání v této oblasti.

Janouška *Rozměry dramatu*³⁹ lze hovořit o dvou typech dramatických textů – 1) texty vzniklé přímo v divadle; 2) texty vytvořené obecně pro divadlo. U první skupiny textů je autor povětšinou spjatý (existenčně i generačně) s příslušným divadelním organismem, s jeho poetikou. Tímto způsobem se rodí dramatický text jako bezprostřední součást procesu vzniku konkrétní inscenace, a proto jeho text zpravidla koresponduje nejen s danou (a priori zamýšlenou) inscenací, ale i s širšími divadelními nároky na text. Autor zároveň automaticky počítá s dokončením díla na scéně, tj. nemusí ve svém dramatickém rukopisu aspirovat na jeho významovou a formální svébytnost. Pokud autor stojí mimo divadelní organismus (kategorie 2) je pravděpodobné, že má své vlastní umělecké cíle a může (ale nemusí) znát a akceptovat cíle a vyjadřovací koncepce soudobého divadla, a tudíž se s ním dostává více či méně do rozporu. Takovýto autor inklinuje k tomu, aby svým textem programoval celou potenciální inscenaci a snažil se zaujmout v divadelním procesu dominantní postavení. Texty z první kategorie, tj. ty vzniklé pro konkrétní divadlo či pro konkrétní scénickou realizaci, se však po opuštění mateřského divadla stávají de facto texty typu druhého. Proměna je tím zřetelnější, čím dostupnější texty jsou, čím je jejich distribuce a vydávání progresivnější. Výhodu a pozitivní roli textů této druhé kategorie spatřuje Janoušek především v tom, že pokud se text dostává do konfliktu s výrazovými prostředky, případně divadelní technikou soudobého divadla, může na ně mít vliv – negativní nebo pozitivní. Na jedné straně tak sice může retardovat, nicméně může též působit stimulačně a „nutit k opuštění zaběhaných konvencí tím, že klade inscenační

³⁹ Která se přirozeně zabývá divadelní epochou časově i prostorově vzdálenou té zde zkoumané, nicméně lze Janouškovy závěry použít jako východisko k další úvaze.

úkoly, na něž běžná divadelní praxe nestačí“. (JANOUSEK, 1989:22)

Při pokusu aplikovat tento model na současnou francouzskou dramaturgii, odhalí se nám hned několik podnětných nesrovnalostí. Už sama skutečnost, že francouzská divadla (budovy) nedisponují stálými soubory, a tudíž tedy ani většinou není pro koho psát, jako by vše negovala. Pojem „divadlo“ je tedy naprosto nezbytné vztáhnout k onomu velkému množství divadelních skupin a souborů, mezi jejichž členy nezdědka objevíme autory, kteří pro ně píšou – texty, scénáře, hry. Přesto existuje značné množství textů, které jsou následně inscenovány tvůrci z autorova blízkého okruhu, ba často dokonce přímo autory samými – Xavier Durringer je sám režisérem, který se svým souborem uvedl premiéry takřka všech svých her, Valère Novarina si vedle režirování svých textů často navrhuje i scénu, Didier-Georges Gabily psal (a znovu a znovu přepisoval) své texty v úzkém propojení s vlastní divadelní skupinou. Jejich texty zároveň poměrně pravidelně vycházejí knižně a jsou dále recyklovány jinými autory, proměňující se tak na texty kategorie druhé. To, že si autoři své texty inscenují sami, přirozeně znamená, že jsou obeznámeni s možnostmi současného divadla, že znají jeho omezení, hranice a limity. Vědí, čeho jsou divadlo a herci po technické a výrazové stránce schopni. Nicméně jejich texty tato omezení často vědomě bourají a stimulují tak současné divadlo, nutí je, aby hledalo nové výrazové (scénické) prostředky, podobně jako je hledají oni ve svých dramatických rukopisech. Valère Novarina připouští, že si své texty inscenuje právě proto, že není mnoho těch, kdo by byli schopni (či ochotni) se jich zmocnit, že jeho velmi osobitý rukopis je nezdědka neslučitelný s představami ostatních režisérů. Tím se vracíme zpět k závěrečné tezi

Janouškově, kterou bychom rádi doplnili a upravili konstatováním, že v některých případech dramatické texty kladou interpretační úkoly, na něž nestačí nejen běžná divadelní praxe, ale ani běžná zkušenost čtenářská, a proto je nutné hledat k jejich uchopení adekvátní nástroje, které by odpovídaly samé nové podstatě dramatického diskurzu v nich.

Dramatikův text pro divadlo⁴⁰ se tak může jevit ve světle ostatní (hotové, dokonalé) literární produkce jako nedostatečný, nehotový. A na autora takového nesamostatného textu mohou pak někteří neprávem nahlížet jako na tvůrce málo hodného literárně-teoretického zájmu. Nicméně je to právě jazyk (autorův skutečný výrobek, materiální objekt), co organizuje následné (scénické) realizace. A je proto přirozené a nutné ptát se po jeho fungování, po jeho zvláštностech, možnostech a skrytých významech. A tvrdí-li Doležel, že „literární text plně kontroluje svou formu výrazu, nezdá se [však], že by kontroloval také svůj význam, nebo jej aspoň nekontroluje s dostatečnou autoritou“ (DOLEŽEL, 2004:3) a že v každém procesu interpretace (tj. odkrývání významu) je význam textu pluralizován, a tím je jeho identita zpochybňována, můžeme oprávněně prohlásit, že samotný text je natolik samostatným materiálním objektem, že plným právem můžeme z této pozice zkoumat i samotný dramatický text.

Základy k tomuto *a priori* vnímání jsou (především ve Francii) historicky dobře a hluboko usazené. Po mnoha stoletích textocentrismu, v nichž byla velmi důkladně prozkoumána výstavba dramatického textu – převážně klasického modelu s jeho fázemi od expozice až ke katastrofě – muselo nutně dojít k zanedbání textu, k jeho odložení

⁴⁰ Text sice finální, dokončený, nicméně osudově předurčený k dalšímu (scénickému, divadelnímu) zpracování.

stranou. Od chvíle, kdy se koncem devatenáctého století (zhruba od jeho osmdesátých let, především s nástupem moderních uměleckých směrů) začaly dramatické texty vymaňovat z formální jednodušnosti, ztratila obecná pravidla dramatické výstavby svůj monopol. V divadle se v souvislosti s tímto odklonem od textu emancipovaly především postupy režijní, v čele s pozicí režiséra jakožto ústředního subjektu scénického (divadelního) artefaktu. Zde je nutno hledat příčiny toho, proč se ve dvacátém století dostal dramatický autor (autor píšící pro divadlo) na samý okraj literární tvorby. Jako by psaní pro divadlo bylo méně hodnotné, jako by autor dramatického textu nebyl "opravdovým" autorem.

Ani literárně-teoretické postupy ve dvacátém století se psaním pro divadlo (jako specifickým literárním druhem) příliš nezabývaly – mezi výjimkami nutno zmínit některé z prací Romana Jakobsona, mnohé znamenité texty Jiřího Veltruského, ojedinělé, nicméně inspirativní vidění Umberta Eca či z pozice literárního vědce a lingvisty viděný dramatický text u Lubomíra Doležela.⁴¹ Přesto je literárně-teoretické (i divadelně-vědné) přijímání dramatického textu mnohem vstřícnější než vnímání širší veřejnosti. Současný autor píšící pro divadlo bývá na samém okraji literární scény.⁴² Posledními autory ve francouzské literatuře, kteří ještě měli tu výsadu pohybovat se v centru literárního dění, byla generace padesátých a šedesátých let, která psala a tvořila *také* pro divadlo – Samuel Beckett, Nathalie Sarrautová, Marguerite Durasová, Jean Genet. V poslední době jsou v literárních kruzích podobně pozitivně přijímáni i

⁴¹ Tento stručný výčet hovoří pouze o textech, které se zabírají dramatickým textem jakožto specifickým druhem literatury, nikoli o divadelně-vědných textech teoretického charakteru, které traktují dramatický text jako specifickou součást divadelního artefaktu i s jeho složitou komunikační strategií. Proto nutně chybí z českého prostředí Zich i Osolobě, oba přirozeně neopominutelní.

⁴² Nicméně, jak vidno, pojem z divadelního prostředí („scéna“) lze ve velmi obecném, konotativním a metaforickém významu užít i pro literaturu jako takovou, stejně tak jako z opačné perspektivy užívá francouzština pojem „écriture scénique“.

nemnozí současní autoři, kteří v nedávné době (na konci osmdesátých let či v letech devadesátých) zemřeli na samém vrcholu tvůrčích sil, a nyní jsou zahrnováni i cenami a poctami literárními (vedle těch divadelních). Snad i díky uzavřenosti svého díla a tedy jisté možnosti odstupu k němu se stali předmětem širšího literárně-teoretického zájmu – ve francouzském prostředí se tato skutečnost týká především autorské trojice **Bernard-Marie Koltès** (1948-1989), **Jean-Luc Lagarce** (1957-1995) a **Didier-Georges Gabily** (1955-1996).⁴³ Výjimkou mezi nimi může být dramatik, režisér a malíř téže generace s nálepkou *auteur poétique* **Valère Novarina** (*1947) – jeho tvorba je natolik básnivá (a básnická) a tedy i literární (literatuře bližší), že v jeho případě není milníkem v literárním uznání až smrt. Většina ostatních autorů píšících pro divadlo, kteří inovují dramatické formy, obnovují a znovu formulují divadelní a dramatické zákonitosti, je však odstavena na vedlejší kolej.⁴⁴

Přesto je nutné alespoň na okraj poznamenat, že ve Francii je situace okolo čtenářského a vydavatelského zájmu o současné psaní pro divadlo nesrovnatelně přívětivější, než je tomu v českém prostředí, jak zřetelně ukázala například konfrontace českého a francouzského prostředí na odborných debatách v rámci Dnů současného francouzského divadla *Théâtre prend la parole/Divadlo chycené za slovo* pořádaných na jaře roku 2004 v Praze. Texty pro divadlo ve Francii vycházejí, existují vydavatelské domy specializované na divadlo a mnohé další mají jasně vymezenou ediční řadu

⁴³ Podobný osud má například i dramatický odkaz o generaci mladší britské autorky Sarah Kane (1971-1999), jejíž texty byly objeveny takřka výhradně až po její sebevraždě.

⁴⁴ Byť někteří z nich přece jen působili či působí ve význačných pozicích francouzského kulturního světa – Jean-Michel Ribes je ředitelem pařížského *Théâtre du Rond-Point*, Philippe Minyana působil jako přidružený autor při *Théâtre National de Bourgogne* v Dijonu, Daniel Lemahieu byl generálním tajemníkem pařížského *Théâtre National de Chaillot*.

pro divadlo.⁴⁵ Kritik Jean-Pierre Han dokonce hovoří o tom, že většina textů, které jsou napsány a mají ambici vyjít, nakonec skutečně publikována je a čtenáři s nimi mohou manipulovat. Již pouhý pohled do francouzských knihkupectví do oddělení s divadelními texty jasně ukazuje šíři a pestrost nabídky. Jednotlivá nakladatelství vydávají ročně desítky nových titulů. Zároveň též takřka každé větší divadlo má své vlastní knihkupectví, nebo alespoň před každým představením nabízí k prodeji texty autorů aktuálně hraných či s divadlem spřízněných.

Počet současných autorů – a tedy i počet rozličných rukopisů – však není zanedbatelný a vytváří široké a bohaté spektrum tvarů a forem. Proto jakýkoli pokus navrhnout teoretický analytický model pro současné moderní texty pro divadlo (dramatické texty) se musí nutně vyrovnat s touto mnohostí, jež se snaží uniknout jakémukoli metodologickému zachycení. V této práci se ani nezdá být reálné představit podrobně všechny existující tendence současné francouzské dramatiky. K tomu by byla zapotřebí soustavnější kolektivní práce vědeckého týmu, snazší přístup k rukopisům textů a zřejmě i náležitý historický odstup. Dílčím způsobem však chce přispět k přiblížení francouzského psaní pro divadlo s českým kontextem a zároveň nabídnout českému prostředí několik nástrojů a pohledů běžně užívaných ve francouzském divadle a teatrologii, které v tuzemsku zůstávají na okraji zájmu.

Divadlo postavené na textu často asociuje *staré divadlo* – klasické, akademické, kamenné, nereformované ani Craigem, ani Artaudem. Přesto ve svých současných podobách není nijak v rozporu s novátorskými myšlenkami a

⁴⁵ Mezi nejvýznamnější francouzské nakladatelské domy specializované na divadlo patří – THEATRALES, ACTES SUD, Domens, Arche, P.O.L., Les Solitaires Intempestifs a další.

experimentálními scénickými postupy.⁴⁶ Naopak, je pouze nutné pochopit, kudy se současná *dramatická literatura* vyvíjí, kam směřuje, a především jakým jazykem hovoří, jakou poetiku proto vyžaduje od svých interpretů (např. herců) a jaké má *text jako takový*, tedy nikoli pouhé didaskalie, požadavky na scénický prostor a divadelní ztvárnění. Prozatím pouze zmíníme, že jedním z nejvýraznějších a nejpodstatnějších prostředků obnovy současného francouzského psaní pro divadlo, je proměna klasické divadelní *postavy* (či snad zichovské *dramatické osoby*) v něco, co francouzská divadelní teorie nazývá *figure* – *figura*.⁴⁷ Touto problematikou se podrobněji zabývá následující kapitola této práce. V současném francouzském psaní pro divadlo existují mnohé texty, které se vyznačují značnou komplexností. Jejich četba pak činí čtenáři nemalé obtíže, neboť jsou ve své podstatě partiturami očekávaného divadelního tvaru, podobně jako se v hudbě setkáváme s obtížně čitelnými, těžko srozumitelnými partiturami – typickým příkladem jsou texty Valèra Novariny (*Imaginární opereta; Scéna; Projev k živočichům* aj.). Přesto jsou texty tohoto typu publikovány a mají tedy ambici být čteny, a tudíž (možná už jaksi nedobrovolně, leč zcela přirozeně) i analyzovány. Vedle nich však máme k dispozici texty, jejichž četba nabízí velký čtenářský zážitek (zejména co se práce s jazykem týká) – „dobře se čtou“ texty Koltèsovy, některé hry Vinaverovy, ze starších pak např. texty Marguerite Durasové. Přesto je třeba mít na zřeteli dramatický text pouze jako jednu ze složek divadelního výrazu, ačkoli právě od této složky se často odvíjí fungování všech ostatních.

⁴⁶ Inscenační podoby textů Valèra Novariny, Didiera-Georges Gabilyho či Oliviera Py jsou toho jasným důkazem.

⁴⁷ Srov. SERMON, 2004:53.

Dramatický text má mezi nimi zvláštní statut, rozhodně bývá komponentou nejdravější, nejvíce rozpínavou.

Jak již snad bylo zřetelně prokázáno, je si tato práce velmi dobře vědoma skutečnosti, že nemalé množství divadelních (scénických) artefaktů několika posledních desetiletí s textem pro divadlo více méně nepočítá a že jejich divadelnost spočívá ve všech možných složkách divadelního výrazu jen ne ve sféře textu. Čistě textuální orientace je zde především snahou o nalezení vhodného přístupu k jisté – taktéž nemalé – skupině současných textů pro divadlo, jejichž rukopisy vykazují natolik významnou a vědomou práci s jazykovou stránkou, že při pokusech o přiblížení k nim mohou tradiční interpretační postupy selhávat. Následné scénické realizace a tudíž i projevení se divadelnosti textu pro divadlo je třeba vnímat jako přirozenou součást procesu divadelní tvorby, stejně jako je nutné dokázat rozpoznat rozlišnosti (strukturní) analýzy a interpretace smyslu. Význačný francouzský divadelní teoretik, režisér, dramatik a pedagog na universitě *Paris III – Nouvelle Sorbonne* **Jean-Pierre Sarrazac** hovoří o tom, že pojem divadelnosti není produktem pohybu od textu k jeho scénickému předvedení, nýbrž že „je to spíše *scéna*, která je jistým způsobem v *textu*...“ Sám tento proces nazývá *devenir scénique*. Nemá tím na mysli skutečnost, že se text divadelně zrealizuje v určité konkrétní (scénické) podobě, ale že je pro toto scénické předvedení předurčen, že je ke scénickým realizacím otevřený. Sama divadelnost se pak neobjevuje pouze v prostředcích skutečně divadelních (scénických, hereckých, režijních atd.), nýbrž je již nesmazatelně vepsána – Barthesovými slovy řečeno – ve velkých dramatických

textech. Sarrazac užívá pro tuto potencialitu dramatického textu výrazu *texte à devenir*.⁴⁸

Čistě textuální přístup k psaní pro divadlo je také odpovědí na praxi francouzského divadla sedmdesátých a osmdesátých let,⁴⁹ kdy se v duchu poněkud posunuté interpretace Vitezovy slavné teze *faire théâtre de tout* snažili tvůrci hledat divadelnost ve všech ostatních složkách divadelního výrazu, jen ne v dramatickém textu. Dělat divadlo *ze všeho* může stejně tak znamenat dělat divadlo *z ničeho* (Sarrazac). Metodologický přístup této práce je přesně opačný – hledá divadelnost právě v textu, či přesněji – odhaluje v textu jeho divadelnost.

⁴⁸ V této souvislosti je zřejmě nutné připomenout podobně smýšlející přístup českého teatrologa Jaroslava Vostrého, který zkoumání této potenciální divadelnosti přítomné v textu samém definuje jako *scénologii*.

⁴⁹ A zároveň též snahou přiblížit českému prostředí ne příliš známou cestu analýzy textů pro divadlo, která se ve spojení se současnými francouzskými rukopisy psaní pro divadlo znovu zřetelně dostává ke slovu.

Od charakteru a dramatické osoby k figuře a mluvčímu

figura, *f.*: podoba, tvar; tvář, výraz; postava, osoba; *výt.* postava, figura; *tan.* figura, *sport.* cvik; *lit.* básnická ozdoba (figura n. tropus); *hráč.* vyšší karta

nový pojem – figura v psaní pro divadlo

Vznik nového termínu vždy přináší naději, že bude mít pozitivní vliv na celé teoretické myšlení – že nabídne neběžný úhel pohledu, otevře neviděné obzory, přiměje k opětovné verifikaci zavedených vztahů. A dojde-li nakonec k jeho přijetí a začlenění do pojmové encyklopedie daného oboru, mělo by se jednat o termín zásadní a potřebný. Při ohledávání současného psaní pro divadlo ve francouzské oblasti se nový pojem *figura* (figure)⁵⁰ objevuje jako integrální součást lexika francouzských teoretiků (Sarrazac, Vinaver, Ryngaert, Pavis), nicméně jeho užívání trpí mnohými nepřesnostmi a postrádá přesnější definici.⁵¹ Používá se ho většinou pokaždé, když je zapotřebí pojmenovat jistou formu *ne-postavy*, respektive dramatické osoby, jíž chybí vlastnosti a atributy k tomu, aby jako taková mohla být označena a v procesu divadelní transformace přetvořena v plnohodnotnou (lidskou) hereckou

⁵⁰ Vinaverovská analýza pracuje s tímto pojmem též, byť v omezenějším významu analytického nástroje. Srov. kapitolu *Michel Vinaver – divadelní teoretik* a následné užívání tohoto nástroje v druhé části této práce.

⁵¹ Srov. SERMON, 2004:53.

postavu. Současné francouzské psaní pro divadlo s takovýmito dramatickými objekty pracuje velmi často a zdá se proto vhodné přijmout tento pojem alespoň jako jednu z možností pohledu na důležitou složku výstavby dramatického textu. Hlavním a mnohdy jediným měřítkem oprávněnosti a míry existence *figury* je především její specifická a jasně definovaná *dramatická funkce*, všechny ostatní charakteristiky jsou druhotné, jsou odsunuty do pozadí a vzdalují se tak tradičnímu (v základě psychologickému) chápání postavy. Na cestě od tohoto zvláštního pojetí dramatické osoby k jevištní postavě nemohou tedy interpretovi většinou sloužit běžně užívané postupy. Figura se neprojevuje jako lidská bytost, ale jako nositel určité funkce, zástupce jisté kategorie, představitel s ní spojených procesů, pochodů a proměn.

S pojmem *figura* úzce souvisí teoretický termín jiný, pregnantněji definovaný, v tradici lépe zakotvený a historicky snadněji vysledovatelný, z textocentrického (zejména lingvistického) pohledu vycházející – *činitel*, *aktant*.⁵² Pojetí *figury*, tak jak ho precizně definuje francouzská teatroložka **Julie Sermonová**, má s kategorií aktantu mnohé společné rysy – funkci v rámci systému, kondenzovanost a hutnost významu, ale i obtížnou uchopitelnost ve své krystalické podobě. Tak jako je nutné hlubinný aktant zpřítomnit prostřednictvím jeho povrchového zástupce, tak i *figura* potřebuje ke své realizaci vlastní, přesněji ohraničený znak (svého mluvčího), který se však s běžným vnímáním jevištní postavy většinou neshoduje. Nicméně *figura* je pojmem, který generuje přímo v prostředí divadla a dramatu, z jejich vlastních potřeb, zatímco kategorie aktantu byla na divadelní literaturu přece

⁵² O aktantech podrobněji dále viz kapitolu *Greimas, Ubersfeldová – aktanty a syntax jednání*.

jen aplikována z prostředí narativní literatury – viz inspirace Proppem, Greimasem. A vzniká-li pojem z potřeby reflexe konkrétních dramatických textů, musí nutně odrážet jisté distinktivní rysy společné v hloubkových strukturách většímu množství textů zkoumané skupiny (tj. současného francouzského psaní pro divadlo).

Konkrétní projevy *figury* v dramatickém textu lze vysledovat u mnoha, velmi rozdílných autorů, jakými jsou např. Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaudová, Michel Vinaver či Daniel Lemahieu.⁵³ Ke zkoumání *figur* nás přivádí zejména zájem o to, jakým způsobem užívají současní dramatičtí autoři jazyka a jeho forem, aby vytvořili (popsali a postihli) současného, dnešního člověka s jeho potřebami, viděním a s jeho současným světem.⁵⁴ *Figuru* zde vnímáme nejen jako prostředek tvorby fikce, ale zároveň a především též jako objekt generující při samém procesu vzniku textu jako základ pro jeho následnou interpretaci. Ke konkrétním podobám *figur* se vrátíme při podrobnějších analýzách jednotlivých textů, v této fázi se zatím pokusíme o jejich částečnou definici, vymezení odlišností od tradičního pojetí postavy (dramatické osoby) a postihnoutí zásadních aspektů jejich výstavby a fungování v rámci dramatického textu.

⁵³ Z dramatiků jiných jazykových oblastí lze bezpochyby zmínit jména jako – Jon Fosse, Peter Handke, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Dea Loher, André Benedetto, Martin Crimp, Lars Norén.

⁵⁴ Vycházíme-li tedy stále z předpokladu, že umělecká tvorba je tvorbou o dnešním, aktuálním světě, a že by svým vlastním způsobem měla odrážet jeho konstituci a fungování. Problematikou metaforického pojetí jazyka, literatury a přístupu ke světu především s ohledem na pojetí Paula Ricoeura se podrobněji zabývá kapitola *Mezi strukturou a výkladem* v úvodu této práce.

figura – postava (dramatická osoba) – charakter

S klasickou postavou jako ideálním charakterem, jenž by v sobě spojoval univerzálnost s individualitou, všeobecné s konkrétním, poezii s historií (řečeno s Aristotelem), s postavou, která by měla přesnou konturu a zároveň poskytovala prostor ke své konkrétní individualizaci, s postavou, která by nabízela ztotožnění v katarzi současně s odstupem od ní, se v psaní pro divadlo setkáváme čím dál tím méně – tento proces trvá již přibližně celé jedno století. Jak ukázal již Peter Szondi, s příchodem moderních uměleckých směrů se klasická postava začíná rozpouštět v symbolistním dramatu, rozpadá se u expresionistů, v epickém rukopisu Brechtově. Zobrazování postavy vydané plně potřebám fabule vrcholí její úplnou demontáží, jak jsme toho svědky v současnosti. Dnes dokonce neslouží ani tak fabuli, ale zdá se být příhodnější hovořit o její podřízenosti *narativu* či obecně *struktuře*, ať už je jakákoli. Dialektika jednání (děje) a charakteru je platná nejen pro divadlo, ale i pro každé jiné vyprávění. Každá divadelní postava (figura) jedná, i když nic viditelného nekoná – jako příklad za všechny mohou sloužit postavy Beckettovy, ať už románové (Molloy, Malone, Mercier, Camier), tak dramatické (Winnie, Hamm, Clov, Vladimír, Estragon). Každé jednání (děj) si však protagonisty zároveň vyžaduje, lhostejno zda v podobě lidských bytostí či obecných jednajících aktantů. Současné psaní pro divadlo jako by se vrátilo ke slavnému d'Aubignacovu *dire, c'est faire*, k němuž se odkazuje i Roland Barthes, když říká, že „mluvit znamená jednat“. (BARTHES, 1963:66)

Ve funkcionalistickém pojetí vyprávění a postav, kde operujeme převážně s pojmy *jednání* a *aktant* (tj. to co zbylo z postavy), nejsou tyto prvky ani ve zdánlivém rozporu, naopak se dialekticky doplňují. Postavu (stejně jako aktant) je třeba chápat jako strukturní prvek, který organizuje jednotlivé fáze vyprávění, konstituuje fabuli, pořádá narativní látku kolem určitého dynamického schématu a v sobě soustřeďuje soubor znaků, jimiž se odlišuje od ostatních postav. Postava ve své klasické (tj. spíše psychologické) podobě je ve většině strukturalistických analýz na samém okraji zájmu. S odkazem na Aristotelovu *Poetiku* a jeho pojetí vztahu fabule a charakterů si dovolíme prohlásit, že vyprávění bez postav (osob, aktantů) existovat nemůže, nicméně činitelů (tedy těch, kdo jsou účastníci jednání) je mnoho a ne všichni mohou být zváni skutečnými činiteli, aktanty. V tomto duchu též uvažuje A. J. Greimas, když navrhuje třídit postavy nikoli podle toho, čím jsou, nýbrž podle toho, co dělají.⁵⁵ Zároveň však je nutné uvědomit si, že „psychologická osoba (rázu referenčního)“ není, jak říká Barthes, „v žádném vztahu k osobě jazykové, která se nikdy nedefinuje určitými schopnostmi, úmysly nebo rysy, ale pouze svým zakódovaným místem v diskursu“. (BARTHES, 2002b:35) Je to totiž často právě tato diference, jež svádí k mylným závěrům a negativním soudům o takto pojímané analýze (dramatického) textu – strukturní analýza textu, tak jak ji představuje tato práce, se pohybuje právě v rovině postav jazykových, s vědomím, že tyto jsou ve své podstatě zcela odlišné od postav *rázu referenčního*. Analýza postav jazykových (tj. činitelů, aktantů) však může následně pomoci při interpretaci postav kategorie druhé, více méně tradiční.

⁵⁵ Pro podrobnější výklad viz dále kapitulu *Greimas, Ubersfeldová – aktanty a syntax jednání*.

Z týchž dôvodů ponecháváme stranou takřka obecně platnou skutečnost, že postava musí přestoupit nějaký zákon, porušit rovnovážnou situaci, aby mohlo vzniknout jednání a spustil se tak jeho mechanismus. Důraz klademe spíše na úvahu, že na počátku neexistuje nic než objekt jako takový (tj. text, promluva), který neznamena nic víc než to, čím je. Tento objekt odkazuje sám k sobě a až následně se včleňuje do systému, do kontextů a vztahů. Pregnantně to ve svém *Psaní o divadle* (Écrits sur le théâtre) vyjádřil Michel Vinaver: „Au départ d'une pièce il n'y a aucun sens. Mais aussitôt l'écriture de la pièce commencée, il y a une poussée vers le sens, une poussée vers la continuation de situations, de thèmes, de personnages. A partir d'un noyau indéterminé issu de l'exposition initiale, la pièce n'arrête pas de se construire. A la fin, si elle réussie, elle se présente comme un objet aussi rigoureusement construit que s'il y avait eu un plan préalable.“⁵⁶

Důležitý je také vztah postavy a diskurzu, její promluvy. Tradičně pojímaná postava vzbuzuje dojem, že si své promluvy vymýšlí sama. Aktant (figura) naopak nic takového nepředstírá a odhaluje skutečný poměr mezi promluvou a postavami, figurami i aktanty – promluva utváří postavu. Promluva sama je přirozeně závislá na daných okolnostech, zejména pak na tzv. *výpovědní situaci* (situation d'énonciation). S ohledem na analýzu (ale především následnou interpretaci) postavy je důležité, aby se analytik, interpretátor nezaměřoval příliš na individuální pocity a intuitivní neukotvenou představu o jejím nitru a vnitřní osobnosti, ale aby se pokusil přiblížit k ní spíše skrze to, co říká, skrze promluvu, která úzce souvisí s jejím

⁵⁶ „Na začátku hry neexistuje žádný smysl. Ale od samého počátku textu se projevuje vnitřní síla, která nutně směřuje k pokračování situací, k následování témat, k vývoji postav. Divadelní hra se neustále konstruuje na základě neurčitého jádra prvotní zápletky. A pokud uspěje, prezentuje se v závěru jako pevně vystavěný objekt, tak jako kdyby měl od počátku předem existující stavební projekt.“ (přel. aut.) Cit. dle RYNGAERT, 2002:34.

jednání. Aristoteles v *Poetice* říká, že „[...] jest třeba uvažovati nejen se zřením k tomu, co bylo vykonáno nebo řečeno, je-li to dobré, či zlé, nýbrž také se zřetelem k osobě jednající nebo mluvící, dále vzhledem ke komu se stalo, kdy, pro koho nebo za jakým účelem [...]“.⁵⁷ Analýza takto chápaného konceptu postavy by se měla nutně odvíjet především od analýzy jejích promluv, od pochopení její dvojité podstaty, že postava je jak zdrojem svých promluv, tak zároveň i jejích produktem. Při zkoumání těchto otázek nelze pominout přínos Jiřího Veltruského, jehož pojetí jednajícího dialogu se ukáže jako překvapivě blízké přístupu Michela Vinavera a jeho vnímání povahy textů pro divadlo.⁵⁸

Tradiční pojetí *postavy* v sobě již implicitně zahrnuje jisté atributy jevištní postavy, nabízí představu její konkrétní fyzické realizace, nebo na ni bývá z této perspektivy alespoň často nazíráno. *Figura* v sobě žádnou představu fyzické (tedy mimotextové) podoby nenese. Je to neurčitá forma, která nabývá významu spíše pro své postavení ve struktuře díla než pro svou vnitřní povahu. Tím, co ji definuje a udržuje pohromadě, jsou její akční, dynamické složky, její postavení vůči ostatním, její funkce. V žádném případě není opakem postavy, *anti-postavou*, je výhradně její variantou, která se objevuje v místech trhlin, kolísání, nejistot, v případech, kdy je přítomnost tradiční postavy z jakýchkoli příčin nemožná. *Figura* nenabízí možnost doslovného uchopení, neustále narušuje tradiční, kompaktní pojetí postavy, nutí k hledání nových podob – ať už se jedná o koncepcie a realizace čtenářské, režijní či herecké, přičemž nezbytnost tohoto hledání se dále násobí skutečností, že cesta vede často skrze naprosté převrácení

⁵⁷ Cit. dle PAVIS, 2003:311.

⁵⁸ O přístupu Michela Vinavera podrobněji dále v kapitole *Michel Vinaver – divadelní teoretik*.

zavedených přístupů. V této souvislosti stojí za zmínku zvláště rukopis Novarinův, jehož postavy/figury s oblibou mění svá jména, svou identitu, jejich promluva se skládá z výrazně nesourodých lexémů. Tyto figury jsou nestálé ze své podstaty, jsou vším možným, ale jejich základní charakteristikou je, že jsou právě takové, jejich identitou se stal proces proměny, který je jejich aktivitou, jejich jednáním – a zdrojem tohoto konání není dramatická situace, ale promluva figury jako taková.

Stále směřujeme k tvrzení, že novátorská režijní a herecká pojetí mnohých současných dramatických textů jsou svého druhu nutností, která vychází již z textové předlohy, ze samotné podstaty, pojetí a organizace dramatického textu. Figury lze pak, jak Sermonová tvrdí, považovat za *ontologies poétiques singulières* (SERMON, 2004:55), jež si vynucují nové pojmání a fungování celého divadelního artefaktu.

Oproti *postavě* nemusí k realizaci figury nutně docházet skrze projevy jejího vizuálního rozpoznávání v kategoriích referenčního světa, její pravdě-podobnosti, její konkrétní totožnosti. Figura dokonce často – celá nebo alespoň částečně – uniká všem psychologickým projevům. Sám výraz *figura* svým sémantickým polem a způsoby užití v jiných uměních zároveň nabádá k hledání a chápání těchto nových divadelních principů na základě praxe jiných uměleckých oblastí – výtvarného umění, geometrie, choreografie, ale i literární teorie a rétoriky. Postava jako taková nezemřela, pouze se z ní stal silně polymorfní, těžko uchopitelný objekt, který je možná jedinou možností jejího přežití.

Na následujících stránkách se s odkazem na studii Julie Sermonové *Champs imaginaires des figures* (Imaginární

pole figur) pokusíme definovat figuru jakožto specifický druh dramatické osoby a představit její distinktivní rysy.⁵⁹

figura – kreslená postavička

Francouzské femininum *silhouette*, jehož Sermonová v této souvislosti užívá, může mít význam jak *silueta*, *obrys*, tak zároveň *postava* – ve smyslu celkového obrysu či syntagmatu „mít pěknou postavu“. Figura je tedy v první řadě vizuálním zjevením. Její rysy jsou jen letmo načrtnuté a vytvářejí jakousi divadelní figurínu, kreslenou postavičku, loutku. Tyto rysy definují například některé z postav Noëlle Renaudové – *Malinká žena*; *Veliká žena*; *Podnikatel s novinami v ruce*, Philippa Minyany – *Malý tlustý muž v černém*; *Smrkající muž*; *Stará, příliš nalíčená žena*; *Muž bez krku*; *Žena s copem*; *Jednonohý*; *Muž s fagotem*, ale i Bernarda-Marie Koltèse – *Elegantní dáma*; *Netrpělivý pasák*; *Rozrušená kurva*. Všechny mají jedno společné – jsou výrazně (především vizuálně) definovány již samotným jménem či spíše pojmenováním, označením, názvem. Jejich vizualita v mnohém připomíná postavy z výtvarného umění – sochy, ale především plošné kresby, malby apod. Samotný pojem *figura* tak odkazuje především k té části svého sémantického pole, která má přímý etymologický odkaz na latinské substantivum „figura“.⁶⁰

Pojmu *figura* užívá v tomto smyslu jako jeden z prvních francouzský literární teoretik **Maurice Blanchot** (1907–2003) ve své knize *Le livre à venir*,⁶¹ když hovoří o postavách

⁵⁹ Následujících pět kapitol vychází ze studie Julie Sermonové *Champs imaginaires des figures* otiskované v odborné teatrologické revue *Frictions*. Jednotlivé podkapitoly korespondují s textem Sermonové, komentují jej a doplňují dalšími pohledy.

⁶⁰ **Figura**, *ae, f.* tvar, podoba, obraz; krása, půvab.

⁶¹ BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Folio Essais, 1995, p. 287.

rané románové trilogie Samuela Becketta (*Molloy*, *Malone umírá*, *Nepojmenovatelný*). O vztazích a vnitřních světech jednotlivých vystupujících postav se v textu nedozvídáme takřka nic. Beckettovy postavy (či spíše mluvčí) existují. To je však takřka vše, co o nich lze říci. Chybí jim nitro, jádro, jež by je oživovalo, jež by jimi hýbalo. Jsou pouhým povrchem, plochou, pod níž nevidíme. Sám vypravěč je pouze popisuje a eviduje jejich projevy, v žádném případě se nepouští do jejich interpretací.

Realitou figur jsou dle Sermonové jejich jednotlivé stavy, jednotlivé fáze, momenty, v nichž přes ně vše přechází. Figura je plochá, dvojrozměrná, nemá žádnou hloubku – podobně jako knižní ilustrace, jež slouží především k tomu, aby ulehčila čtení a čtenářovu orientaci v textu.⁶² Pojmu figura se tedy užívá především v situacích, kdy je zapotřebí operovat s tím, co je vidět (slyšet), a přitom nám chybí vysvětlení či zevšeobecnění. Figure chybí identita osobnosti, existuje pouze proto, aby byla viděna, zaregistrována, popsána, slyšena. Tato pozice pozorování siluety, obrysu fikční bytosti nabízí spolupráci v jednom čase i prostoru mezi autorem a čtenářem (divákem), čímž do jisté míry uniká dramatickému mikrokosmu. Sermonovou zde je třeba ještě doplnit o konstatování, že z této její povahy pramení také další charakterový znak figury – převaha *fatické funkce* komunikace.

Tradiční pojetí postavy je autonomní, klasická postava je na rozdíl od figury samostatná. Za obrysem figury, za siluetou může její pozorovatel (čtenář, divák) jistou svébytnost pouze tušit. Tvůrce figury za ni na sebe vzal plnou zodpovědnost, svůj výtvar plně ovládá a staví se tak do opozice k tradičnímu procesu, v němž autor tvoří

⁶² Srov. italské "figura" jako "disegno, illustrazione" či anglické "figure" ve významu "diagram, drawing".

dramatickou osobu, jež má svůj skrytý (či až transcendentní) význam, který má režisér a herec odhalit a divák následně rozšifrovat. Tradiční postavu se vnímatel snaží postihnout skrze její projevy, způsoby chování, více či méně výrazné návyky, postoje. Roland Barthes ve své studii o dramatických textech Racinových oproti tomu hovoří o figuře jako o bližší neurčité kostře, jejíž význam spočívá v tom, jaké místo zaujímá v souboru protagonistů jako *forma tragické funkce*. (BARTHES, 1963:10) Figura se totiž zdá být tím soudržnější z hlediska syntaktického (v aktanční konfiguraci), čím chudší je z hlediska sémantického, tedy čím je plošší a jednoznačnější.⁶³

Figury se definují především jako dramatické momentky platné tady a teď, v té podobě (a tou podobou), jakou mají. Pohybují se tedy nad veškerou psychologickou racionalizací. „Figura neusiluje o to, aby byla pochopena, nýbrž o to, aby byla viděna, aby si jí vnímatel všiml, aby zaregistroval její povrch. Beze zbytku se vymezuje a realizuje svou promluvou, svými replikami, které říkají přesně to, co se zdá, že říkají.“ (SERMON, 2004:57) Zcela jí chybí jakýkoli skrytý význam, veškerá alegorie. Takovéto pojetí figury má velmi blízko k podstatě loutky a k masce.

Daniel Lemahieu ve své tvorbě klade důraz na to, aby jeho postavy (přesněji opět figury) byly důrazně anonymní a nechovaly se a nemluvily jako reální lidé. Jeho rukopis vychází z předpokladu, že postava je *mrtvá*, a proto se ani nezajímá o to, *kdo* to vlastně mluví, ale spíš *jak* a *odkud* mluví – jako by tedy byla loutkou, která se definuje především svým umístěním v prostoru a místem, odkud zní

⁶³ Srov. PAVIS, 2003:154.

její hlas, její promluva. Jeho figury dokonce záměrně evokují cosi uměle vytvořeného, stylizovaného, oživeného.⁶⁴

Autoři pracují metodou juxtapozice velkých objektů (včetně postav), jimiž určují rozložení sil a vykreslují zřetelný, srozumitelný obraz. Celek pak pohromadě drží způsob uchopení promluvy, síla, kterou interpret (herec, čtenář) užije k tomu, aby se ptal po tom, čím postava je a co říká. Interpret však nemá nic jisté, promluvy mu nenabízejí žádné podtexty – figura je skutečně tím, čím se na první pohled jeví. Ničím víc.

S odkazem na Brechta bychom mohli tvrdit, že v psané podobě se figury jeví jako zcizené. Existuje u nich odstup, a protože nejsou ničím jiným než samy sebou, „vnímáme celý dramatický text z dálky, jako bychom ho viděli ve stínových obrazech laterny magiky“. (SERMON, 2004:58) Sermonová upozorňuje na skutečnost, že figury prostorem spíše procházejí, než aby ho skutečně a plnohodnotně obývaly, a tudíž i fikce, kterou nám předkládají, je poněkud vzdálená, zcizená. Figury i jimi prezentovanou fikci nelze nikdy zcela uchopit, přesně pojmenovat, osvojit si dokonale dění na scéně. Není možné konkrétně říci, o co se jedná, lze pouze sledovat, vidět, zaznamenávat. Figuru jako pouze lehce načrtnutý objekt ve formě lidské bytosti lze pak identifikovat pouze jako obecný druh.

figura jako symbol / emblém

Ačkoli byla na předchozích stranách zatím figura definována skrze pojmy reprezentace a distance, nejsou to charakteristiky jediné, ba ani povinné. Dalším možným

⁶⁴ Podrobněji bude toto konkrétní pojetí figury u Daniela Lemahieua definováno při analýze jeho textu *Mezi psem a vlkem* ve druhé části této práce.

elementem je příklon figury k nějakému zřetelnému rysu. V tomto případě vystupuje figura jako zapamatovatelná, výrazná lidská postava – tak jako v angličtině známe "figure" ve významu "important person" (SERMON, 2004:58) – tedy v roli jedince charakterizovaného svou jasně danou reálnou či symbolickou povahou. Jednou z variant pak bezpochyby bude postava alegorická, často s výrazným a nezaměnitelným atributem.

V současných textech nachází Sermonová mnoho postav, jež se zřetelně prezentují jako dokonalé ilustrace vlastností, predikátů. Samotné jméno poskytuje svému nositeli význam. Typickým příkladem mohou být postavy z her Jeana-Luca Lagarce – *Starší sestra; Matka; Nejstarší žena; Druhorozená; Nejmladší; Mladík; všichni mladíci; Válečník; všichni válečníci*. V textu Jeana-Michela Ribese analyzovaném v této práci zase vystupují – *Pán ONE; Pán TWO; Otec; Dcera; Holič; Zákazník*.⁶⁵ Jejich druhová označení mají v sobě výrazné rysy *typů*. Autoři své postavy pevně ukotvují v realitě (svého fikčního světa) a zároveň jim dávají silnou referenci ke světu reálnému, udržující je neustále v distanci, která jim brání, aby se výrazněji odlišily a individuálně vymezily od ostatních. Spíše než o skutečné postavy (ve smyslu individualit) jedná se opět o pouhé funkce, o zástupce určité kategorie či postavení – a jako funkce se také zmocňují promluvy.

Toto pojetí figur navazuje na postavy typové, na divadlo typů. Obě kategorie se však od sebe v mnohých význačných rysech odlišují. Nejvýrazněji zdá se v tom, jako by současní

⁶⁵ Zvláště zajímavé se pak může jevit srovnání s postavami tzv. kolektivního a symbolistního dramatu např. v podání Maurice Maeterlincka. V jeho *Slepcích* vystupuje *Nejmladší slepá žena; Nejstarší slepec; Poblázněná slepá; První slepec; Druhý slepec* apod. Zdá se totiž, že kořeny současných francouzských divadelních rukopisů skutečně leží právě v době symbolismu. Opomenout nelze přirozeně ani autory absurdního divadla – například postavy Ionescovy – *Stařenka; Stařeček; Řečník*. O Beckettovi padla zmínka v otázce jeho postav románových, stejně tak lze však u něho rysy figury sledovat i v textech dramatických.

autoři chtěli pozdvihnout celek svých výtvorů (figur/postav) na úroveň jednotlivých výrazných typů. *Klasický typ* odkazuje k univerzálním kategoriím. Dramatická osoba je u něho pouhým prostředníkem symbolického smyslu, jakýmsi dočasným, příležitostným vtělením věčného principu. Sermonová poznamenává, že Harpagon je Lakomcem, Alcest je Misanthropem. *Současný typ* se definuje sám o sobě, představuje se takový, jaký je. Snaží se prosadit jako osamocený, jedinečný (možný) model, nesměruje k jiné fikční realitě. Sermonová rovněž sleduje, jak se tím výrazně proměňují vztahy mezi referenčním světem a dramatickým prostorem. Typové (druhovité) postavy již neslouží k tomu, aby symbolicky (divadelně, znakově) ilustrovaly obecně existující (až archetypální) profily. Typy musejí být dnes vnímány tím způsobem, jakým se na scéně prezentují. Liší se svým vzhledem, jsou ovládány různými silami, jimiž je autoři více či méně výrazně definují. Příkladem autora, jenž si pohrává s touto totemickou povahou typu, může být Valère Novarina, který zároveň velmi často svým figurám dává osobité, originální, smyšlené, nové funkce – *Nekonečný romanopisec*, *Herec prchající před bližním*, *Muž z onoho světa*.

Sermonová připomíná, že uvnitř jednoho díla (dramatického textu) hovoří všechny postavy totožným jazykem, jehož jediným tvůrcem a původcem je dramatik, a jejich společným fungováním, jejich součiněním tak vzniká fikční (v první řadě poetický) svět tohoto textu.⁶⁶ Tyto autorské rukopisy nejsou pouhými uměleckými rozmazy, ale vymezují se vůči určitým epochám minulosti. Současní autoři na scéně neanalyzují modely chování, nevytvářejí paradigmaty mezilidských vztahů. Autoři si pouze vědomě

⁶⁶ Tuto jednotu promluvy a užívaného jazyka lze sledovat např. v rámci analýzy textech Jeana-Michela Ribese či Valère Novariny v druhé části této práce.

s touto tradiční funkcí hrají. Jako by na ni vzpomínali, jako by ji tímto hledáním ztraceného času udržovali při životě.

Jedním ze základních atributů naší současné doby je jednoznačná rozpoznatelnost a neomylná identifikovatelnost jejích jednotlivostí. Drama a divadlo tak vstupují do kulturního kontextu společnosti konce a přelomu tisíciletí, kdy si božstva moderní civilizace (televize, reklama) uzurpují jednoznačná, nekompromisní a nekomplikovaná sdělení a takto formují její kolektivní povědomí a představitivost. Hledání dramatiků a cesty směřující k emblematickým postavám a tvorba na bázi takovýchto modelů jsou jedním z analogických projevů naší modelově plošné doby.

Již zmiňovaný filozof a spisovatel Daniel Lemahieu se ve svých universitních kurzech tvůrčího (dramatického) psaní snaží vést své studenty nikoli cestou osvojení řemeslných znalostí výstavby textu (pro divadlo), ale nabádá je, aby skrze jazyk a text objevovali sami sebe. Zároveň je mnohdy kritický vůči některým současným autorům píšícím pro divadlo, kteří jsou podle něho zcela klasičtí, tedy bez vztahu k době, v níž žijí a tvoří. Struktura jejich děl totiž neodpovídá mentální struktuře současnosti, a proto se v těchto případech jedná o nekonfliktní *klasické texty*. Současné psaní pro divadlo by si však mělo hledat takový způsob vyjádření, který bude odpovídat struktuře referenčního světa, musí hovořit vlastním, veskrze současným jazykem.

Figurativní postavy v současném psaní pro divadlo však nemají ambici být reprezentativním vzorkem problémů a rozmanitosti současného světa. Dramatikům tyto figury někdy spíše slouží jako rozmanité polarizované objekty, mezi něž mohou na malé ploše rozložit promluvu na základě principů, které jsou především poetické – a až následně

fabulační, narativní.⁶⁷ Figury se projevují na velmi omezeném, na dřeň okleštěném dramatickém prostoru. Sledujeme u nich esenci situace, systém, schéma, které vybízí k otázkám – odkud? od koho? kam? Postupně se vytrácí význam toho, co se říká a kdo je autorem této promluvy, a důraz se přenáší na způsob, jakým se vypráví, na způsob, jakým je promluva mluvčím realizována – nejvíce se tak dozvídáme o tom, kdo je za promluvu skutečně zodpovědný, tedy o dramatickém autorovi, nikoli o jednotlivých mluvčích.⁶⁸ Opět lze tedy hovořit o převaze *fatické funkce* v tomto typu literárně-dramatické komunikace.

Michel Vinaver tvrdí, že *l'écriture aura été la poussée vers l'histoire*. Figury je třeba v podstatě vnímat jako pouhé vstupy, jako jazykové impulsy. Oproti klasickým postavám figury neexistují před slovy, před promluvami, které je zhmotňují. Bývá jim odepřena jakákoli referenční pre-existence, jsou odkázány výhradně na slovo, a proto mohou jednoduše tvrdit opak toho, co prohlásily před okamžikem, mohou skákat z jednoho tématu na druhé a nic z toho jim neubírá na jejich "svéprávnosti". Klasická postava by v totožném případě byla okamžitě vtažena do otázek po pravdivosti svých tvrzení. Figury lze vnímat jako vtělené slovo, a ony tak mohou evokovat otázky po správnosti a patřičnosti, nelze na ně však vztahovat kategorii pravdivostního hodnocení.

Veškerá kauzalita, sdělnost, pravděpodobnost je tomuto stylu psaní přidělena na základě vnitřní jazykové nutnosti. Smysluplný příběh – pokud vůbec nějaký je – nehraje takřka

⁶⁷ Obava Gérarda Genetta, že románová literatura bude „následovat poezii a definitivně opustí sféru zobrazování“ (GENETTE, 2002:256) se v tomto případě naplnila i v oblasti psaní pro divadlo.

⁶⁸ Vycházíme z poznatků literární a lingvistické teorie, která v procesu výpovědi již dlouho rozlišuje mezi hovořícími subjekty, jednotlivými mluvčími a skutečnými autory promluvy.

žádnou roli. Tím, co hraje roli při skládání (řetězení, navazování) replik, je především rytmus a zvuková podoba promluv. K těm se taktéž musí odkazovat interpret (čtenář, režisér, herec), pokud chce s tímto textovým materiálem pracovat, tj. pokud hodlá dát figurám konkrétní (scénickou) podobu. Figury nemají jiný důvod své existence, než je *bytí skrze promluvu*.

stylové figury

Sermonová si ve své studii přirozeně uvědomuje, že i postava v tradičním smyslu slova je úzce spjata se svými promluvami. Tato postava vnímá to, co říká, a její slova slouží jednání, jsou však spíše jeho nástrojem. Promluva se odvíjí v souladu s tím, co můžeme očekávat od jejího psychologického a společenského profilu, od toho, co povšechně a v mírně zastaralém smyslu nazýváme charakterem.⁶⁹ Většinou se odvolává na zavedené situace zakotvené ve skutečnosti, neustále je opakuje a zajišťuje jim tak existenci.⁷⁰ Veškeré její chování je přirozené, logické, jakoby samozřejmé, stále poplatné realitě a naturalistické estetice.

Naproti tomu figury jsou dle Sermonové podřízeny tomu, jak dramatický text tvoří a distribuuje promluvu. Zde se tedy objevuje takové pojetí *figury*, jakého se užívá v oblasti literární teorie – jako výrazového prostředku okrasného či expresivního, využívajícího opakování hlásek, slabik, slov, seskupování slov nebo vět bez změny významu.

⁶⁹ Patrice Pavis ve vztahu k *charakteru* hovoří o souboru fyzických, psychologických a morálních rysů dramatické osoby. V širším smyslu pak o dramatické osobě jako morální a psychologické entitě. Přirozeně zmiňuje aristotelovský protiklad charakterů a fabule.

⁷⁰ Nabízí se analogie s tvrzením Felixe Vodičky, jenž prohlásil, že *umělecké dílo je do té doby živé, dokud o něm hovoříme, píšeme, bádáme*. A protože tyto postupy stále obnovujeme, rekonstruuujeme, jsou zcela jistě živé a aktuální.

Figury lze tedy de facto vnímat jako postavy, které se prosazují jako aplikované modely výrazně strukturovaného jazyka. Jsou obdařeny určitým množstvím distinktivních rysů, jež se projevují text od textu jako stálé charaktery – nikoli však ve smyslu psychologickém, nýbrž ve slova smyslu charakteru poetického – tj. jsou vlastní každému z autorských rukopisů. Figury nesou otisk svých autorů, jejich identita je především stylistická. Stejně tak jako byla již výše zmínka o postavách beckettovských, můžeme plným právem hovořit o postavách "minyanských", "novarinovských", "lagarceovských" či "durringerovských", neboť lze poměrně zřetelně rozlišit jejich typické frázování, fungování, jednotlivé autorské odchylky, úchytky a záliby. Každý dramatický text se tak konstituuje jako další varianta (deklinace) jednoho a téhož světa, s vlastními, všudypřítomnými zákonitostmi a principy. Autoři budují stále jeden svůj specifický (fikční) svět, v němž vládou jejich pravidla, zákony a konvence. Figury plně náleží tomuto fikčnímu světu, neodkazují se k modelům existujícím v rámci světa referenčního, fungují na principu autoreference. V každém z těchto fikčních světů se vyskytují omezené rejstříky vět a gest, nejoblíbenějšími technikami, jichž autoři při jejich tvorbě užívají, je proto především *echo, variace a repetice*.⁷¹

Figuru můžeme vnímat jako způsob existence postavy, jež se projevuje převážně v textech, v nichž pouze *la parole est action* (Vinaver).⁷² Jako taková není tato varianta postavy centrem dramatického textu, ani jeho hybatelem, je pouhým materiálem (mezi ostatními – prostorem, časem, fabulí) opracovávaným jazykem. Stala se strukturním pojmem

⁷¹ Tyto principy přímo odkazují ke stejnojmenným nástrojům, jichž užívá pro svou analytickou metodu Michel Vinaver. O Vinaverově metodě podrobněji v kapitole *Michel Vinaver – divadelní teoretik*.

⁷² VINAVER, 1993:900.

schopným formalizovat vztahy mezi jednotlivými činiteli a logiku jednání. Promluva je takto zbavena nutnosti zabývat se vývojem příběhu, zápletkou a stává se tak jediným skutečným protagonistou. Její jednotlivé projevy rytmezují dramatický text, užívajíce k tomu projevů figur. K výrazné proměně dochází v těchto textech i u vztahu herce k promluvě samotné. Texty si vyžadují, aby byly nesený, přenášeny prostorem, přičemž nutně procházejí verbálním procesem. Při něm však chybí tradiční záchytné body.⁷³ Absence zápletky zároveň dokáže vzniku skutečné postavy takřka zcela zabránit. Nutností pak zůstává výhradní spolehnutí se na jazyk, na každou jednotlivou výpověď. Nemůže však dojít k ovládnutí situace figurou – jejím výhradním tvůrcem je dramatický autor sám. Figura se podle Sermonové pohybuje v krajině slov (zapsaných či řečených), kterou není schopna ovládnout. Pokud se figura jakékoli tvorby světa a fikce účastní, děje se tak mimo její vůli. Figury mohou konat samy za sebe (a činí tak často velmi organicky a přirozeně), mohou mít různé (hierarchizované) pozice ve svém časo-prostoru, nicméně na žádnou z těchto aktivit nelze při jejich vnímání a interpretaci klást důraz. „Významná je především celková (autorova) kompozice, která všechny jednotlivosti překonává. A protože výpovědi (jejich uspořádání, skladba, průběh) nespočívají pouze na logice interpersonálních vztahů, jsou ‚postavy‘ na scéně za narativní proces zodpovědný také pouze částečně.“ (SERMON, 2004:62)

Figury bývají trvale spjaty s technikou stříhu jako základního dramatického principu. Čas pro ně není lineární, jejich prostory se prolínají, výpovědi jsou rozdrobeny a navíc

⁷³ Velmi podnětný příspěvek k problematice konkrétní herecké interpretace a především o potížích, jaké měli herci vychovaní klasickými hereckými metodami psychologicko-realistického herectví při inscenování textů Valéra Novariny v ruských divadlech, nabízí studie francouzského režiséra Christoha Feutriera *L'écriture novarinienne face à l'École de Constantin Stanislavski*. (DIEUZAYDE, 2004:127–136)

mívají polyfonní charakter. Sermonová si pomáhá přirovnáním k hudbě – jako kdyby prý každý interpret dostal svůj part (repliky, které mu jsou přiděleny) jako hráč v orchestru, avšak „neměl nikdy možnost slyšet skladbu vcelku, přestože je jeho part pro tento celek zcela nezbytný“. (SERMON, 2004:62) Figuru lze snad tedy stručně definovat jako *postavu určenou především rytmickými aspekty své výpovědi*.

V textu dramatika **Oliviera Py** *Chvála labyrintu* (L'Exaltation du labyrinthe) vystupuje například postava, která se jmenuje *Muž, který se směje* (L'Homme qui rit). Je to člověk, jemuž byl uříznut horní ret a on tudíž nemůže vyslovovat obouretné souhlásky. Mluví bez nich, má svůj osobní jazyk, svůj idiolekt, naše běžné věty si z této nutnosti překládá do svých vlastních, jejichž význam je s těmi prvními shodný, odlišuje se od nich však tím, že užívá výhradně slova bez obouretných hlásek (/b/, /p/, /m/). Sledování této hry oulipovského charakteru je tím hlavním, co postavu, drží pohromadě. Základem k perifrázím a metaforám, v nichž se vyjadřuje, je však primárně její figurativní povaha.

figury volné a vázané

Fungování klasické dramatické osoby (charakteru, postavy v obecném slova smyslu) podléhá jistým normám, kódům existujícím již před vznikem textu samého. Tyto struktury – pravdě podobnost, nápodoba reality, kauzalita – napomáhají ztotožnění toho, kdo text interpretuje (čtenáře, herce, diváka) s textem samotným. Figuru však Sermonová chápe jako prvek, jenž se pohybuje v prostoru vytyčeném součinnými či naopak protikladnými silami, jejichž rozložení

je vždy závislé na libovůli autorově. Pro figury neexistuje fabule v pravém smyslu slova, ani jasně určené charaktery, osobní profily jednotlivých postav,⁷⁴ jež by přirozeně motivovaly a ospravedlňovaly jejich přítomnost, existenci a vystupování. Opět se takto vracíme k již zmiňované (a pro moderní texty vskutku zásadní) otázce – jakým způsobem je promluva prezentována a jak se jí jednotliví mluvčí chápou? Autoři zde nutí své interprety, aby se zapojili do hry, namísto aby se spokojili s běžným, realistickým, psychologickým chápáním jednajících objektů. Interpretovi nezbývá než chopit se slova, jeho melodie a výrazu, tak jak je určuje sám text.

Figury jsou zřetelné, jasně dané. Samy o sobě implikují vznik tvarů a forem, které jsou nové, dosud neviděné (důraz na vizualitu je u figur nesporný), nespokojují se s obyčejným opakováním toho, co se výrazně podobá realitě. Směrem k interpretům-hercům vysílají autoři jasný signál, aby se nesnažili o *bytí, ztotožnění se s postavou*, ať je jakákoli, nýbrž aby se pokusili o *ztělesnění jazyka, o tělesnou konkretizaci promluvy*. Realizace figur probíhá takřka výhradně v rovině vnímání významů slov a rytmu řeči i psaného textu. Promluva (běžná, bezpříznaková) je autory narušována především ve své formě. Sermonová upozorňuje, že promluva figury často bývá mimo běžné kategorie, ve většině případů bývá výrazně extrémní – mnohomluvná, přesycená či nulová. Vymyká se běžnému průměru, a to buď přemírou nebo naopak absencí své kvality či kvantity. V každém případě vybočuje z hranic běžné komunikace, odlišuje se od obvyklé promluvy.

⁷⁴ Pojmu profil užíváme v tomtéž smyslu, v jakém se ho užívá např. v počítačových hrách, kde “profil” definuje vlastnosti, schopnosti a charakteristiku ovládané hráčské postavy, či tak jak se ho užívá ve významu policejním apod. – “profil pachatele”.

Ve způsobu, jakým autoři s jazykem pracují, lze pak vysledovat dvě obsáhlejší kategorie. Tou první je rukopis, který můžeme nazvat eliptickým, jenž má velmi blízko k veršovanému stylu a pojí se často s básnickým modelem. Typograficky se výrazně a vědomě definuje jako anti-naturalistický – užívá synkop, zlomů, elips a potlačování normované syntaxe. Interpret je nucen si těchto stylových figur všimnout.⁷⁵ S takovýmto typem psaní se český čtenář již mohl setkat např. u Thomase Bernharda, ve francouzské oblasti můžeme do této kategorie zařadit rukopis Jeana-Luca Lagarce, Michela Vinavera nebo Didiera-Georges Gabilyho. Druhou variantou práce s jazykem je tzv. *logorrhée*, jakási lexikální záplava často bez jakékoli interpunkce.⁷⁶ **Roman Jakobson** (1896-1982) v podobném duchu hovoří o dvou typech řečových poruch ve vztahu k jazykovým projevům. Definuje dva typy *afázie*,⁷⁷ z nichž první je charakterizován narušením souměrnosti, kdy si jednotlivá slova ponechávají svůj vlastní smysl, rozpadá se však větná struktura, bortí se pořádek slov; druhý typ lze definovat narušením analogického řádu, schopnosti jazykové selekce. A právě narušení analogického řádu plně odpovídá tomuto druhému typu rukopisu, kdy je slovo samotné často zbavováno smyslu, nicméně smysl dostává vlivem syntaxe a kontextu.⁷⁸

⁷⁵ Ve francouzské tradici je ostatně poměrně běžné zabývat se formální stránkou dramatického textu. Analýzy veršů jsou zcela samozřejmou součástí inscenační praxe i u současných francouzských režisérů – přístup režisérky Brigitte Jaquesové při inscenování Corneillova *Sertoria* můžeme poměrně podrobně sledovat v článku Daniely Jobertové v časopise *DISK* – JOBERTOVÁ, D. Brigitte Jaquesová zkouší Corneillova *Sertoria*: Analýza divadelních rukopisů. *DISK*, 2003, č. 3, s. 139-147.

⁷⁶ Pojem “logorrhée” (logorhea) vychází z latinského základu *logos* a koncovky “-(rh)ée”, ve významu “velké míry, obsahu, vyplnění, trvání, činnosti”. Podobně též “diarrhée” – průjem. Tohoto pojmu se často užívá například v souvislosti s rukopisem Philippa Minyany.

⁷⁷ Srov. Jakobsonovu studii *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. (JAKOBSON, 1995:55-73)

⁷⁸ Lidé postižení tímto typem afázie mají problémy především se základními větnými strukturami, např. s vyjádřením podmětu. Větu totiž pojmají jako *eliptické „následující členy“* (JAKOBSON, 1995:61), které doplňují obsah předchozích (vyslovených či pouze v mysli mluvčího existujících) vět. Takovýto typ promluvy vyžaduje tedy od adresáta značnou míru aktivní spolupráce, ne-li spolupřevy.

Často se jedná o individualizované, jedinečné jazyky, vlastní čisté idiolekty,⁷⁹ které bývají v různých oborech označovány jako *logorhea* či *xenoglossie*.⁸⁰ Takto afatický rukopis bude řídit „veškeré sémantické seskupování [...] spíš prostorovou nebo časovou soumezností než podobností svých členů“. (JAKOBSON 1995:64) Čerpá tak z psychologického pokušení, neboť do jednoho dechového celku spojuje protikladná, nebo alespoň bez viditelné souvislosti vázaná konstatování i postoje.⁸¹ Zdá se tedy být takřka nemožné zahrát doslova to, co slova znamenají. Přemíra lexika boří jakoukoli snahu o ilustraci promluvy. Běžně užívané postupy, jakými je správný důraz, frázování po smyslu apod., nelze v těchto případech při interpretaci textu použít. Jazyk vytvořený autory je podřízen pouze své vlastní logice. Překonává běžně užívané výrazové moduly a nahrazuje je omezeními, která vycházejí z prozodické výstavby. Čtenář/interpret takového textu nerozumí ničemu jednotlivému, co je v něm obsaženo, ale přitom mu dokáže zcela porozumět. A s ohledem na to, že se jedná ve své podstatě o promluvu, u níž je porušena schopnost nápodoby, využívá tento typ rukopisu takřka výhradně metonymie na úkor metafor.

V závěru *Imaginární operety* Valèra Novariny⁸² vystoupí (vůbec poprvé v celém textu) postava/figura pojmenovaná *Nezadržitelný romanopisec* (L'Infini Romancier). V poměrně výrazném protikladu k dosavadnímu průběhu textu je jeho promluva monumentální. Tvoří ji *román*, který tento mluvčí

⁷⁹ Ačkoli idiolekt v běžné komunikaci většinou ve své čisté podobě, tedy jako jazyk hermeticky uzavřený adresátovi, neexistuje a každý mluvčí se snaží vyjít vstříc svému partnerovi v komunikaci.

⁸⁰ Pojmem *xenoglossie* se v duchovních vědách označuje paranormální schopnost člověka hovořit cizími jazyky, které se však nikdy neučil (např. pod vlivem hypnózy apod.)

⁸¹ V literární historii se s tímto typem promluvy můžeme setkat například ve starých prorocích, mytických textech, středověkých viděních apod.

⁸² K těmto otázkám se ještě vrátíme v druhé části této práce právě v souvislosti s analýzou rukopisu Valèra Novariny.

přednáší svým posluchačům. Celý mnohastránkový monolog (v originální verzi čítá 13 tištěných knižních stran) se skládá pouze z tzv. *vět uvozovacích* – takových, jakých se v každém románu vyskytuje nespočet – a k nim náležejících krátkých *přímých řečí* různých mluvčích. Tato Novarinova tiráda, jejíž slovní materiál tvoří jazykové jednotky užívané především v prozaické, románově tvorbě, obsahuje 376 (sic!) přímých řečí a zazní v ní více než čtyři stovky různých jmen. V jakési oulipovské mánii je zároveň každé uvozovací větě přiřazeno odlišné sloveso.

Tuto záplavu slovesných tvarů a vlastních jmen, ale přirozeně též rozličných přímých řečí a vzájemných odkazů a oslovení mezi jednotlivými mluvčími, tuto záplavu slov všech slovních druhů (bez výjimky), která tvoří promluvu *Nezadržitelného romanopisce*, nelze vnímat z hlediska jejího jazykového označovaného (signifié), a to jak vzhledem k jeho složitosti, tak vzhledem k nepatřičnosti promluvy v kontextu dosavadního průběhu a jednání textu. Slovní záplava se po dobu, po kterou proudí, stává zdrojem vjemů rytmických, zdrojem impulsů, jež mají svůj základ v rovině jazykového označujícího (signifiant). Význam je této promluvě dodán až zvenčí, v kontextu ostatních výpovědních procesů, v souvislosti s dalšími diskurzy textu.

Pokusíme-li se o zevšeobecnění a drobnou odbočku od čistě textuálního pohledu směrem k jevištní interpretaci, mohli bychom tvrdit, že mimetické napodobení a předvedení je nahrazováno osobní stylizací interpretovou (hercovou), který se zmocňuje fikce slov, jež autor pečlivě opracoval, tj. věnoval péči formě a tvaru *textového signifiant*. Skutečnost, realita a svět figur není světem skutečné reference, nýbrž světem textuálním, světem konkrétního textu. Orální interpretace slova musí být co možná nejbliže nikoli pravdě, ale rytmické výstavbě textu. Interpret (herec) už nemusí (ve

skutečnosti ani nemůže) ilustrovat a naplňovat fikční postavu sebou, ale stává se jakýmsi kontrapunktem toho, co se říká, žádá se po něm především jistá improvizace nad obrazy, které promluva evokuje. A protože promluva svým způsobem říká vše a představuje vše, tak je bezpředmětné snažit se ukázat vše, a proto se hraní figur často vyznačuje vysokou mírou ekonomie užívaných prostředků – jasné postoje, konkrétně adresované promluvy, nehybné obličejy.⁸³ Estetickým záměrem tvůrců zpravidla bývá, aby si interpret mohl vybrat, co chce ukázat, a následně najít odstup právě mezi tím, co se říká, a tím, co je vidět. Tělo figury není tělem pravdě podobným, lze dokonce tvrdit, že k ničemu nereferuje, že se nesnaží vytvořit žádnou iluzi, ani nechce být pokládáno za něco, čím není. Všechny jeho projevy jsou směřovány k doplnění poeticky zpracované promluvy. Projevy fikčních figur mají za následek to, že skutečné tělo mizí a na jeho místě se objevuje funkční tělo figury, které je tělem načrtnutým, které je pouhým obrysem a nachází se mezi jeho předváděním a jeho volnou citací. Inscenovat figuru proto tedy znamená vytvořit tělo, v němž (na němž a skrze něj) se rozloží jazyk a promluva, a zároveň otevřít prostor k expanzím textu.

Klasická postava jde příběhem vstříc svému osudu a v intencích jeho záměrů. Naproti tomu figuru můžeme považovat spíše za jakýsi *narrativní interface*. (SERMON, 2004:65) Neexistují tu kategorie smyslu pro historičnost, začátku, středu, konce, ani peripetií, umných zápletek a promyšlených zvrátů. Vše funguje na bázi hromadění lexika, sémantických polí, vícečetných a pohyblivých výpovědních konfigurací. Všechny figury (v rámci jednoho textu) hovoří jedním, společným mateřským jazykem. Do vzájemných

⁸³ V již zmiňovaném dramatickém rukopisu Daniela Lemahieua se tyto rysy projevují v jeho nepřehlédnutelné oblibě loutek a masek.

vztahů se dostávají především různými způsoby fragmentace, kombinatorních variací a heterogenitou výpovědí, které je utvářejí. Interpret (čtenář) se následně pohybuje v poetické krajině (tj. krajině utvářené poetickým textem), která vzniká mezi postavami a nikoli již skrze jejich jednání a díky jejich projevům. Figury se zákonitě objevují ve chvílích, kdy vztahy mezi dramatickými osobami nahrazují jejich jednání a kdy fikční postavy jsou ovládány nezávisle na své vůli vzájemnými střety, konflikty, kontakty. Dynamika prolínajících se narativních plánů, v nichž se realizují jednotlivé figury, vytváří prostor, který je definován spíše choreograficky než ilustrativně. Ztělesnění figur již nespočívá na nestálém řetězení významových jednání, kde teprve jednotlivé obrazy zobrazují jednotlivá *signifiés*, ale objevují se na scéně jako přímí představitelé *signifiants*. Vše, co se týká rozmístění figur v prostoru, jejich vzájemných vztahů a organizace jejich pohybu, je podřízeno jediné logice – dynamice dramatického textu. Kompozice obrazů (scénických, ale i těch ve čtenářově hlavě) je dána téměř výhradně rytmem textu, jeho juxtapozicemi, řetězením hlasů a dalšími kvalitami rukopisu. Tyto principy výstavby textu a poetické tvorby předjímají v prostoru (na stránkách textu a následně pak na scéně) předivo dramatických vztahů a jednání. Pojem „figura“ se v tomto pojetí blíží k dalšímu ze svých možných užití – významu sportovnímu (užívanému v krasobruslení, synchronizovaném plavání, dráhové cyklistice apod.) – „předepsaný závodní cvik“, či tanečnímu – „pohybový prvek tance“.

figura – tvář – obličej

Text s figurami nenabízí obvykle žádné postavy, s nimiž by se čtenář (interpret) měl či mohl identifikovat. Představuje spíše kategorie připravené k ztělesnění, k dočasnému naplnění interpretovým tělem. Zásadní snahou takového způsobu předvádění není uvěřit tomu, co je vidět, a tomu, co se říká, nýbrž nabídnout (a nechat interpreta pozorovat) postup zobrazení a předvedení promluvy způsobem nikoli jednoznačně mimetickým, ale především ludickým, hravým. Vztahy vznikající mezi figurami nemívají velkou stabilitu, často se proměňují a jsou vždy pouze dočasné.⁸⁴ „Figury totiž nejsou naplňovány tím, co se jim přihodí, své jednání neprožívají, jejich jedinou dovedností je být jejich svědkem.“ (SERMON, 2004:67) V takovémto rukopisu není nic nevysloveného (*non-dit*), ani v podtextu skrytého – existují zde pouze jazykové projevy, jež předpokládají a vyžadují od interpreta realizaci, konkretizaci, tj. neustálou proměnu. Tento typ psaní se skládá pouze ze systému jednotlivostí náležejících k rozličným oblastem bytí, jež mohou ostře přecházet jedna v druhou a mezi nimiž nejsou vztahy nijak vymezeny. Cílem je zahrát vše, bez jakéhokoli předstírání (hraní si na), neboť vše je (alespoň dočasně) pravdivé. Samotné slovo „figura“ (figure) pochází původně z latinského slovesa *fingere* – tvořit, vyrábět, modelovat, ale také předstírat, smyslit, vylhat. Vyjímajíce takto dramatickou osobu z kritérií pravdivostního hodnocení, mohou si autoři hrát s jednajícími postavami a z jejich reality vytvářet fikci. Bytí figur je jednoznačně určováno specifickými vlastnostmi jejich promluv. Sermonová navíc tvrdí, že nejsou kompatibilní s dramatikou využívající čtvrtou stěnu a že

⁸⁴ Stejně tak jako je tomu s aktančními modely Greimasovými a Ubersfeldové.

nemohou být nikdy zobrazovány zešikma, neboť si vynucují přímé zobrazení, *en face*. Toto tvrzení však je zřejmě až příliš kategorické a bylo by vhodné je alespoň částečně korigovat tím, že dramatika, která počítá se čtvrtou stěnou (v psychologicko-realistickém duchu), nebude figur využívat jako základního prvku své dramaturgické výstavby.

Figura, jak ji ve své studii postihuje Julie Sermonová a jak s ní dále pracuje i tato práce, však v každém případě zůstává zobrazením znakovým, plošným, symbolickým, jež se k příjemci udržuje v neustálém odstupu, a svou existencí mimo kategorie pravdivostního hodnocení v sobě zahrnuje vše – tedy pouze a přesně to, co zobrazuje. Cele se definuje svými promluvami a nemá žádnou jinou než textovou referenci. Svou podstatou si zároveň vynucuje specifické uchopení interpretovo. Ten nemá k dispozici empiricky ověřené záchytné body a je nucen spolehnout se zcela výhradně na textový materiál, kterým je figura definována. Pro herce je pak figura možností, jak se plně věnovat ztělesnění slova nikoli jako jeho scénické ilustrace, nýbrž jako jeho skutečné materializace a zosobnění.

figura mezi divadlem básníků a divadlem dialogů

Navzdory všemu, co bylo až dosud o současném francouzském psaní pro divadlo řečeno, je nutné si uvědomit, že ve své většině je tato tvorba kontaminována zručností a jazykem komedie, respektive lehkých, zábavných žánrů vůbec. Text jako by často existoval pouze kvůli vnějšímu efektu a působivosti, jeho přijímání je nezřídka redukováno na opozici ano/ne, líbí/nelíbí. Divák (méně často čtenář) očekává povrchní znak, nehledá nic pod ním. Divadlo ukazuje povrch, stejně tak jako jej ukazují jiná,

účinnější média. Přesto je zde nově zaváděný a protežovaný pojem figura,⁸⁵ který svou charakteristikou odpovídá výše řečenému, něčím výrazně odlišným, mohli bychom říci i protisměrným. Je naopak vědomým, uměleckým, poetickým ztvárněním současnosti, a to nikoli na bázi rezignace na hloubku, nýbrž jako snaha o postihnutí mělkosti doby. Dramatické texty, k nimž se tato práce odkazuje, vykazují ve velké většině shodu právě v pojetí dramatických osob jako figur, a tímto se odlišují od většinového, pramálo výrazově a tvarově inspirativního psaní pro divadlo. Kromě několikrát zmiňovaných a citovaných autorů – Bernarda-Marie Koltèse, Didiera-Georgesga Gabilyho, Valèra Novariny, Jeana-Luca Lagarce, Philippa Minyany a Oliviera Py – můžeme do této linie řadit (v menší či větší míře) také rukopisy Xaviera Durringera, Noëlle Renaudové, Jeana-Michela Ribese, Tillyho, Serge Vallettiho či Daniela Lemahieua. Oproti tomu v linii osvědčených principů se pohybuje psaní Yasminy Rezy, Erika-Emanuela Schmitta, Jeana-Clauda Grumberga, Jeana-Marie Besseta a dalších.⁸⁶ V podobném duchu hovoří i dramatik **Claude Confortès** ve své stati *Un Théâtre de poètes*,⁸⁷ kde rozděluje dramatickou tvorbu a divadlo vůbec na dvě kategorie – *théâtre de dialoguistes* a *théâtre des poètes*. *Divadlo šikovných dialogistů*, jak by bylo možné volně převést název první skupiny, pracuje se slovy, slovními výrazy, zavedenými obraty, frázemi, tedy “běžným” jazykem, respektujíc aktuální jazykový úzus a módní trendy. Často se inspiruje momentálními jazykovými tiky, dokáže s nimi pracovat, dokáže se jim i vysmát. Cílem těchto umně

⁸⁵ A s ním přirozeně rukopisy, v nichž se objevuje.

⁸⁶ To však neznamená, že by proto jejich rukopisy nebylo možné považovat za kvalitní – naopak – mnohým z nich značnou míru zručnosti, dovednosti a někdy i skutečně významové a výrazové invence upřít nelze. Text Yasminy Rezy je ostatně analyzován i v této práci.

⁸⁷ CONFORTÈS, 2001:51-53.

konstruovaných textů je snaha zasáhnout co nejširší spektrum diváků, čemuž nejlépe odpovídají žánry komedie či larmoyantní pseudo-psychologická melodramata. Daniela Jobertová hovoří v této souvislosti o proudu privátního divadla, které se vyznačuje svou vlastní dramatikou, jež si vyžaduje jasnou dějovou linii, skutečné postavy (charaktery ve výše zmiňovaném smyslu), důvtipný dialog s filosofujícím obsahem a upřednostňuje hry, které představují rodinné či společenské skupiny a jemně, v souladu s vkusem obecnosti odsuzují určitý společenský či lidský nešvar.⁸⁸ Tato dramatika, dle Confortèse, podléhá módě, a je tudíž neustále přepracována a aktualizována, novým slovníkem *relookována*. Tento typ divadla lze zahrnout do sféry tzv. bulvárního divadla (*théâtre des boulevards*) či divadla měšťanského (*théâtre bourgeois*), do té kategorie, o níž Peter Brook hovoří jako o *deadly theatre*. Divadlo na bázi umných, aktuálních, až televizním jazykem hovořících dialogů však poměrně obtížně překonává vzdálenosti – jak prostorové, tak časové. Jeho cílem v žádném případě není aristotelovská katarze, nicméně ani společenská satira v duchu *commedie dell'arte*, divadla alžbětinského či aktuálního brechtovského divadelního vyprávění.

V této práci však jsou traktovány převážně texty, které spadají do druhé Confortèsovy kategorie. *Divadlo básníků* (*théâtre des poètes*) bylo pro Jeana Vilara divadlem autorů, kteří vymýšlejí a užívají svůj vlastní jazyk. Jeho tvůrci cítí potřebu vyjádřit svou vizi světa skrze promluvy, obrazy, situace, rytmus, dramatické osoby. Pravda těchto textů je pravdou autorů – a jejich jazyka. Tyto texty nejsou určeny k okamžité spotřebě, jejich kvality se často projeví až s postupem času. Confortès zmiňuje několik málo autorů-

⁸⁸ Srov. JOBERTOVÁ, D. Současná francouzská dramatika. *Svět a divadlo*, 2001, č. 1, s. 124-135.

básníků, kteří byli zároveň zdatnými autory dialogů – Čechov, Pirandello, Beckett. (CONFORTES, 2001:53) Snahou těchto autorů má být především, slovy Brookovými – ...*de lui [le spectateur, le lecteur] rendre transparent le réel, de lui rendre visible l'invisible*, zprůhlednit divákům (čtenářům) skutečnost a zviditelnit neviditelné. Rukopisy takto zacílenými se zabývá tato práce.

Cesta k metodě

„Comment naît une phrase de théâtre?
Un acteur peut sans doute répondre. Un
metteur en scène peut-être. Un auteur
sûrement. Comment le corps écrivant se
laisse traverser par un rythme, une
sensualité, une musicalité. Comment,
dans le désert de la langue stéréotypée,
surgit la source qui dira l'intimité des
choses et l'abondance des formes.“

(Michel Azama)⁸⁹

Základní rámec analytické metody představované a užívané v této práci tvoří teoretický model profesora pařížské university *Paris VIII – Saint-Denis*, jednoho z předních divadelních teoretiků, jenž se v posledních letech soustavně zabývá současnou dramatickou tvorbou, **Patrice Pavis** (*1947). Ačkoli jsou Pavisovy osobní kontakty s českým, či spíše slovenským (a ještě dříve československým) prostředím poměrně četné, je až zarážející, že jeho první česky publikovanou teoretickou prací byl až *Divadelní slovník* vydaný v roce 2003 (tedy více než dvě desetiletí od vydání první verze originálu). Přesto je Pavis autorem mnoha teoretických studií a statí, v nichž se nejednou inspirovala i tato práce.

Pavis ve své studii *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver* přišel s metodou textové analýzy, která vychází z předpokladu existence aktivně spolupracujícího čtenáře, tak jak ji souhrnně prezentoval a na literární texty převážně narativního charakteru aplikoval

⁸⁹ AZAMA, M. Une phrase de théâtre. In *Les écritures scéniques (controverses avec les auteurs), Manifeste pour un temps présent III*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2001, p. 27.

Umberto Eco v knize *Lector in fabula*. Oba shodně rozlišují několik úrovní struktury textu, pracují s opozicí světa fikce a referenčního světa, berou v úvahu povrchové a hloubkové struktury. Pavisův model je aplikován na specifika divadla a dramatických textů – a to v duchu samotného Eca, jenž sice operuje ve své studii především s texty narativními, tvrdí a dokazuje však, že je tyto principy možné aplikovat i na texty nenarativní, tedy i na texty pro divadlo.⁹⁰

Obě metody mají řadu skutečných předchůdců, ale i rozmanitých inspiračních zdrojů a konceptů, jež podobně uvažují. Alespoň některé z nich je nutné v této práci zmínit a navrhovanou metodu s nimi následně konfrontovat. Postupy textové analýzy totiž literární teorie využívá poměrně dlouhou dobu a mezi koncepce, jež myšlenkově ovlivnily předkládaný analytický model, patří především interpretační pojetí “nové kritiky” s jejím pozorným čtením textu a paralelně s ní se rodící “archetypální kritika” Northropa Frye, interpretace v rámci recepční estetiky – především v podání *Kostnické školy* a její ústřední osobnosti Wolfganga Isera, dále již zmiňovaný Ecův přístup založený na předpokladu spolupracujícího čtenáře, strukturalistické sémantické rozbory literárních textů – viz Jakobsonův rozbor Máchova *Máje* apod. –, naratologická zkoumání literárních teoretiků okolo Rolanda Barthesa a Gérarda Genetta, metody strukturální sémantické analýzy v dílech Algirdase Juliána Greimase a Anne Ubersfeldové a samozřejmě též pro dramatické texty vytvořený systém analytických nástrojů Michela Vinavera.⁹¹

⁹⁰ Srov. ECO, 2001:90.

⁹¹ Tato metoda vzniká přibližně ve stejné době jako koncept Pavisův, či je možná dokonce o něco málo mladší.

zdroj anglosaský – „nová kritika“ a Northrop Frye

Angloamerické hnutí **“nové kritiky”** (srov. zejména práce těchto autorů – **René Wellek, Austin Warren, Cleanth Brooks**) přišlo s předpokladem soustředěného čtení textu (*close reading*), které vzniklo především jako polemika s pozitivistickou aplikací určitých externích modelů a metod, jež nebrala v potaz autonomii a literární identitu uměleckého díla.⁹² Do centra jejich interpretace se dostal samotný text. První fáze interpretačního procesu má zahrnovat popis jednotlivých prvků a aspektů textu, po něm pak následuje snaha o jejich zakomponování do koherentní, co možná nejširší interpretace. Textem se v tomto případě většinou rozumí izolovaná báseň nebo část prozaického, případně dramatického textu. Textová struktura v jejich pojetí je imanentně existujícím objektem, u něhož nelze oddělit formální a obsahovou složku. „Základem novokritického přístupu je nalezení a uchopení významu jako organického vztahu jednotlivých prvků textu.“ (BÍLEK, 2003:38) Cílem interpretačních snah se stává hledání vztahů mezi jednotlivými prvky, čímž tato metoda do jisté míry odkazuje k pojetí funkčních, vztahových struktur dílčích akčních komponent literárního (dramatického) textu (Souriau, Greimas, Ubersfeldová). Nicméně hlavním cílem “nové kritiky” je co nejkoherentnější a nejkomplexnější interpretace textu, tj. odhalení jeho významů a jejich zařazení do vzájemných kontextů. Oproti tomu zmiňované (a dále podrobněji rozebírané) funkční a aktanční struktury nesměřují k interpretaci smyslu, ale prezentují se pouze jako jeden z možných pohledů, jenž odhaluje kompoziční prvky textu, nesnaží se vysvětlit, pochopit, ale zachytit a pojmenovat. Důležitým příspěvkem novokritického přístupu

⁹² K samotné identitě literárního textu více viz DOLEŽEL, 2004.

pro zde prezentovanou metodu je tvrzení, že text se odkazuje ke svému uvnitř skrytému a už před fází interpretace předurčenému významu. Toto tvrzení se však nutně musí stát objektem důrazné kritiky, neboť i přesto, že etablovala premisu mnohosti a komplexnosti významu, opomněla “nová kritika” otázku hierarchie jednotlivých interpretací a jejich vzájemné komunikace. Nicméně vytvoření základního, obecně sdíleného povědomí o respektu k významovému dění v samotném textu je výrazným kladem novokritického hnutí, neboť pobízí k neustále novému a novému čtení stejných textů s vidinou nalezení něčeho nového, dosud přehlíženého – nového kompozičního detailu, jinak vyložitelného metaforického obrazu apod.

Vedle “nové kritiky” se v téže době zrodila i tzv. “archetypální kritika” významného severoamerického literárního kritika a kněze United Church of Canada **Northropa Frye** (1912-1991), jenž v linii Aristotelově a strukturalistů chápe literaturu jako jazykovou strukturu, která má svou vlastní výstavbu, a zároveň ji pojímá v linii Jungově jako zásobárnu mýtů, symbolů, archetypů, jimiž díla odkazují mimo sebe, ke svým kulturním předobrazům.⁹³ Propojuje diachronii se synchronií a pracuje s typologickými systémy, jež často pojímá jako vývojové řady od antiky po současnost. Pozitivem Fryova přístupu je též skutečnost, že jeho racionální systematika nijak nevytěsňuje působení literatury v jedinečnosti jejích dílčích jevů. Frye zároveň požaduje, aby do analýzy literárního textu nebyly vnášeny žádné ne-literární aspekty – biografické, psychologické, společenské, ideologické. Literatura mu je jak výpovědí, tak obrazně-slovní strukturou, mýtem. V myšlenkách Northropa Frye (shromážděných v knihách *Anatomie kritiky* či *The*

⁹³ Srov. též strukturu mýtu u Lévi-Strausse, jeho mytémy, vzorce a současně s tím konfrontaci strukturalistické analýzy textu a hermeneuticko-filosofické interpretace smyslu, jak byla již představena v kapitole *Mezi strukturou a výkladem*.

Great Code) lze vidět náznaky mnoha dalších literárně-interpretčních přístupů.⁹⁴ Za zmínku stojí jeho rozlišování pojmů *fikční* a *tematický*, které má blízko nejen k otázkám fikčních světů v Doleželově pojetí, ale svou podstatou se též dotýká rozdílu (definovaného již v předchozích kapitolách této práce) mezi klasickými postavami dramatu a vztahovými figurami.⁹⁵ Fascinace skrytým, hlubinným systémem existujícím na pozadí všech konkrétních textů zase nabízí poměrně úzké sepětí se strukturalismem a jeho snaha o uspořádání literárních textů na základě paradigmatických strukturních vztahů (binární opozice, symetrie apod.) má blízko k makrostrukturám Proppovým, Greimasovým a Ubersfeldové. Frye se ve svých pracích také zabývá různými podobami textů dramatických a snaží se navrhnout jejich typologii. Ve dvou kapitolách *Anatomie kritiky* traktuje dvě ze čtyř narativních kategorií literatury, které jsou širší nebo na vyšší úrovni než běžné literární žánry (nazývá je *mythoi*) – *mythos jara* u něho náleží komedii, *mythos podzimu* tragédii.⁹⁶ V kapitole o jedné ze specifických podob rytmu (*Rytmus dekora: drama*) definuje drama jako „epos či fikci, jež pohltilo dekorum“ (FRYE, 2003:312), přičemž *dekorum* je pro něho „básníkův etický hlas, přizpůsobení jeho vlastního hlasu postavě nebo vokálnímu tónu, který vyžaduje téma či nálada“. Ve *Specifických formách dramatu* se zase pokouší o jeho typologii na základě korpusu literárního odkazu dramatických textů západní civilizace.

⁹⁴ Ne nadarmo o něm Marshall McLuhan dokonce prohlásil, že „Norrie [N. F., pozn. aut.] nebojuje o své místo na slunci. On tímto sluncem je“.

⁹⁵ Pojem „tematický“ definuje Frye jako „vztahující se k literatuře, v níž kromě autora a publika nevystupují žádné postavy, např. k většině lyrických básní a k esejům, nebo k literárním dílům, jejichž vnitřní postavy jsou *podřízeny autorově argumentaci* (zvýraz. aut.), např. k alegoriím a podobobenstvím“. S opačným významem operuje pojem „fikční“ – „vztahující se k literatuře, v níž kromě autora a jeho čtenářů vystupují vnitřní postavy“. Nicméně v užívání tohoto termínu není Frye ve své knize *Anatomie kritiky* zcela důsledný.

⁹⁶ Zbylá dvě *mythoi* charakterizuje Frye takto – *mythos léta* je romantický, spjatý s žánrem romance, *mythos zimy* je ironický, satirický.

Ať už budeme vnímat tyto jeho pokusy na poli psaní pro divadlo jako málo přesvědčivé, či se v nich naopak pokusíme rozpoznat náznaky specifického, novátorského pojetí dramatických rukopisů, přesto se nám v jeho koncepci jeví jako nejpodnětnější postřehy týkající se především vztahů jednotlivých složek výstavby a náznaky existence hloubkových struktur v literárním díle, na nichž jsou založeny také metody představené v dalších kapitolách této práce.

zdroj německý – Wolfgang Iser a pojetí „Rezeptionästhetik“

Jedním z inspiračních proudů, který nestojí přímo ve vývojové linii metod, které jsou osou této práce, nicméně představuje důležitý impuls pro vnímání textu, pro jeho čtení a následnou analýzu, jsou práce z okruhu teoretiků *Kostnické školy*. V pracích tamních autorů vznikl v polovině šedesátých let dvacátého století – jako jedna z forem polemiky s imanencí smyslu textu u „novokritiků“ – koncept *recepční estetiky* (Rezeptionästhetik).⁹⁷ Nejinspirativnější (a zároveň nejprovokativnější a nejživotnější) myšlenky lze objevit v textech německého, anglofonně zaměřeného literárního teoretika a historika **Wolfganga Isera** (*1926).⁹⁸

⁹⁷ Tento přístup do značné míry koresponduje s tzv. *teorií čtenářské recepce* (Reader-Response Criticism) v anglické jazykové oblasti. Tento myšlenkový proud se stal velmi oblíbeným zejména v americkém univerzitním prostředí, kde tvoří takřka jedinou alternativu k literární dekonstrukci.

⁹⁸ Dalším významným autorem tohoto okruhu je např. **Hans-Robert Jauss**. Stejně jako u Isera je však v českém prostředí dostupnost jejich stěžejních prací omezena. Iserovy texty *Der Akt des Lesens* (Akt čtení) či *Der Implizite Leser* (Implikovaný čtenář) česky zatím nevyšly. Publikovány byly pouze velmi omezené fragmenty.

V jeho studiích se objevuje polarita mezi uměleckou stránkou textu a jeho stránkou estetickou – ta umělecká je definována z hlediska vztahu autora k dílu, estetická naopak čtenářskou konkretizací textu. Iser odmítá novokritické tvrzení, že text v sobě implikuje takřka nekonečné možnosti interpretace, hovoří raději o složité interakci mezi textem a vnímatelem, a nikoli o danosti vlastnostmi obsaženými a skrytými v textu. (BÍLEK, 2003:84) Metodologické zaměření recepční estetiky postupuje směrem od čtenáře k textu. Čtení chápe jako odpověď (reakci) na text, jako tvůrčí a aktivní proces spolutvorby. V tomto procesu si subjekt (čtenář) vytváří vzhledem k vnímanému objektu (textu) jistá očekávání (anticipuje ho), která se následně na základě již přečteného zpětně (retrospektivně) upravují, proměňují. Každý nový poznatek o textu získaný četbou zároveň posouvá pozici čtenářského subjektu vůči textu, mění jeho vnímatelský horizont (v gadamerovském duchu). Vnímatel se snaží jednotlivé prvky zapojit do soudržné struktury,⁹⁹ pozice jeho vnímání se však v průběhu čtení mění, čtení nikdy není hotové, konečné – Iser pro tento pohyb zavádí pojem tzv. *putujícího hlediska*.¹⁰⁰ Jedním z význačných rysů mnohých moderních textů je právě jejich snaha bránit se tomuto procesu významového scelování. Čtení je tak možno chápat jako proces ustavičného vyrovnávání stability. Literární text nelze podle Isera vnímat jako významový produkt, text je mu pouhým průvodcem v tom, co může být vyprodukováno. Vnímatel nemůže text pouze pozorovat, musí si jej znovu a znovu skládat současně s tím, jak se proměňuje jeho horizont. Ve svých textech operuje Iser s dalším vlastním pojmem – s *implikovaným čtenářem* (der

⁹⁹ Při čtení kritickém je stejným způsobem usilováno o konzistentní interpretaci textu.

¹⁰⁰ Na tomto místě je nutné znovu připomenout (a v této práci předznamenat) rovněž nestabilitu aktančních modelů, které se mohou proměňovat situací od situace i na základě čtenářského pohledu.

implizite Leser, implied reader, lecteur implicite), jenž je mu spíše jistou formou podoby procesu interakce textu a vnímatele, než skutečným čtoucím subjektem.

Pro tuto práci je však významné především Iserovo tvrzení, že čtení je procesem výběru, který je individualizovaný, nicméně jednotlivé varianty výběru, dílčí čtení jsou intersubjektivně uchopitelná (tj. že je lze mezi sebou jistým způsobem porovnávat), neboť vycházejí ze snahy optimalizovat jednu a tutéž strukturu.¹⁰¹ Ačkoli tuto relativizaci sám Iser v pozdějších textech upravil a do jisté míry opět odmítl, přesto ji v této práci považujeme za významný impuls k textové analýze.¹⁰² Čtenářovo setkání s konkrétním textem je zároveň vždy spjato s nutným uvědoměním si nedokonalosti fikčního světa textu, textu samotného i zmiňovaného procesu čtení – vnímatel si tak skrze text má uvědomovat sám sebe. Iser totiž odmítá referenční směřování textu vůči aktuálnímu světu, tvrdí, že je možné pouze hledání částečné ekvivalence, odhalování transformovaných segmentů referenčního světa. A právě souhra a napětí mezi fikčností a imaginárnem stojí u základů toho, co lze nazývat literární antropologií. Samotnou interpretaci pak Iser vnímá spíše jako proces adaptace (přizpůsobování) než jako pouhé vysvětlení, odhalení významů textu.¹⁰³ V Iserově pojetí zároveň každému textu přísluší i sféra odkazování textu mimo sebe sama – na prázdné místo, které si žádá, aby bylo (skrze něj) vyplněno, aby bylo konkretizováno na pozadí kontextu, vytvářejíc tak obraz, jenž funguje ve vnímatelově mysli. Iserova metoda

¹⁰¹ Srov. BÍLEK, 2003:90-91.

¹⁰² Jak se totiž ukáže ve druhé části práce, počítají i mnohé současné texty pro divadlo s procesem čtenářské recepce a vědomě si s vnímatelům hrají, zavádějí ho, pletou a zpochybňují jeho pozici.

¹⁰³ K otázkám interpretace textu a její historii se podrobněji vyjadřuje v jedné ze svých novějších prací – *The Range of Interpretation* (Hranice interpretace, 2000).

rovněž velmi často pracuje s analýzami konkrétních textů, na nichž se snaží prezentovat a aplikovat své teoretické postupy.

Greimas, Ubersfeldová – aktanty a syntax jednání

Velmi významnými inspiračními zdroji metody, které považujeme za nutné čtenáři blíže osvětlit či alespoň připomenout, jsou tzv. *aktanční modely* a pojetí dramatického textu jakožto dynamické struktury jednotlivých činitelů, aktantů a jejich vzájemných vztahů a funkcí. Tyto koncepce vycházejí z textových gramatik (Petöfi, Van Dijk) a gramatik narativních (Souriau, Propp) a společně s nimi předpokládají existenci hloubkových makrostruktur.¹⁰⁴ Pojetí **Étienna Souriaua** (1892-1979), tak jak je představil ve své knize *Dvě stě tisíc dramatických situací* (*Les Deux cent mille situations dramatiques*, 1950), je pro naše zkoumání cenné především tím, že se zabývá právě dramatickými texty a předjímá tak další přístupy, které na jeho koncept budou navazovat¹⁰⁵ – tj. především přístup Algirdase Julienu Greimase a jeho myšlenku aktančního modelu. Idea existence narativních makrostruktur – hluboko zakořeněných, vše prostupujících struktur – v nichž jsou důležitější pozice a vztahy jednotlivých prvků (aktantů) než jejich aplikované projevy,

¹⁰⁴ Důležitou roli sehrálo též pojetí **André Martineta**, který v šedesátých letech přišel s konceptem tzv. *dvojí artikulace jazyka*, v níž rozlišuje dva druhy jazykových jednotek – *distinktivní* (rozlišovací) a *významové*. Přičemž z malého počtu distinktivních jednotek (hlásek, fonémů) lze vytvořit libovolné, nekonečné množství významových jednotek (lexémů).

¹⁰⁵ V centru Souriaua zájmu je především snaha vytvořit modelový koncept, který by reflektoval otevřenost světa dramatického textu a nabídl možnost jeho analytického uchopení v abstraktní rovině i s konkrétními realizacemi – tím se výrazně přiblížil právě k pojetí dramatické syntaxe, tak jak ji následně předkládá Greimas.

tedy konkrétní *aktéři* se svým jednáním, má blízko ke strukturám větným.¹⁰⁶ Výhodou aktančního modelu je především skutečnost, že od sebe násilně neodděluje *charaktery a jednání*, ale odhaluje jejich dialektiku a neustálé prolínání, dobře též může posloužit jako základ dramaturgické analýzy, jakožto předpokladu scénické realizace. Aktanční model není v žádném případě fixní forma, je nutno chápat jej jako funkční syntax, která je schopna tvorby takřka nekonečného množství realizací. Podle Greimase je *aktant* ten, „kdo uskutečňuje čin nebo je mu vystaven, a to nezávisle na jakékoli determinaci“.¹⁰⁷ (PAVIS, 2003:23) Ubersfeldová jej, s ohledem na již zmiňovanou podobnost s lingvistickou syntaxí, definuje, takto – „...sous l’infinie diversité des récits (dramatiques et autres) peut être repéré un petit nombre de relations entre des termes beaucoup plus généraux que les personnages et les actions et que nous nommons actants...“¹⁰⁸ (UBERSFELD, 1993:55) Základní ideou aktančního modelu jsou principy pojmenované již ruskými formalisty, kteří požadovali – 1) roztrždit postavy do co nejmenšího počtu kategorií, tak aby zahrnovaly všechny kombinace realizované ve hře; 2) identifikovat skutečné protagonisty jednání za individuálními, zvláštními charaktery seskupováním nebo redukcí postav. Aktant je tedy zároveň schopen definovat „kategorii a může zahrnovat různé účastníky povolávané podle pravidel násobení, nahrazování nebo doplňování“. (BARTHES, 2002:30) Namísto povrchové (lineární) práce

¹⁰⁶ Základem tohoto vnímání jsou přirozeně saussurovské dichotomie – především hlubkový *langue* a jeho povrchová realizace v *parole*. V hlubkových narativních strukturách hovoříme o *aktantech*, v povrchové diskurzivních strukturách o *aktérech*.

¹⁰⁷ Samotný pojem „aktant“ si tvůrce aktančního modelu Algirdas Julien Greimas vypůjčil od gramatika Luciena Tesnière (1893-1954) z jeho studie *Éléments de syntaxe structurale* vydané posmrtně v roce 1959.

¹⁰⁸ „...v nekonečné rozmanitosti různých vyprávění (récits) – ať už dramatických či jiných – lze odhalit jistý konečný počet vztahů mezi prvky, které mají obecnější povahu než jednotlivé postavy a konkrétní jednání – tyto prvky nazýváme aktanty...“ (přel. aut.)

s textem klade Ubersfeldová důraz na odhalování hloubkových struktur skrze jejich zasazování do aktančního schématu, skrze hledání skutečné skladby (tj. syntaxe) dramatického jednání, která je schopna postihnout na povrchu neviditelné jednotky a jejich vzájemné vztahy.¹⁰⁹

Jako jisté omezení této metody lze chápat poměrně obtížné zachycení a pojmenování aktantů v dílčím textu, neboť jim často neodpovídají žádné konkrétní postavy. Aktant může být abstraktní, kolektivní, skupinový (město, Éros, Svoboda, Bůh etc.), konkrétní postava (dramatická osoba) se může ocitnout v různých aktančních vztazích, dokonce ani fyzická (či spíše doslovná) přítomnost aktantu na scéně není pro jeho existenci nezbytná. Zároveň je nutné respektovat jednu ze stěžejních vlastností celého modelu, jíž je jeho nestálost a proměnlivost v čase a prostoru.

Základní aktanční model, tak jak ho ve své *Strukturální sémantice* (Sémantique structurale, 1966) nabízí francouzský lingvista, literární teoretik a historik litevského původu **Algirdas Julien Greimas** (1917-1992),¹¹⁰ obsahuje šest prvků (aktantů) a k nim přiřazených funkcí (Subjekt, Objekt, Odesílatel, Příjemce, Pomocník, Protivník) rozdělených do systému tří významových opozic (Subjekt-Objekt, Odesílatel-Příjemce, Pomocník-Protivník).¹¹¹

Subjekt se na základě podnětu Odesílatele snaží získat Objekt a posloužit tím zájmům Příjemce; při této aktivitě má Subjekt své spojence (Pomocník) a protivníky (Protivník).

¹⁰⁹ Tento přístup je analogický se syntaxí větnou, která se také pohybuje v hloubkové, paradigmatické rovině jazyka (*langue*) a jejíž konkrétní projevy se realizují v rovině povrchové, lineární promluvy (*discours*).

¹¹⁰ Vedle strukturalisticky zaměřených prací z oblasti literární sémantiky, byl Greimas též autorem řady studií z historické lingvistiky – je mj. spoluautorem slovníku středověké francouzštiny.

¹¹¹ Souriauův model obsahoval schéma se sedmi prvky, šest z nich Greimas přebírá a upravuje, sedmou zrušil – funkci *Arbitra* (soudce) lze dle Greimase rozložit mezi zbylých šest funkcí, není tedy třeba zachovávat ji jako samostatnou kategorii.

Jednotlivá pole v konkrétních schématech mohou být prázdná, neobsazená, jedna pozice může být případně obsazena více prvky. Pomocník (případně Pomocníci) a Protivník (případně Protivníci) se v základním Greimasově podání vztahují k Subjektu, nicméně je stejně tak možné, aby směřovali k Objektu.¹¹² Tato struktura je analogická k syntaktické výstavbě věty, kde hlavní akce (podmět + přísudek) je obklopena okolnostmi, které ji upravují a ovládají. Lze snad tedy skutečně hovořit o *syntaxi dramatu*. Jednotlivé postavy nejsou již rozlišovány podle toho, čím jsou, nýbrž podle toho, co dělají, co vykonávají,¹¹³ a jak se začleňují do tří výše zmíněných sémantických os, jejichž předobrazy najdeme i ve větě (podmět, přísudek, příslovečné určení). Všechny funkce paradigmatických opozic by měly být ze své podstaty rozloženy v celém vyprávění, prostupovat jím, podobně jako je tomu u Jakobsonovy *poetické funkce*.

Každé Greimasově opozici odpovídá jiná strategie. Ose *Odesílatel-Příjemce* odpovídá modalita komunikace, vědění, domluvy (a někdy též jejího komplementárního protikladu – boje), je osou hodnot a tedy i ideologie, tj. myšlenkové a ideové roviny díla. Identifikace těchto dvou aktantů bývá při navrhování schématu nejobtížnější, neboť jen málokdy bývají konkrétní (často jsou spíše kolektivní, abstraktní), nicméně se tato opozice zdá být pro následnou interpretaci (tj. hledání smyslu, významu, sdělení textu) nejzajímavější, neboť skrze ní vstupují do struktury textu ideové záměry. Dvojice *Pomocník-Protivník* je nesena strategií boje, moci a síly, znemožňuje či umožňuje komunikaci, vytvářejí se na ní okolnosti a modalita jednání. Význam této dvojice spočívá

¹¹² Někdy může být tento rozdíl naplněn významem – srov. UBERSFELD, 1993:65-66.

¹¹³ Etymologie samotného pojmu „aktant“ vede přirozeně k latinskému „agere“ – činit, konat, dělat.

především v její vnitřní antagonistické dynamice. Pomocníka i Protivníka přesto sám Greimas chápe jako sekundární, pomocné postavy, které souvisí především s okolnostmi jednání a děje. Důležitější než vzájemný vztah Protivníka a Pomocníka je spíše funkční opozice Protivníka vzhledem k aktivitě Subjektu. Přání *Subjektu* dosáhnout *Objektu* se na úrovni funkcí realizuje v kategorii hledání, touhy. Získání *Objektu* zároveň koreluje s výsledkem zkoušky, tato základní skladebná dvojice je osou vůle. V každém schématu jde vždy (a především) o konfrontaci dvou základních, většinou výrazně protikladných tužeb – Subjektu a Protivníka.

Takovýto model funguje jako kombinace několika paradigmatických vztahů a pro každý prvek je k dispozici značné množství jeho substitucí. Při pohledu na celý divadelní artefakt, má zároveň každé paradigma na scéně několik konkrétních realizací, dílčích projevů (postavy, scéna, rekvizity etc.) Zásadní výhodou aktančních schémat je jejich schopnost vyhnout se zavádějící a nežádoucí psychologizaci jednajících postav.¹¹⁴

Francouzská divadelní teoretička, historička a kritička **Anne Ubersfeldová** Greimasův model upravila a aplikovala výhradně na divadlo a dramatický text. Její přístup, shrnutý v úvodní části knihy *Lire le théâtre* (první vydání vyšlo roku 1977), ukazuje model zhuštěný a při zachování základních vlastností a prvků následně proměněný na sérii tří jednodušších trojúhelníkových vzorců.¹¹⁵

Zásadní revizí, kterou model u Ubersfeldové prošel, je záměna pozic Subjektu a Objektu, čímž autorka vystavuje

¹¹⁴ V současném psaní pro divadlo se navíc, jak již bylo zaznamenáno, často s jednajícími postavami ani nesetkáváme; přes absenci postav je ale stále často možné postihnout jejich aktanční strukturu, jejich funkční syntax.

¹¹⁵ Ubersfeldová se však ve svých pozdějších pracích obrací více k pragmatické stránce dramatické promluvy a pregnančně sleduje např. povahu a fungování samotného dialogu v textech pro divadlo (viz UBERSFELD, 1996).

„*subjekt* manipulaci dvojicí *odesílatel-příjemce*, a zároveň pojímá objekt jako funkci přímo spojenou s *pomocníkem* a *protivníkem*“. (PAVIS, 2003:24) Toto přepólování modelu má významné důsledky zejména pro vnímání pozice a fungování Subjektu. Ubersfeldové Subjekt je výrazný, vědomě vytvořený Odesílatelem s ohledem na zájmy Příjemce, zatímco u Greimase byl Subjekt definován až ex post, respektive v průběhu procesu, v závislosti na Objektu, kterého chtěl (měl) dosáhnout – Subjekt byl tedy postupně vytvářen na ose subjekto-objektové a nebyl charakterizován absolutně, nýbrž skrze své jednání a projevy. Pozice silného Subjektu stvořeného z vůle Odesílatele nicméně není prioritou tohoto nového pojetí. Ubersfeldová tvrdí, že ve skutečnosti nemůže existovat samostatný Subjekt, ale pouze osa Subjekt-Objekt a vektorově zaměřená síla mezi těmito dvěma aktanty. Zde se Ubersfeldová částečně vrací k jedné ze složek teoretického modelu dramatické situace Étienna Souriaua a jeho vektorově zaměřené síle.¹¹⁶ Směřování Subjektu je analogické jeho směřování ke slovesu, a to takovému, které vyjadřuje vztah – X miluje Y, X nenávidí Y, X chce Y. Oba dva lexémy (Subjekt i Objekt) bývají životné či přímo lidské, směr vektorové touhy je vždy pozitivní. Oproti tomu vztahy Subjektu k ostatním aktantům (především Protivníkovi) málokdy potřebují konkrétní motivace.

Ubersfeldová dále rozvinula možnosti, které nabízí již původní aktanční schéma, rozdělila je na několik málo poměrně autonomních triangulárních vztahů a z těchto kompozic generovala trojici trojúhelníků – akční, psychologický, ideový.

Akční (případně též konfliktní) *trojúhelník* je definován Subjektem, Objektem a Protivníkem, je základem jakéhokoli

¹¹⁶ Srov. SOURIAU, 1950.

jednání. Ostatní prvky klasického schématu mohou chybět, nebo být jen chabě přítomny, tyto tři aktanty jsou však zásadní pro akci, jednání. Ubersfeldová v tomto trojúhelníku nabízí dvě dílčí varianty konfliktů – a) Protivník je v naprosté opozici k Subjektu, tedy Protivník touží po něčem, co nemá on, ale má Subjekt (krása, bohatství apod.); protivníková touha zde ohrožuje samu podstatu existence Subjektu a k jejímu uspokojení může dojít pouze při naprostém odstranění Subjektu; b) Protivník se staví proti touze Subjektu po daném Objektu. V této variantě existuje skutečná rivalita, jde o střet dvou protikladných zájmů o jeden a tentýž Objekt.

Psychologický trojúhelník rozprostřený mezi Odesilatelem, Subjektem a Objektom je základem vnitřní determinace jednání Subjektu, jenž nejedná nikdy ze své svobodné vůle, dle svého vkusu a gusta, ale je psycho-ideologicky a socio-historicky určován zájmy Odesilatele.

S ním úzce souvisí *trojúhelník ideový* (Subjekt, Objekt, Příjemce), který je s psychologickým trojúhelníkem osově souměrný (podle osy subjekto-objektové) a je k němu opozitem. Jeho směřování jde od jednání k idejím, k ideové rovině textu. Tento trojúhelník nevede k počátkům jednání (jako trojúhelník psychologický), ale k významu, který toto jednání (při)nese. Ve vztahu psychologického a ideového trojúhelníku lze spatřovat prvek diachronie – moment předtím / moment potom. Odkazuje k tomu, jak je jednání Subjektu a Objektu spjato s řešením jejich problému, a dotýká se tak otázek vztahů mezi Subjektem a Příjemcem, mezi individuálním jednáním a jeho důsledky. Zejména v tomto triangulárním vztahu pak leží klíč k následné interpretaci.¹¹⁷

¹¹⁷ A v konkrétní podobě dramaturgicko-režijní analýzy tedy k podobě inscenace a jejímu dramaturgicko-režijnímu výkladu.

Při aplikaci modelu na divadlo se takřka vždy setkáváme se skutečností, že vedle sebe existují paralelně minimálně dvě aktanční schémata. Opětovnou výpůjčkou ze syntaxe bychom mohli hovořit o tom, že zde nemáme co do činění s větami jednoduchými, nýbrž se souvětími, případně s velmi rozvinutými větami jednoduchými, kde z Protivníků a Objektů mohou vznikat nové Subjekty.

Aktanční schéma v sobě skrývá nejedno úskalí – tento analytický nástroj se může jevit jako snad až příliš jednoduchý, může svádět k domněnkám, že odhaluje věci zřejmé, zřetelné, banální. Toto je však nutné omezení modelu, které vychází se samé jeho podstaty – model problému a sémantiku dramatického textu neřeší, ale předkládá a artikuluje. Je proto nutné jej situovat do výše zmiňované před-interpretací fáze analyticko-interpretacího procesu. Jeho cílem by mělo být navržení vhodných rámců, v nichž bude možno dále pracovat s odhalenými silami a vztahy a kde se skrze testování různých možností lze vyhnout úskalím zdánlivé jasnosti a samozřejmosti – či naopak uniknout totální zamlženosti a zmatku. Při hledání jednotlivých variant je často vhodné vyzkoušet v jednotlivých funkčních pozicích různé aktanty – zaměnit Subjekt s Objektem či obsadit pozici Protivníka Subjektem. Cílem tohoto analytického procesu nemusí být nalezení jediného správného modelu, nýbrž spíše právě skrze odhalování možných variant by se měl pokusit nabídnout odpovědi o dramaturgickém fungování textu. Také sledování různých podob a případných (mnohdy radikálních a protikladných) proměn aktančního schématu v různých fázích dramatického textu (na počátku, uprostřed, na konci) by nemělo být důvodem k ztracování metody, spíše je třeba tuto nestabilitu modelu brát jako jeden z konstitutivních znaků zkoumaného textu a skrze významové rozdíly hledat

jeho vlastnosti a charakteristiky. Konečné schéma – pokud skutečně existuje – by mělo vycházet právě z jednotlivých variant získaných v průběhu ověřování oprávněnosti existence jednotlivých podob.¹¹⁸

Možná největším problémem při aplikaci modelu je skutečnost, že je k ní třeba poměrně značná a podrobná znalost zkoumaného textu, která může být zejména při obsazování abstraktnějších aktantů (tj. převážně v pozicích Odesilatele a Příjemce) překážkou, kdy se do analytického zkoumání textu mohou dostat nepatřičné, příliš subjektivizované postoje, názorově a zkušenostně zabarvené soudy. Na straně druhé je také možné, že i přes mnohačetné pokusy nelze některou z pozic obsadit. Někdy je však právě neobsazenost pozice její distinktivní vlastností.¹¹⁹

V posledních desetiletích došlo u mnoha textů pro divadlo k výraznému oslabení funkce příběhu, zápletky, celkového jednání.¹²⁰ Přes toto výrazné omezení aktivity postav je nepřehlédnutelné, že jejich vnitřní touhy, niterné vztahy a konflikty mezi jednotlivými činiteli přirozeně stále existují a jsou bezesporu sledovatelné a definovatelné. Některé z textů dokonce programově bourají staré vyprávěcí postupy, úmyslně narušují kauzalitu děje a prezentují její nepřítomnost v jednání jednotlivých činitelů. Odhalení aktančních struktur se tak někdy stává takřka nemožným nebo je model natolik zřetelný na samém povrchu, že není vůbec na místě hovořit o hloubkových strukturách. Takovéto

¹¹⁸ Jednotlivá schémata navrhovaná a zkoušená v průběhu analytického procesu lze později analogicky přiřadit k jednotlivým dramaturgicko-režijním či individuálním čtenářským interpretacím.

¹¹⁹ Skutečnost, že nejsme schopni odpovědět na otázku, co Dona Juana žene vpřed (tj. otázka po Příjemci), pramení ze samotné podstaty celého Molièrova textu a zabraňuje tak v nevhodném, anekdotickém pokusům o zaplnění této prázdné pozice. Srov. UBERSFELD, 1993:69.

¹²⁰ I některé z textů, které nás zajímají, zcela jistě spadají do linie, kterou výrazně nastartovala dramatická tvorba Samuela Becketta, tj. mezi dramatikou, v níž se – obrazně řečeno – „nic neděje“.

podoby psaní pro divadlo jsou však charakteristické právě touto absencí a rezignací. Nicméně postižení jejich dramatického fungování v rovině textu není zdaleka nemožné, je však třeba pozměnit analytické nástroje, či je alespoň uzpůsobit odlišné textové matérii.

Michel Vinaver – divadelní teoretik

Velmi podnětným příspěvkem k takovéto textové analýze dramatického textu, který je použitelný jak pro texty klasické, tak moderní výstavby, se stal teoretický přístup význačného francouzského dramatika, dramaturga a divadelního teoretika starší generace **Michela Vinavera** (*1927), jenž je českému prostředí znám spíše jako čelní postava tzv. *divadla všedního dne* (théâtre du quotidien) ze sedmdesátých let dvacátého století.¹²¹ Při svém pedagogickém působení na pařížských univerzitách *Paris III – Nouvelle Sorbonne* a následně *Paris VIII* rozpracoval v období let 1982 až 1991 specifickou metodu analýzy dramatického textu a ve spolupráci se svými studenty třetího cyklu a dalšími kolegy ji aplikoval na poměrně široké spektrum dramatických textů. Výsledky jejich společných snah (převážně ze semináře probíhajícího v letech 1988 – 1991) byly publikovány v knize *Écritures dramatiques – essais d'analyse de textes de théâtre*.

Vinaverova metoda vychází z divadelních specifik, především z toho, že dramatický text je v první řadě souborem promluv (*paroles*) fikčních postav. Předpokládá, že tyto promluvy samy o sobě konají, jednají, a dramatický text samotný je proto jednou velkou akcí, jednáním, jež se pohybuje vpřed právě skrze promluvu. Text považuje za objekt s dvojím paralelním účelem – objekt ke čtení i text k inscenování. Jeho metoda textové analýzy je užitečná pro oba. Vinaver vychází z analýzy fragmentů textů a ve svých

¹²¹ V češtině však byla vydána pouze jediná jeho hra z prostředí vysokých firemních kádrů (*Na lopatkách*, přeložil Jaroslav Mysliveček, 1984) a v poslední době byla přeložena např. jeho hra ze souboru *Komorní divadlo* z konce sedmdesátých let *Dissident, il va sans dire* (*Odešel, nemluvil...*, přeložil Petr Christov, nepublikováno). Ve svém psaní pro divadlo užívá Vinaver často novátorských postupů, experimentuje s příběhem, narativním časem, rád se vyjadřuje k aktuálním společenským tématům, v rovině textu pak většinou neužívá interpunkce a dialogy staví na principech promyšlených kompozic, variací a refrénů.

zkoumáních se zaměřuje na korpus dramatických textů západní (euro-americké) civilizace.¹²² Vědomě se nezabývá východními divadelními praktikami, neboť jejich specifické pojmání dramatického textu a role slova v nich by mohly být při analýzách zavádějící. Zkoumané texty následně umísťuje na několika významových osách. Nesnaží se o žádnou jejich typologii, nýbrž chce umožnit postihnout u každého z textů jeho specifika, jeho zvláštnosti a odlišnosti od textů ostatních. Jeho přístup k textu není typologický, ale spíše topografický. Metodou pomalého čtení¹²³ omezených textových fragmentů se mj. snaží ukázat, že čistě textuální rozbor není nezáživným a neinspirativním postupem, ale že může obohatit i zcela běžné čtení dramatického textu.¹²⁴

metoda

Metoda vychází ze specifik dramatické formy, zároveň však spojuje a opětovně sbližuje psaní pro divadlo s literaturou jako takovou, nikterak se ale nezbavujíc jeho výjimečnosti v rámci ostatní slovesné tvorby. Vychází ze samotného textu, začíná s jeho počátkem, s jeho prvním slovem, respektive s prvním slovem každého zkoumaného fragmentu a sekvence. Nezajímá se (alespoň ve své úvodní a střední části) o žádné kontexty a okolnosti – historické, jazykovědné, sémiotické, kulturně-společenské. Nepřiklání

¹²² V knize jsou analyzovány např. hry těchto autorů – Shakespeare, Marivaux, Strindberg, Maeterlinck, Claudel, Čechov, Beckett, Dürrenmatt, Sarrautová, Kroetz, Bernhard, Koltès, Copi, Novarina, Tremblay aj.

¹²³ O konceptu tzv. *close reading*, soustředěného čtení textu, jsme již hovořili v souvislosti s pojetím “nové kritiky” v pracích René Welleka, Austina Warrena, Cleantha Brookse. Jejich pojetí vzniklo především jako polemika s pozitivistickou aplikací určitých externích modelů a metod, jež nebrala v potaz autonomii a literární identitu uměleckého díla. K otázkám identity literárního díla více viz DOLEŽEL, 2004.

¹²⁴ Zároveň pak může v před-interpretační fázi posloužit divadelním režisérům jako součást jejich dramaturgicko-režijní práce s textem.

se vědomě k žádné existující teorii, ani k metajazyku (metasystému) a ve své podstatě se nezabývá problematikou priority textu a jeho scénického předvedení, lze ji proto využít čistě textuálně (literárně-teoreticky), ale zároveň též dramaturgicky (dramaturgicko-režijně). Metoda se snaží analytikům nabídnout *nástroje*, pomocí nichž by bylo možné vedle sebe řadit díla nejrůznějších stylů, epoch a žánrů. Tím, že se distancuje od všech okolních vlivů, jež ovlivňovaly (či mohly ovlivnit) vznik textu, umožňuje tato metoda pracovat s texty, které se od sebe výrazně odlišují podobou, jazykem i svou referencí ke světu. Je to metoda otevřená, bez předem určeného cíle, bez počátečních hypotéz ověřovaných v závěru zkoumání. Nabízí tak prostor k objevům, Vinaver sám ji nazývá metodou "dobrodružnou" a nepovažuje ji ani tak za metodu vědeckou, nýbrž spíše za soubor nápadů a rad na bázi kutilství (*bricolage*), soubor, jenž je možné (a zároveň nutné) neustále doplňovat, upravovat, vylepšovat.¹²⁵ Základní premisou Vinaverova přístupu je tvrzení, že "pochopit dramatický text znamená v první řadě vidět, jak funguje dramaturgicky". (VINAVER, 1993:895) Toto fungování se vyjeví ze zkoumání povrchové promluvy a z jednotlivého fragmentu je tak možné získat klíč k celému textu.

¹²⁵ Velkou míru podobnosti lze spatřovat s jedním z výrazných, otevřených počítačových operačních systémů, jenž pracuje na takřka analogickém základě postupného skládání a doplňování – s UNIXem.

návod k použití¹²⁶

Analytická metoda, kterou dramatik-teoretik Vinaver předkládá, je založena na zkoumání dílčích *fragmentů* dramatického textu. Výběr těchto fragmentů není podstatný, může být v podstatě výsledkem náhodné volby čtenářovy (analytikovy). Jejich počet by se dle autora měl pohybovat okolo čtyř až pěti a celkový rozsah by měl tvořit přibližně patnáct až dvacet procent celku. První fragment u většiny analýz Vinaverova souboru je samotným počátkem textu, ani to však není podmínkou. I takto omezený výběr textových fragmentů je schopný postihnout celkový charakter textu. Jednotlivé fragmenty se pro účely rozboru dále rozčlení na krátké *sekvence* v rozsahu několika málo replik (5 – 10). Analytik pak sekvence čte po jednotlivých replikách a u každé z nich se ptá po její výchozí situaci, po událostech, které působí, po informacích, které přináší, po tématech, jež obsahuje, a též po akcích a jednání obsažených v textuální podobě promluvy samotné. Cílem tohoto pomalého čtení je nalezení akcí a jednání od jedné repliky ke druhé, případně v rámci repliky jediné, tedy detailních mikroakcí vyvolaných promluvou (či didaskalií). Rozdíl mezi hlavním a vedlejším textem není brán v úvahu, obě komponenty si jsou rovny. V rámci dramatického textu rozlišuje Vinaver tři pozorovatelné úrovně, tři roviny, v nichž je třeba sledovat a zkoumat situace, události, informace a jednání – 1) *rovina mikroakcí* – (nejnižší) – jednání na molekulární úrovni textu, kde se mísí sémantická struktura s výstavbou fónickou a rytmičkou; 2) *detailní akce* – (prostřední) – jednání v rámci jednoho fragmentu (sekvence), případně dílčího výstupu, jednání,

¹²⁶ S ohledem na skutečnost, že je Vinaverovo teoretické dílo českému prostředí takřka neznámé, považujeme za nutné představit v této práci jeho metodu podrobněji.

obrazu apod.; 3) *celková akce* – (nejvyšší) – jednání na úrovni dramatického textu jako celku.¹²⁷

V rovině mikroakcí (1) se analyticky zkoumá jednání mezi jednotlivými replikami a uvnitř jich samých, způsoby, jakými se tak děje – skrze jakou *textovou figuru*¹²⁸ – a dále povaha funkčních vztahů, jež pojí mikroakce s odhalenými událostmi, informacemi a tématy. V závěru každého fragmentu (či dílčí sekvence) probíhá zpětná rekonstrukce dílčích detailů směrem k celku, konfrontace detailů a celku.

Na úrovni detailních akcí (2) dochází ke zkoumání toho, co proběhlo mezi začátkem a koncem sekvence (posléze pak fragmentu). K jakým posunům, pohybům a změnám došlo, jakými prostředky – jakou *kombinací textových figur* – a jaké funkční vztahy pojí dílčí jednání s událostmi, informacemi a tématy této úrovně.

Postup směřuje od jednotlivých poznatků, přes dílčí entity až k pohledu na celek (3). V této nejvyšší rovině je text začleňován a zanášen do vytyčených *dramaturgických os*. Zasazení do konkrétních souřadnic umožňuje případně následné poměření pozice s pozicí jiného díla – bez ohledu na dobu a způsob jeho vzniku, pouze skrze jejich textuální charakteristiky.

V samém závěru analytického procesu se pak předchozí detailní pomalé čtení verifikuje a případně opraví čtením normálním a celou analýzu završí zahrnutím okolních kontextů díla (historických, literárních, kulturně-spoločenských) do výsledků textové analýzy.

¹²⁷ Tato hierarchie se jeví zvláště zajímavě v porovnání s několikvrstevným teoretickým modelem Pavisovým a jeho jednotlivými úrovněmi vycházejícími z Ecovy koncepce spolupracujícího čtenáře. Více v následujících kapitolách *Umberto Eco a jeho čtenář a Pavisova metoda – čtenář textu pro divadlo*.

¹²⁸ O jednotlivých textových figurách se ještě podrobně zmíníme.

nástroje (rovina 1)

K rozboru podle tohoto vzorce vytvořil Vinaver soubor analytických *nástrojů*, s jejichž pomocí lze textové fragmenty zkoumat. Jejich charakter je různý a snaží se postihnout co nejširší spektrum vlastností textového materiálu – *výchozí situace; informace; událost; témata a tematické osy; promluva jako akce/promluva jako nástroj akce; didaskalie; hra-stroj/hra-krajina*.

Prvním nástrojem, jenž slouží k postizení výchozího bodu, je popis *výchozí situace*, inertního stavu, v němž začíná daný fragment (sekvence). Tento "bod nula" je základním úběžníkem všech dalších nástrojů, k němu se odkazuje veškeré další jednání, které pak lze definovat jako "nula plus x".

Veškeré faktografické poznatky, které skrze promluvu získáme, zahrnuje kategorie *informace*. Každou informaci lze hodnotit z hledisek pravdivostního hodnocení (pravdivá, lživá, zpochybnitelná), lze sledovat, zda ji příjemce (dramatická osoba, mluvčí) vnímá jako pravdivou či nikoli a jaká je ve stejné chvíli pozice čtenáře – tj. zda čtenář ví více než postava, zda ví stejně či méně apod. Tento nástroj se blíží naratologickým otázkám pozice vypravěče a čtenáře v literární teorii.

Změnou stavu situace se zabývá *událost*. Přejít z jedné pozice do druhé lze ztotožnit s jednáním, jeho příčiny ale bývají rozdílné. Událost může způsobit didaskalie, aktivně pochopená a uchopená informace¹²⁹ či závažný,

¹²⁹ X říká Y: "Toto je váš bratr," a Y se proto následně vrhne do náruče Z.

kritický moment, který vyplyne z promluvy – poznání, vyznání, doznání, pohrdání.

Ačkoli může být promluv velké množství, přesto vždy obsahují poměrně značně omezený soubor *témat*, někdy začleněných do vzájemných vztahů, *tematických os*. Témata sama o sobě postrádají jakoukoli aktivitu (nejednají sama o sobě), nicméně v jejich přítomnosti (na jejich základě) odvíjené jednání získává napětí. Témata se často vyskytují v binárních opozicích, jedno téma často vyvolává svůj protiklad – žít/zemřít, zůstat/odejít, dobré/zlé – organizují se tak do bipolárních tematických os. Témata do nich zasazená mohou mít povahu jak konkrétní, tak abstraktní.

Jedním z nejzásadnějších Vinaverových nástrojů pro celou analytickou práci s dramatickým textem,¹³⁰ s nímž se ztotožňují takřka všechny ostatní modely a přístupy, je jeho členění promluvy na dva typy – *promluva jako akce* (parole action) a *promluva jako nástroj akce* (parole instrument d'action) – pojem *akce* je zde nutné chápat v první řadě jako ekvivalent pojmu *jednání*. "Promluva je akcí (jednáním), když mění situaci" (VINAVER, 1993: 900), když podnítl pohyb z jedné pozice do druhé, přesun z jednoho stavu (situace) do druhého. Nástrojem (prostředníkem) akce je promluva tehdy, když zprostředkovává informace nezbytné k průběhu detailního nebo celkového jednání. V jistých případech může mít promluva status smíšený, může být obojím najednou, případně se oba módy mohou v rámci jednoho textu (ale i jedné promluvy) střídat.

Významným nástrojem k proměně jednotlivých pozic jsou též *didaskalie*, tedy promluva, jež náleží přímo autorovi textu, nikoli dramatické osobě, mluvčímu. Vinaver je dělí na akční a pomocné. *Akční didaskalie* přímo označují a

¹³⁰ Tento nástroj se přímo dotýká podstaty a fungování textu.

provádějí změnu situace, *didaskalie pomocné* napomáhají k pochopení promluvy nebo jednání (detailního či celkového).

Nástrojem, jenž završuje celkový pohled na dramatický text, je rozdělení na dva základní typy dramatického vývoje – *hra-stroj* (pièce-machine), *hra-krajina* (pièce-paysage). Posouvá-li se děj (jednání) vpřed na základě kauzality (v příčinně-důsledkovém sledu) a funguje-li zde princip nutného následování, hovoří Vinaver o hře-stroji. Jedná-li se naopak o posun akce (jednání) poskládáním nesourodých elementů vedle sebe (jejich juxtaponováním) tak, že dohromady vzniká homogenní celek, je dramatický text hrou-krajinou – analogicky s krajinou, kterou tvoří množina zdánlivě nesourodých prvků (stromy, domy, louky, fauna...). V rámci jednoho textu se opět mohou oba módy objevit vedle sebe a mohou se mezi sebou přepínat.

textové figury (rovina 2)

Dramatická promluva se dále skládá z omezeného množství *textových figur*. Tohoto termínu se zde užívá k pojmenování prvků, které analytik používá při rozboru dramatického textu. "Figura" odkazuje částečně též ke stejnojmennému pojmu užívanému ve významu specifické podoby dramatické osoby v současných textech pro divadlo.¹³¹ Vinaverovská textová figura se svým charakterem nejvíce blíží k významům choreografickým či sportovním (taneční figura, předepsaný cvik). Jedná se de facto o soubor konstantních předpisů, z jejichž konkrétních realizací (konkretizací) je vystavěn dramatický text. Analytické

¹³¹ O pojetí postav/figur v současném psaní pro divadlo viz výše v kapitole *Od charakteru a dramatické osoby k figurě a mluvčímu*. O figurách více též viz PAVIS, 2003, s. 155, 187-188, 308-312 aj.

textové figury lze pro lepší orientaci a dle způsobů užití rozdělit do čtyř skupin.¹³²

Mezi základní textové figury, jež se vztahují k jedné replice či skupině replik patří – útok; obrana; odražení; úhyb; protipohyb. Útočná je taková replika, která odpovídá zasazení úderu, pokusu otrást pozicí druhého (partnera dialogu, příjemce promluvy), snaze o jeho rozpohybování. Obrana je aktem odvrácení útoku, snahou o uchování vlastní pozice, o její udržení. Odražení je jinou formou obranné strategie, reakcí na útok protiútokem. Úhybný manévr eliminuje útok ve snaze uniknout mu, nebýt zasažen, odejít jinam, stáhnout se, ukročit stranou. Poslední akcí v této kategorii je protipohyb, akt pohybu vpřed, vstříc útočnickovi, snaha přiblížit se mu.

Další textové figury vztahující se k replice či skupině replik do sebe zahrnují dvě figury obecné – vyprávění a zaujetí se – a šest dalších, konkrétnějších – vyznání víry; oznámení; citace; samomluva; promluva k publiku; komponovaná promluva. Vyprávění referuje o minulých činech; zaujetí se v konfliktní situaci představuje argumentaci vstřícnou určitému úhlu pohledu, určitému názoru, postavení, určité myšlence. Oproti zaujetí se, objevuje se vyznání víry mimo konfliktní situace a odpovídá mu prezentace víry, jistého přesvědčení. Oznamovat lze rozhodnutí či záměr, tato figura se pojí vždy s přítomností nebo budoucností. Vložení zprostředkované promluvy nebo textu do promluvy vlastní nazývá Vinaver citací. Při samomluvě se osoba sama sebe táže, sama si povídá, ať už je osamocena či s ostatními, třeba by byla v dialogické situaci, tedy v situaci dialogu. Podobně specifickou figurou dramatického textu je promluva k publiku, která narušuje

¹³² V názvech jednotlivých textových figur a v jejich kategorizaci vycházíme z Vinaverových francouzských originálů a v nutných případech zavádíme adekvátní terminologii českou.

divadelní fikci tím, že adresátem promluvy mluvčího je publikum. *Komponovaná promluva* do sebe pojímá více textových promluv a jako jejich souhrn (nikoli jako jednotlivosti) je nutné ji chápat.

Třetí skupinu tvoří *textové figury*, jež se vztahují ke *skupině replik* (nikoli tedy již k replice jediné). Tyto figury ze své podstaty vyžadují skupinu replik, neboť charakterizují právě varianty jejich řetězení a navazování – *duel*; *duet*; *dotazování*; *chór*. Označení *duel* odpovídá skupině replik, v níž převažují základní textové figury útok-obrana-odražení-úhyb, zatímco v *duetu* je dominantní figurou vzájemný protipohyb. *Dotazování* je tvořeno následností otázek a odpovědí, v konkrétních projevech ve veršovaných textech často mívá stichomytickou podobu. Nejkomplikovanější figurou této skupiny je *chór*, v němž mluvčí buď pronáší repliky společně, či jej tvoří skupina replik, které dohromady evokují dojem celku, skupiny, sboru.

Závěrečná kategorie *textových figur vztahových* se vždy váže k jedné replice a jejímu vztahu k textovému materiálu, který předcházel – *uzavření*; *zrcadlení (echo)*; *repetice a variace*; *převrat*. Při *uzavření* dochází k propojení repliky s předchozí(mi) tak, že do sebe vše zapadá – či právě naopak. Uzavření může být dokonalé/nedokonalé, pevné/volné, jinou variantou je i ne-uzavření. *Dokonalé uzavření* zcela uzavírá a vyčerpává předešlou sekvenci (skupinu replik), nepřipouští již její další pokračování, rozvíjení. Replika je *pevně uzavřená* pokud se úzce, zřetelně a jednoznačně váže k předcházející – a to i po formální stránce, opakováním slov, syntaxí, rytmem. Při *ne-uzavření* navazuje replika na předchozí bez souladu smyslu i formy. K uzavření dochází velmi často opožděně – tj. nikoli bezprostředně. Uzavírací replika bývá často od té, kterou uzavírá, oddělena jiným textovým materiálem. V rámci *zrcadlení (echa)* odkazuje

replika (celá nebo pouze svou částí) na něco, co je čtenáři již známé. *Repetice* a *variace* jsou různými způsoby opětovného využití textového prvku z předchozí části (*repetice*). Při přejímání původního prvku však často dochází k proměnám formy, smyslu i obojího zároveň (*variace*). Pokud navazující replika způsobí výrazné překvapení ve vztahu k tomu, co by čtenář původně očekával na základě předchozího textového materiálu, hovoří Vinaver o *převratu*. Překvapení způsobené povahou textu se zároveň znatelně (viditelně) projeví.

dramaturgické osy (rovina 3)

Poznatky získané detailní analýzou odrážejí čistě textuální kvality zkoumaného objektu. Aby bylo dále možné jednotlivé texty mezi sebou porovnávat, nabízí Vinaver systém patnácti dramaturgických os, na něž – právě dle dat získaných rozborem – texty umísťuje. Každý dramatický text tak získává přesně definovanou pozici v rámci všech ostatních (zkoumaných) objektů, podobně jako souřadnicová poloha pregnantně pojmenovává polohu jakéhokoli objektu na zeměkouli. Takovéto topografické vymezení nabízí syntetický pohled na dílo a zároveň umožňuje jeho vyjádření za pomoci teoretického (takřka geometrického či kartografického) vzorce a jeho výhodou je především možnost porovnávat mezi sebou díla bez ohledu na jejich stáří, sloh či styl.¹³³ Svět dramatického textu u Vinavera vymezuje patnáct bipolárních os, z nichž každá odpovídá jedné z komponent výstavby dramatického textu. Umístění konkrétního textu na každé z nich je dáno mírou, jakou se blíží jednomu či druhému pólu. Míra subjektivity, kterou

¹³³ Takto vytvořený teoretický model není a nemůže být cílem interpretace textu. Nabízí však jiný pohled na text a vybízí k dalšímu uvažování nad nově odhalenými vztahy, motivy, tématy apod., které při běžném čtení a interpretaci mohou zůstat zásadně opomenuty.

tato aktivita vyžaduje, sice zabraňuje (bohudík) naprostému, exaktnímu postižení vlastností textu, nicméně umožňuje jeho poměrně přesné vymezení vůči ostatním objektům. Jisté potíže může při zkoumání některých vlastností působit skutečnost, že daný dramatický text se pohybuje (v jistých fázích) u obou pólů konkrétní osy. Tato dvojlomnost však nemůže být důvodem k popření metody, je spíše charakterovou vlastností daných textů.

osa 1 – 15¹³⁴

1. První z Vinaverem načrtnutých os se dotýká samotného *statutu promluvy* a zkoumá, zda je promluva *akcí* (parole-action) nebo slouží jako *nástroj akce* (parole instrument d'action).

2. Druhá osa se zabývá *charakterem celkového jednání*. Na jedné straně leží texty, jejichž jednání je jednotné, dostředivé, s problémem, který si žádá vyřešení, zápletkou, která chce rozuzlení, či tajemstvím, které potřebuje vysvětlení. Na opačném pólu se pohybuje jednání vícečetné, odstředivé.

3. *Dynamikou celkového jednání* se rozumí opozice mezi *hrou-strojem* a *hrou-krajinou*. Pokud jde celkové jednání stylem příčinně-důsledkovým, prostřednictvím spojovacích elementů na úrovni molekulární (1) či prostřední (2) a podřizuje-li se principům nutného následování (následného jednání), hovoříme o *hře-stroji*. Posouvá-li se naopak jednání náhodně, juxtaponováním dílčích jednotlivostí, nesourodých mikroakcí, lze definovat dramatický text jako *hru-krajinu*.

¹³⁴ Následující charakteristiky jednotlivých os vycházejí především z Vinaverových poznámek a komentářů k nim. Viz VINAVER, 1993:904 – 908.

4. Tato osa se zabývá otázkou povahy *výchozí situace*, která může být silná, nebo slabá.

5. Podle míry výskytu *informací a událostí* lze hovořit o textech s četnými informacemi, informačně bohatých, či naopak o textech s jejich nedostatkem, tedy o textech informačně chudých.

6. Důležitý je pohled na *fungování témat* v dramatickém textu. Jednou z možností jsou témata jako aktivní nositelé jednání, kdy vytvářejí vzájemně propojenou síť, která produkuje napětí celku. Role těchto témat je významná, oproti tématům pomocným, doplňkovým, jež pouze dekorují zápletku.

7. Podobným způsobem lze hovořit o *postavení idejí* v rámci dramatického textu. Jsou-li hybnými činiteli, odvíjí se od nich akce a z jejich opozic generuje veškeré jednání. Na druhé straně mohou být pouhým doplňkem jednání, vlastností a charakterů, případně mohou chybět zcela.

8. Pohled na *jednající dramatické osoby* nabízí opět dvě varianty – výrazné, vymezené, samy o sobě fungující postavy oproti dramatickým osobám postrádajícím vlastní identitu, kdy důležitější než ony samotné je jejich interpersonální prostor. Tato osa odkazuje k protikladu mezi klasickým pojetím postavy a současnými figurami, mluvčími.¹³⁵

9. Kategorií, s níž pracuje teorie narativity v literárních textech, je *postavení čtenáře* (diváka) v dramatickém textu. Jeho pohled může být totožný s pohledem jednajících postav, čtenář může mít nad postavami převahu či naopak. Specifickou možností je též převaha čtenáře a určité dramatické osoby nad ostatními osobami či jejich skupinou.

¹³⁵ Srov. SERMON, 2004.

10. Tato osa se zabývá *rolí přítomnosti* v dramatickém textu. Přítomnost může být spojovacím bodem mezi minulostí a budoucností a integrovat se tak do kontinuálního času mezi tím, co bylo, a tím, co přijde. Druhou možností je přítomnost jako jediná realita, která má jen vágní propojení na minulost (případně budoucnost).

11. Jednání může pramenit ze systému mýlek, nedorozumění, záměn, omylů a lstí. Je však stejně dobře možné, že se jednání obejde zcela bez nich, či že se *omyly a léčky* objevují pouze v rovině mikroakcí a nemají větší vliv na celkové jednání.

12. *Překvapení*, které pramení z kumulovaného očekávání, se stává zdrojem dramatického napětí a hybatelem jednání. Koná-li se však pouze na úrovni mikroakcí, napětí tu neustále vzniká a zase se uvolňuje postupem jednotlivých mikroakcí, a nespolupracuje tak na tvorbě celkového jednání.

13. Pokud se něčeho nedostává, je třeba tento *deficit* zaplnit. Je-li to chybějící identifikováno a vysloveno, stává se součástí jednání. Nedostatek však může být rozmělněn do drobných prázdných prostor, které pak nejsou schopny působit dynamicky na vývoj jednání.

14. *Rytmus* mezi jednáním a promluvou může hrát dominantní roli, nicméně na opačném pólu je vedlejší, sekundární, či dokonce zcela chybí.

15. Závěrečná osa polarizuje pojetí *divadelní fikce*. Neporušitelná totální iluze zde stojí v opozici vůči narušení jednoznačného chápání reality a fikce (iluze) a jejich vzájemnému prolínání a prostupování.

Všech patnáct Vinaverových dramaturgických os vychází z vlastností dramatického textu. Přesto může být až zarážející, že žádná z nich, se nevěnuje otázkám jeho chronotopu.¹³⁶ Jedna z os se sice zabývá rytmem, nicméně prostor a čas – kategorie dramatického textu par excellence – jsou ve Vinaverově schématu opomenuty zcela.

analýza ve službách interpretace

Dramatický text podrobený detailní textové analýze repliku po replice a následně umístěný do souřadnic vymezujících jeho pozici vůči textům jiným lze následně závěru konfrontovat se společenskými, historickými či kulturními kontexty a ověřit poznatky získané interním rozborem o pohled z vnějšku. Je nutné opětovně upozornit, že tato metoda není v žádném případě metodou, která by si kladla za cíl dramatický text bezesbytku vysvětlit. Jejím cílem je popis, postihnutí fakturace textu a promluv v duchu již zmiňované Vinaverovy premisy o nutnosti pochopení dramaturgického¹³⁷ fungování dramatického textu. Postavení tohoto analytického modelu se dotýká pozic strukturní sémantiky Greimasovy a jeho aktančního modelu, jehož cílem také není významová interpretace textu, nýbrž snaha o načrtnutí struktury, která může být nápomocna dalším interpretačním postupům a operacím snažícím se o postihnutí smyslu. Vinaverova metoda je bezpochyby vhodným doplňkem k dramaturgicko-režijním interpretacím textu a může se dobře stát jejich oporou.

¹³⁶ Srov. PAVIS, 2003.

¹³⁷ To jest takového fungování, které se dotýká výstavby dramatického textu a jeho *rukopisu* v barthesovském smyslu slova.

Poznatky získané v této fázi strukturní analýzou je vhodné dále využít k významové interpretaci textu, jak jsme se pokusili vysvětlit na počátku naší práce.¹³⁸ V žádném případě netvrdíme, že metody takovýchto textových rozborů jsou nezbytným předpokladem porozumění (dramatickému) textu. Nicméně u mnohých současných textů pro divadlo je tato analytická před-příprava textového materiálu jednou z (nemnoha) možností, jak se textu skutečně přiblížit a alespoň se pokusit postihnout jeho fakturaci, jeho vnitřní dynamiku a uspořádání.

¹³⁸ Viz kapitolu *Mezi strukturou a výkladem* v úvodu této práce.

Umberto Eco a jeho čtenář¹³⁹

Umberto Eco ve svém teoretickém modelu představeném v knize *Lector in fabula* navazuje především na metody textové analýzy Petöfiho, Greimasovy a Van Dijkovy. Lingvistický přístup Greimasův, jenž klade důraz na intenzionální aspekty textu, a metodu **Teuna A. Van Dijka**, kterou lze s ohledem na její důraz na textuální aspekty extenzionální považovat spíše za pragmatickou, skloubil s myšlenkou **Janose Sandora Petöfiho**, který se ve své *Text-Structure World-Structure Theory* (TeSWeST) zabývá jak problematikou extenzionální, tak intenzionální. Významnou inspiraci našel Eco především v jeho pojetí různých textových rovin,¹⁴⁰ kterou rozpracoval a rozvedl na teorii čtení a interpretace textu.

Na tvrzení Paula Valéryho, že *il n'y a pas de vrai sens du texte*, pravý smysl textu neexistuje, reaguje Eco návrhem dvou možných přístupů k dané situaci – buď může čtenář text číst a interpretovat, jak ho napadne, nebo je možné přiznat textu nekonečné (nebo alespoň značné – pozn. aut.) množství interpretací. Jako pozitivní vidí přirozeně cestu druhou. Když je text vnímán takový, jaký skutečně je (tj. ve své materiální, textové podstatě), jsou krajní prvky tradičního komunikačního schématu Jakobsonova – Odesílatel a Příjemce – v textu přítomni ani ne tak jako dva póly výpovědního aktu, ale spíše jako *aktanční role*

¹³⁹ Tato kapitola chce pouze připomenout některé přínosné myšlenky Ecovy, které se později zřetelně objeví v modelu Patrice Pavise, a rovněž skrze lingvisticko-strukturálně-sémiotickou odbočku položit několik otázek, na něž se pokusí tato práce nalézt odpovědi ve své druhé části.

¹⁴⁰ Text Petöfi chápe jako *objekt, jenž lze interpretovat jako znak*.

výpovědi.¹⁴¹ Sám autor je dle Eca v textu obsažen trojím způsobem – a) jako významný, rozpoznatelný styl – tj. idiolekt, korpus textů určité epochy, kultury; b) jako aktanční pozice – tedy /já/ jako podmět této výpovědi; c) jako okolnost výpovědi – tj. podmět výpovědi, který doplňuje a uvozuje její realizaci.¹⁴²

Ecův model se vědomě omezuje na text, jakožto „umělecký objekt syntakticko-sémanticko-pragmatického charakteru“ (ECO, 2001:84), jež je třeba vnímat jako systém uzlových bodů (kloubů), v nichž dochází ke spolupráci s (modelovým) čtenářem a kde je zároveň tato spolupráce očekávána. Na rozdíl od Petöfiho modelu, který určuje směřování hierarchie rovin, odmítá Eco určovat výslovně její směr. Mezi jednotlivými rovinami je totiž dle něho možné volně se pohybovat, není nutné dodržovat povinné, nutné, modelové cesty, lze se mezi nimi přemísťovat za pomoci poměrně výrazných skoků. Jistá hierarchie mezi rovinami přirozeně existuje, čtení (analýza, interpretace) však hierarchizované není.¹⁴³

Jednotlivé roviny textu lze do jisté míry přirovnat k lingvistickým úrovním promluvy, tak jak je definuje např. Émile Benveniste, když hovoří o rovině fonetické, morfematické, lexematické, diskurzivní. Ecovy roviny jako by na toto členění dále navazovaly, neboť první rovinou, s níž se čtenář textu dostává do kontaktu, je právě lineární rovina lexematická; dalšími budou struktury diskurzivní, narativní (aktanční), ideové.

¹⁴¹ Tento přístup plně odpovídá Jakobsonově pojetí tzv. *shifters* (embrayeurs, zavaděčů/přepínačů), jak je definoval ve své studii *Shifters, slovesné kategorie a ruské sloveso* z roku 1957.

¹⁴² Srov. ECO, 2001:75.

¹⁴³ Podobný přístup používá i teoretický model Pavisův.

První setkání čtenáře s textem se tedy realizuje v rovině lexematické, na niž se čtenář snaží aplikovat svůj vlastní slovník a svou vlastní pojmovou encyklopedii – nutně přitom dochází ke konfrontaci světa čtenářovy zkušenosti se světem textu. Zjišťování prvních fakt a záchytných bodů je pak v průběhu celé další četby revidováno a upravováno, neboť fakta přirozeně mohou (a ještě přirozeněji tak činí) zavádět, klamat, a tím vytvářet dynamiku, akci, jednání. Proto je třeba úvodní extenzionální (extra-lingvistické) informace jakoby vytknout před závorku, dokud nebudou upřesněny a verifikovány na úrovni dalších (např. diskurzivních) struktur s dostatečnou garancí, která umožní provést soud (významovou interpretaci) o daném aktu, tj. konkrétním jazykovém projevu. Z tohoto hlediska lze tedy považovat za přínosnou a k analýze i interpretaci textu podnětnou výše zmiňovanou vinaverovskou analýzu dramatického textu repliku po replice i s rizikem až pozdního odhalení lži a zavádějících tvrzení, neboť může být nápomocna k odkrytí jiných principů, dokonce i na jiných úrovních. Jako zvláště zajímavá se jeví v této souvislosti též otázka názvů jednotlivých textů a jejich vztahu k textům samým – nakolik titul koresponduje s textem, s jeho motivy, topoï, jednáním? klame čtenáře? zavádí? činí tak vědomě? do jaké míry komunikuje s následným diskurzem? k jakým posunům dochází při jejich překladech? Druhá část této práce se pokusí odhalit odpovědi na alespoň některé z aspektů těchto otázek.

Důležité je také uvědomění si skutečnosti, že samotná textura poskytuje díky specifickým ko-referencím čtenáři často více informací, než je v ní výslovně zaneseno, aniž by nutně muselo dojít k výrazně subjektivní interpretaci jakkoli skrytého smyslu. Text (stejně jako promluva samotná) sám předpokládá, že čtenář k pochopení určitých informací

nepotřebuje jejich explicitní vyjádření, že sama textura je schopna je čtenáři implikovat. Ubersfeldová ve své knize *Lire le théâtre III*, která se zabývá otázkami dialogu v textech pro divadlo, užívá pojmu *předpoklad* (présupposition). Sémiotika a teorie komunikace hovoří v termínech, jako jsou *frames*, *scénáře*, *rámce*. Van Dijk ve své studii *Macro-structures and cognition* definuje *frames* jako „kognitivní jednotky zobrazení ‚světa‘, které nám umožňují základní kognitivní procesy, jako je vnímání, pochopení jazyka a jednání“.¹⁴⁴ Tato strukturovaná data slouží k tomu, aby dokázala představit opakovanou (stereotypní) situaci. Každý zapamatovatelný rámec je pak schopen přizpůsobit se konkrétní skutečnosti, tzn. proměnit se v konkrétních detailech, je-li toho zapotřebí.

Tato zdánlivě nesouvisející odbočka do sémiotické teorie komunikace¹⁴⁵ však nabízí podstatné otázky i pro textovou analýzu současného psaní pro divadlo – jaké *rámce* (či snad bychom mohli přibližně hovořit o motivech či literárních topoï)¹⁴⁶ jsou obsaženy v současných francouzských textech pro divadlo? jaké scénáře jsou zapotřebí k jejich pochopení čtenářem? chybí čtenářům v jiné jazykové a kulturní oblasti (např. v českém prostředí) některé, které brání porozumění textu? jaké? Také na tyto otázky se pokusí odpovědět druhá část této práce v analýzách konkrétních textů.

Aby mohl čtenář¹⁴⁷ textu porozumět, musí porozumět v první řadě *diskurzivním strukturám* – tedy vědět, o čem text hovoří, kdo mluví, co říká a jaký má promluva jako taková

¹⁴⁴ Cit. dle ECO, 2001:100.

¹⁴⁵ Kterou bychom zcela jistě lépe využili při práci o principech fungování umělé inteligence.

¹⁴⁶ *Frame* má blízko k pojetí motivu v komparatistice či u Proppa, kde lze funkce s *frames* do jisté míry ztotožnit, Veselovskij zase definuje *topos* jako „intertextuální frame“.

¹⁴⁷ S odvoláním na dále podrobněji rozvíjenou nutnost čtení v procesu analýzy lze v následujícím textu pojem „čtenář“ čist zástupně i jako „interpret“, „analytik“.

význam, jaká je její mimojazyková skutečnost. Tento proces může být zahájen již od samého počátku textu, od jeho první repliky. Tou také začíná jakékoli čtení, o němž je v této práci řeč. Diskurzivní struktury se aktualizují ve světle hypotéz o topice a textových topoï. Užitečné se v tomto bodě jeví obzvláště Tomaševského pojetí, které *topos* vnímá jakožto metatextový nástroj, jako hypotetické schéma navržené čtenářem – tedy nástroj pragmatický (extenzionální), a fabuli jako imanentní (intenzionální) součást textu, jako náležitost jeho sémantické struktury. Topoï navíc existují na různých úrovních a lze tedy sledovat topoï větná, diskurzivní, narativní či dokonce značně obecná makro-topoï, byť operace s těmi hierarchicky nejvyššími jsou již obtížné a vyžadují odkazy do dalších rovin, především směrem k problematice metafor v literárním textu, jak o ní již byla v úvodu této práce řeč. Po aktualizaci diskurzivní roviny je čtenář nucen syntetizovat větší části diskurzu do série „makro-vět“. Na úrovni narativní se čtenář setkává se syžetem a fabulí (ve formalistním a strukturálním slova smyslu), přičemž syžet v procesu četby nutně předchází fabuli. Fabuli lze pak vnímat jako svého druhu narativní isotopii. Van Dijk definuje *narativ* (narration) jako „popis jednání, které má pro každou akci činitele, záměr, stav, možný svět, změnu, příčinu a účel, jež ji definují“.¹⁴⁸ Z pozice narativu lze však nahlížet i texty, které nevyprávějí žádnou fabuli, jak přesvědčivě dokázal Greimas ve své studii *Des accidents dans les sciences dites humain* (Události v takzvaně humanitních vědách, 1975), kde metodami diskurzivní analýzy textu zkoumal čistě vědecký text nefigurativního charakteru. V tomto odborném rukopise byly také odhaleny situace, jednání, konflikty, činitelé.

¹⁴⁸ Cit. dle ECO, 2001:137.

Cesta vede dále ke *strukturám aktančním*, k rovině jednání, přičemž nutností tohoto procesu jsou série různých zjednodušení – srov. Proppovy typy a funkce či narativní kostru Clauda Bremonda pojatou jako sérii nespojitých binárních opozic, jejichž směřování je intuitivně kódované. V případě, že se čtenář ptá po pravdivosti textu a po jeho strukturách ideových, týkají se tyto otázky okolních světů a mají tedy extenzionální povahu. Pro přesun z roviny diskurzivní ke *struktuře světů* je nutná syntéza na úrovni fabule. Tato podmínka se týká jak čtenáře, tak účastníka dialogu. Pro jednu konkrétní mikro-strukturu může zároveň existovat větší množství makrostruktur, stejně jako tomu je v rovině jazyka a stejně jako tomu bylo u aktančních modelů. Čtenářské makro-věty, jimiž je fabule aktualizována, nejsou nijak nahodilé, ale podléhají zákonům sémantiky. Interpretační čtenářská práce totiž probíhá v čase, text je čten krok za krokem, a proto se fabule (jednání, význam atd.) čtenáři představuje jako něco, co vzniká, neboť je aktualizována v postupných částech. Běžné čtení je poměrně rychlé, sleduje spíše větší celky a dílčí množinu těch menších, nicméně čtení pomalé, např. v případě výše zmiňované Vinaverem navrhované analýzy, je schopno odhalit více vztahů a struktur právě v rovině mikrostruktur. Je na čtenáři, aby si z toho nevysloveného (*non-dit*), z prázdného prostoru mezi jednotlivými slovy,¹⁴⁹ skládal postupně fabuli, tedy topoř na úrovni struktury narativní a aktanční. Text nabízí čtenáři možnost očekávání toho, co bude následovat, a následně umožňuje tento předpoklad verifikovat či vyvrátit. V současných rukopisech je často

¹⁴⁹ Což zdaleka není totéž co podtext či skrytý význam!

velmi obtížné cokoli předvídat, neboť jednou z jejich základních komponent je porušování souslednosti a patřičnosti. Přesto se nabízí další série důležitých otázek, na které se také pokusí odpovědět druhá část této práce – co je v současných (francouzských) textech pro divadlo žádáno po čtenáři? má jim věřit? má o nich pochybovat? doufat v ně? podezírat již v průběhu čtení? je text schopen odpovědět na čtenářovy dotazy? vyžaduje text vůbec něco? nepostačuje mu, aby byl zkrátka a dobře čten?

Pavisova metoda – čtenář textu pro divadlo

Jak již bylo naznačeno v úvodu kapitoly o myšlenkových zdrojích metody, inspiroval se Patrice Pavis konceptem Ecovým, dále jej rozpracoval a upravil, aby byl aplikovatelný na texty pro divadlo. Opírá se též o koncepci Vinaverovu a využívá poznatků Greimasových a Ubersfeldové. Pavisova přístup se zároveň chápe tato práce jako svého základního rámce. Jeho studie *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver* není pouhou teoretickou prezentací představ o analýze dramatického textu, ani snahou o prosazení jediného správného teoretického modelu, ale z větší části je věnována konkrétním analýzám současných francouzských textů pro divadlo, sledujíc právě rukopisy nové, netradiční, především takové, v nichž *parole est action*.¹⁵⁰

Pavisův model je však využitelný univerzálně, neomezuje se pouze na analýzu současného psaní pro divadlo. Stejně jako pojetí Ecovo počítá s několika hierarchizovanými rovinami a s opozicí světa textu a světa referenčního. Celý systém je adaptován na texty pro divadlo, na jejich specifické vlastnosti zdvojené výpovědní situace i na specifika jejich výstavby. Především bere v potaz *parole en action*, jednající promluvu, díky níž je text pro divadlo schopen konfrontovat fikční svět se světem čtenářovy reference. V duchu Ecově i Petöfiho pak oba světy spolupracují jak intenzionálně, tak extenzionálně. A podobně jako Vinaver koncipuje i Pavis svou metodu jako otevřený soubor nástrojů, s nimiž je možno analyticky pracovat na textu pro divadlo. Nejedná se o žádné fixní schéma, které by vyžadovalo naplnění, ale o *dispositif* analytických nástrojů,

¹⁵⁰ Analyzovány jsou zde texty Nathalie Sarrautové, Michela Vinavera, Bernarda-Marie Koltěse, Philippa Minyany, Valèra Novariny, Xaviera Durringera, Jeana-Luca Lagarce, Enzo Cormanna, ale i Yasminy Rezy.

z nichž si čtenář může vybrat ty, jež budou vhodné k práci na konkrétním textu. Zároveň není nutné vždy vyčerpat všechny možnosti, veškeré nástroje, které jsou k dispozici.

Při přístupu k textu pro divadlo, klade Pavis na jednu stranu svět textu s jeho textualitou, tj. kvalitami a vlastnostmi, které cele vycházejí z diskurzu, ze samotné textury, a na stranu druhou referenční svět rukopisu s jeho divadelností a vlastnostmi generujícími z výpovědní situace, v níž se diskurz realizuje. První kategorie – *textualita* (A) – se věnuje fikčnímu světu samotného textu, tedy světu, jenž existuje nezávisle na světě našem. *Fikční svět* je světem, který je definován pouze tím, čím je samotná textura. Vědění o něm je čtenáři poskytováno pouze skrze diskurz v něm obsažený. Fikční svět nezná kategorie pravdivostního hodnocení, jako každý jiný možný svět je ze své podstaty neúplný, a tudíž v něm nelze všechny výroky plně rozhodnout.¹⁵¹ Prázdná místa v tomto světě jsou ontické povahy, tvoří jeho nedílnou součást. Tato neúplnost světa a zároveň jeho rekonstruovatelnost na bázi textury jsou dvěma základními komponentami první kategorie Pavisova modelu.

Druhá kategorie – *výpovědní situace* (B) – je kategorií *referenčního světa*, tedy světa, který je zároveň světem čtenářovým, divákovým, interpretovým. Dostáváme-li se v tomto případě jistým způsobem ke konkrétní realizaci, k problematice inscenování textu, je nutné mít vždy na zřeteli jak inscenování scénické, tak to imaginární, jež se odehrává ve čtenářově hlavě. Čtenářská realizace vznikající v procesu čtení má stejnou platnost jako případná následná scénická realizace textu pro divadlo. Čtenářská realizace přitom musí přirozeně s praktickým divadelním světem počítat, neboť texty pro divadlo, jak již bylo výše definováno, jsou texty vytvořené pro divadlo. Tato druhá kategorie se

¹⁵¹ Tyto myšlenky, stejně jako samotné užívání pojmu *fikční svět* v této disertační práci, jsou výrazně ovlivněny názory jazykovědce Lubomíra Doležela, který je pregnančně formuloval ve své knize *Heterocosmica*.

zabývá tím, jak čtenář text čte, jak jej vnímá a přijímá, stává se tedy závislá na úhlu čtenářského pohledu, bude se lišit v různých okamžicích četby a s ohledem na individualitu čtenářovu. Obě tyto kategorie pracují s poměrně viditelnými, sledovatelnými a snadno definovatelnými objekty (textura, proces čtení, realizace textu), přičemž vztah jedné skupiny ke druhé lze nejlépe postihnout již citovaným Vinaverovým tvrzením, že porozumět textu znamená pochopit, jak funguje dramaturgicky.

Další Pavisovy kategorie se začínají přesouvat od lineárních, povrchových skutečností, které lze více či méně objektivně vyčíst ze samotného textu a čtenářského kontaktu s textem, směrem k hloubkovým, paradigmaticky rozloženým strukturám, z nichž je text pro divadlo vnitřně vystavěn. Pavis pojmenovává zmiňované, hierarchicky řazené struktury takto – I) *diskurzivní struktury – syžet*; II) *narativní struktury – dramaturgická výstavba textu*; III) *aktanční struktury – jednání*; IV) *ideové a podvědomé struktury – význam*. Přičemž první část názvu odkazuje vždy směrem k oblasti textury (A), druhá část analogicky ke světu čtenáře (B). Genezi dramatického textu je pak tedy možné schematicky, nicméně výstižně, shrnout jako sumu textuality a výpovědní situace (A+B) a dramaturgické výstavby textu (I+II+III+IV). Přesun od roviny (A) až k rovině (IV) je pohybem od viditelného k neviditelnému, od sledovatelného k nepostižitelnému, od povrchu k hloubce, od linearity k paradigmatu, od parole k langue.

textualita (A)

V této úvodní kategorii nabízí Pavis šest různých analytických nástrojů, s jejichž pomocí lze pracovat se samotnou texturou – 1A) *hudba a zvuková (materiální) podstata slov*; 2A) *druhy promluv*; 3A) *slovní zásoba*; 4A) *izotopie, koherence*; 5A) *intertextualita*; 6A) *literárnost textu*.¹⁵² Tyto nástroje patří často k prvním, které čtenář-analytik na textuální objekt aplikuje.

Úvodní nástroj *hudba a zvuková (materiální) podstata slov* (1A) se zabývá samotnou texturou, kterou pojímá jako objekt složený ze slov, zvukových otisků, replik a podobných elementů. Ačkoli jsou to prvky heterogenní povahy a samotný textuální objekt (textura) postrádá z tohoto úhlu pohledu též výraznější homogenitu, lze se zabývat jeho rytmem, zvukem, zvukovými podobami jeho označujícími, jež, jak již bylo vícekrát zmíněno, hrají v současném psaní pro divadlo významnou roli. Stopy specifičnosti textu pro divadlo lze nalézt v základních kategoriích existence či absence didaskalií, jejich povahy a výstavby. Zároveň se nástroj (1A) může zabývat stylistikou, gramatikou a rétorickými vlastnostmi textu, jeho orální a fonetickou podobou a také problematikou vztahu slova (textury) k možnostem interpretova (hercova) hlasu. Jazyk textu pro divadlo totiž není nikdy nápodobou skutečné promluvy, je vždy nutně její stylizací – s Ricoeurem lze opět říci, že je její *figurací*.

Způsobem, jakým zkoumaná forma promluvy užívá, se zabývá nástroj *druhy promluv* (2A). Užitou formou je zde myšlena distribuce promluv mezi jednotlivé mluvčí, jejich počet a povaha, způsob členění a pořadí jejich replik, zdroje

¹⁵² Jednotlivé nástroje považujeme za nutně v následujícím textu podrobněji představit a definovat, podobně jako tomu bylo v kapitole o metodě Michela Vinavera, především s ohledem na jejich omezenou znalost v českém divadelně-vědném prostředí. Vycházíme přitom z Pavisových *Thèses pour l'analyse du texte dramatique*. (PAVIS, 2002:1-31)

promluv, jejich směřování a vektorizace. Dále pak viditelné členění textu (scény, obrazy, výstupy), otázky formální svázanosti textu (próza, verš),¹⁵³ vztah promluvy a pauzy (tj. absence promluvy) a také distribuce textu jednotlivých mluvčích (případně postav, figur) ve vztahu k počtu a povaze promluv autorských. Nástroj (2A) také sleduje základní typy promluv, jakými jsou dialog, monolog, polylog, tiráda, a u každého z nich dále zkoumá jeho povahu.¹⁵⁴

Studium *slovní zásoby* (3A) textu umožňuje zjistit, jaký je jeho užívaný slovník, jaké výrazy se v něm vyskytují, a v návaznosti na odhalené sémémy sleduje jejich sémantické pole. Tento výzkum v mnohých případech nabídne zárodečné informace pro kategorii motivů a témat (rovina I), kde se společné lexikální pole určitých výrazů stává významným nositelem významu textu.¹⁵⁵ Zkoumání sémantického pole konkrétních slov textu nabízí zachytné body pozdější významové interpretaci, nepředkládá však v žádném případě definitivní odpovědi na otázky po smyslu a významu.

Izotopie a koherence (4A) jsou dvěma variantami pohledu na text z hlediska jeho soudržnosti a konzistence. Sémantickou izotopii definoval již Greimas jako „redundantní soubor sémantických kategorií umožňujících jednotné čtení vyprávění, vyplývající ze čtení dílčích výpovědí a z vyřešení jejich nejednoznačností vedeného snahou po nalezení tohoto jednotného čtení“. (PAVIS, 2003:210) Izotopii lze tedy chápat jako jistou imanentní vůdčí schopnost textu, která vede čtenáře ke smyslu tím, že mu pomáhá seskupovat různé významové systémy podle dané

¹⁵³ Užití určitého typu verše si na textuře obvykle vynutí svou vlastní formu, snaha o napodobení reálné mluvy určité sociální skupiny rovněž.

¹⁵⁴ K otázkám fungování dialogu se podrobně vyjadřuje Anne Ubersfeldová ve třetím díle své knihy *Lire le théâtre*, který je plně věnován dialogu v textech pro divadlo.

¹⁵⁵ Jak ukazuje Pavis, hraje např. v textu Bernarda-Marie Koltèse *V samotě bavlníkových polí* zcela zásadní roli lexikální pole výrazu „deal“, který se objevuje na všech úrovních textu – v jeho výstavbě i významu.

perspektivy. U textů pro divadlo tak lze sledovat pravidelnosti textury, opakování, významotvorné hry s textovým označujícím. Izotopii lze sledovat též na jiných úrovních, především v rovině narativních a aktančních struktur – tj. fabule (II) a jednání (III). Přičemž je u současných rukopisů, které nestojí na narativitě, nutno užít i jiných izotopií – zejména těch spjatých s vlastním označujícím textu pro divadlo. Oproti izotopii stojí *koherence*, kterou lze chápat jako způsob, jakým se sbližují kompatibilní témata (motivy) textu. Koherence se rovněž projevuje na různých úrovních textu pro divadlo – jako vztahy sémantických polí a větné výstavby (A), jako logika motivů a vyprávění (II), jako logika jednání (III) či dokonce jako asociační pole idejí a odhaleného smyslu, který se analýza pokouší na text aplikovat (IV).

Intertextualitou (5A) rozumí Pavis narážky na jiné literární texty a jiné texty pro divadlo obsažené v textuře. Tento *intertext* nemusí být pouze literární či jazykový, může být vizuální, gestický, mediální, kulturní. Text jako takový není nikdy osamocen, náleží přirozeně do různých vztahových kontextů, reaguje s ostatními objekty. Užití nástroje (5A) závisí na pozici a znalostech samého čtenáře, což jej na jedné straně jakoby diskvalifikuje z oblasti snahy o co možná nejnezaujatější pohled na zkoumaný objekt, na straně druhé však postuluje právě mnohost přístupů k jednomu a témuž textuálnímu objektu v procesu analýzy a interpretace.

Všechny prozatím představené nástroje (1A) – (5A) se pohybují na povrchu textu pro divadlo, zkoumají povrchové vlastnosti textury. Umožňují zachytit, definovat a analyzovat v ní užité lingvistické, stylistické a rétorické prostředky – tedy to, co lze souhrnně nazvat *literárností textu* (6A). Právě známky literárnosti textu (tato jeho příznakovost) jsou tím,

co jej odlišuje od textu neuměleckého, bezpříznakového projevu běžné komunikace, a definují tak hodnotu jeho *poetické funkce*. V této fázi je nutno setrvat důsledně na povrchu textury, aby bylo možno pracovat s jeho materiální podstatou. Následně pak budou poznatky tyto poznatky získané na povrchu textury vztaženy k hlubším, méně zřetelným strukturám, které přinese analýza dramaturgické výstavby textu, která náleží rovinám (I) – (IV). Literárnost textu nesouvisí s jeho literární kvalitou, ale pouze a jenom s užitými jazykovými prostředky. Literární analýza textu pro divadlo sice využívá některých z nástrojů literární analýzy jako takové, ale musí brát ohled na potenciální divadelnost tohoto textu. Je nutno počítat se zdvojenou výpovědní situací dramatického textu, s jeho dramatičností a divadelností. Oba tyto módy jsou v textu pro divadlo obsaženy imanentně, přičemž divadelnost textu nesouvisí nutně s jeho konkrétní scénickou realizací.

Tento přístup se úzce dotýká otázek, zda patří zkoumání textu pro divadlo do oblasti literární teorie či spadá plně do sféry divadelně-vědné. Zdá se, že ačkoli tento spor tato práce vyřešit nemůže a není to ani jejím cílem, mohou k sobě mít oba přístupy blíže, než se s pohledu obou táborů zdá. Vhodné využívání poznatků jednoho oboru v oboru druhém nesporně vede k pozitivním příspěvkům na poli teorie textů pro divadlo.

výpovědní situace (B)

Výpovědní situace (situation d'énonciation) či *situace diskurzu* (situation de discours)¹⁵⁶ dodává textuře, lineárně zapsanému textu, rozměr jeho předvedení, realizace. Promluva se v ní dostává do pohybu. Přístup, při němž zkoumáme vliv situace na výpověď samotnou – tj. na objekt analyzovaný v kategorii (A), využívá postupů především pragmatických. V centru jeho zájmu jsou okolnosti, za nichž je konkrétní promluva, výpověď realizována. Zkoumání promluvových aktů je v literární teorii metodou poměrně zavedenou, její aplikování na texty pro divadlo však s ohledem na jejich neujasněnou pozici na pomezí divadelního a literární zájmu bylo doposud – snad s výjimkou studií Anne Ubersfeldové o fungování promluvy a dialogu v textech pro divadlo¹⁵⁷ – zanedbáváno. Také v této kategorii nabízí Pavis šest nástrojů, které lze analogicky vztáhnout k nástrojům kategorie (A) – (1B) *okolnosti komunikace*; (2B) *existenční podmínky komunikace*; (3B) *metatextové povědomí*; (4B) *rytmizace*; (5B) *didaskalie*; (6B) *divadelnost textu*.

Jako *okolnosti komunikace* lze chápat situaci, v níž se nacházejí mluvčí (tj. nositelé promluvy), a *dané okolnosti* (ve Stanislavského slova smyslu) jejich promluvy. Nástroj (1B) se ptá po tom, kdo mluví, s kým, jak a co (při tom) dělají. Snaží se identifikovat mluvčí verbální i neverbální, definovat v jaké dramatické situaci a v jaké situaci dramatu (vzhledem k jeho výstavbě) se nacházejí. Výpovědní situace na divadle je tedy neustálým dynamickým procesem promluvy a jejího působení a vzájemných interakcí.

¹⁵⁶ Jak ji pojmenovává *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage* autorů Ducrota a Schaeffera. (DUCROT; SCHAEFFER, 1995)

¹⁵⁷ Srov. UBERSFELD, 1996.

K tomu, aby komunikace jako taková mohla vůbec probíhat, musí splňovat určité *existenční podmínky* (2B). Pragmatický přístup hovoří o několika základních principech, jimž je každá komunikace podřízena.¹⁵⁸ V běžné, bezpříznakové komunikaci je žádoucí, aby byly všechny dodržovány, pokud má být naplněn její cíl. V případě komunikace literární funguje porušení jakékoli z těchto maxim významotvorně, příznakově. Nástroj (2B) sleduje právě porušování těchto principů v rámci komunikace textu pro divadlo, sleduje, zda a jakými způsoby je jazyk odautomatizován, zda jsou mu přiděleny atributy příznakovosti. Sledování těchto procesů hraje významnou roli pro pochopení fungování další dynamiky textu, na nich jsou často položeny základy různých žánrů a specifčnosti konkrétních rukopisů.

Případy, kdy text namísto toho, aby představoval svět (referenční či fikční), odkazuje k samému aktu promluvy, k jazyku, kdy odkazuje ke své vlastní výpovědi, se zabývá kategorií *metatextového povědomí* (3B). Pokud se mluvčí (postavy, figury) v textu odvolávají přímo na jazyk, aby si ověřovali své postupy, svůj způsob komunikace, svou syntax a slovní zásobu, lze pracovat spíše s pojmem Jakobsonovým – s jeho metalingvistickou funkcí komunikace. Tento způsob odkazování se na vlastní nástroj promluvy, poukazování samotného textu k tomu, jak má být chápán, může také korespondovat s otázkami samotného přijímání textu čtenářem a jeho závěrečnou interpretací v rovině (IV).

Důležitým vodítkem v analytickém procesu, které má své kořeny v samotné textuře, je *rytmizace* textu (4B). Způsob, jakým je text pro divadlo rytmizován, vychází z užití syntaxe, interpunkce, ze strategie promluvy, z identity

¹⁵⁸ Nutnými předpoklady komunikace, tak jak je definoval anglický filozof **Paul Grice** (1913-1988), jsou principy *kooperace*, *pertinence*, *informativnosti*, *vyčerpávajících*, *upřímnosti* a *modality*.

mluvčích, z případných repetič, rozložení textu mezi mluvčí, z pauz, pomlk, významových akcentů. Rytmizaci lze sledovat dlouhodobě, a to v každé z rovin dramaturgické výstavby textu – od (I) až k (IV). Rytmizace v rovině narativní se zakládá na logice časové a kauzální, vychází z členění na výstupy, jednání, obrazy, pohyb etc. V oblasti výstavby dramatu je konstituována následností situací, jednání a zároveň podřízena možnostem hlasu, respiraci, frázování. Všechny tyto typy rytmy spolu vstupují do interakce a vytvářejí otevřený a velmi rozmanitý temporytmus textu pro divadlo. Konečný rytmus textu je opět závislý na konkrétním čtení a otevírá se dalším možným realizacím.

Specifickou vlastností textů pro divadlo se zabývá další nástroj, obecně nazvaný *didaskalie* (5B). Scénické poznámky, jsouce často v textuře odděleny typografickou konvencí, představují pro čtenáře zdroj informací užitečných k přístupu k veškeré další promluvě. Jejich hlubší, podrobnější analýza umožňuje pohlédnout na jejich funkci v rámci výstavby dramatického textu. Zkoumání vztahu didaskalií k ostatním promluvám se snaží odpovědět na otázky, jaké místo v rámci ostatní promluvy zabírají, či zda přebírají funkce, které absentují u hlavního textu. Do kategorie (5B) je třeba zahrnout též všechny další (byť často konvenční) projevy paratextu¹⁵⁹ – název, seznam jednajících postav, režijní poznámky či autorské komentáře. Od takto definovaných scénických poznámek je však třeba odlišit časo-prostorové indicie, které obsahuje samotný hlavní text (tj. promluvy postav). Ty jsou součástí dialogu, samotného aktu promluvy,¹⁶⁰ nesouvisejí tedy s autorskou promluvou.

¹⁵⁹ Přesněji se jedná spíše o projevy *peritextu* (Genette), tedy paratextu, jenž se na rozdíl od toho, co Genette nazývá *epitextem*, nachází uvnitř samotné textury.

¹⁶⁰ V podobě *chronotopů* se jim věnuje rovina (II).

Tak jako se známky literárnosti textu v kategorii (6A) projevují skrze lingvistické a literární nástroje aplikované na texturu, jedná se v otázkách *divadelnosti textu* (6B) o poznatky získané na základě nástrojů analýzy komunikace, výpovědní situace a dramatické situace – tedy o dynamiku promluvy mezi /já/ a /ty/, časové a prostorové reference, o odkazování prvků divadelnosti na sebe sama. Výrazným elementem je též jeho vnitřní předurčenost k tomu, aby byl realizován, pro niž Pavis užívá termínu *oralité*. Divadelnost obsažená v textu je však výrazně odlišná od rysů divadelnosti, které s sebou přináší scénická realizace. Kategorie (6B) – ostatně jako celá metoda – se stále odkazuje k textu pro divadlo.

Známky literárnosti textu pro divadlo a jeho známky divadelnosti nejsou totožné, mohou však někdy splývat. Literárnost v textu pro divadlo nemá význam sama o sobě. Její kvality je nutno vztáhnout na jeho specifickou výpovědní situaci. Nicméně funkce poetická (tedy vztahující se k oblasti literární) a divadelní fungování textu pro divadlo spolupracují v rovině fikčního světa při jeho výstavbě ve všech rovinách od (I) k (IV). Psaní pro divadlo by tedy bylo možné definovat jako souhrn textuality a divadelnosti textu pro divadlo konfrontovaný s fikčním světem.

diskurzivní struktury – syžet (I)

Po prozkoumání povrchu a materiálnosti textuálního objektu se čtenáři otevírají možnosti k dalšímu pohledu na hlubší, méně zřetelné roviny. Vnitřní vzájemné vazby mezi jednotlivými prvky systému se v případě textu formují do podoby několikavrstevné struktury, kterou je nutno vnímat jak v jejích horizontálách, tak ve směru vertikálním. Na prvním stupni se jedná o rovinu *diskurzivních struktur (I)*, které úzce souvisí s okamžitým čtenářským vnímáním *syžetu* a *tématiky*. Na horizontální, syntagmatické ose sleduje čtenář vyprávěné situace a na ose vertikální, paradigmatické pak evokovaná témata. Sám se nachází v průsečíku obou os, na rozhraní obou typů pohledu. Čtenářská pozice rovněž začíná evokovat hermeneutické otázky – co text čtenáři sděluje? o čem vypráví? jaký je jeho smysl? jaká je individuální čtenářova pozice, tj. jaký je jeho vztah k textu?

Otázka čtenářské perspektivy, kterou tu Pavis otevírá, také úzce souvisí s tématem této práce a pozicí odborné analýzy v interpretačním procesu. Text pro divadlo lze přirozeně číst různě – z pozice náhodného čtenáře, literárního vědce, filologa, překladatele, herce či režiséra, přičemž konkrétně jeho čtení se bude soustředit zejména na následnou inscenaci daného textu pro divadlo (skutečnou či imaginární). Přáním této práce, vyjádřeným ostatně i v Pavisově koncepci, je, aby se odborné čtení textu stalo propedeutickou pomůckou, nástrojem, jenž skrze odhalené poznatky napomůže čtení hercově či čtení režisérovu.¹⁶¹

Tématika textu je souborem *témat, motivů, leitmotivů* (navracejících se témat) a *topoi* (stálých motivických konfigurací vyskytujících se v různých literárních textech), jež čtenář začíná vnímat od počátku čtení, aniž by musel

¹⁶¹ O problematice čtení ještě podrobněji v následující kapitole *Návrh metody*.

vědět, jakým způsobem je text (dramaturgicky) vystavěn. Na této úrovni nelze hovořit o žádném komplexním poznání, o zachycení celkové struktury, přesto je postihnutí jednotlivých elementů této roviny důležitým předpokladem následného osmyslňování textu. Existence *témat* je rozložena do celého textu, čtenář se je snaží identifikovat za pomoci významových opozic a významotvorných variací a odchylek. *Motivy* jsou pak základními, nejmenšími stavebními jednotkami jednotlivých témat. Témata ani motivy nelze v textu odhalit v jejich čisté podobě, vždy se paradigmaticky spojují se syžetem, se způsobem vyprávění, členěním jednotlivých situací. Syžet se pak stejným způsobem vztahuje k fabuli a ta opět k další rovině obecné narace, která se osmyslňuje pouze ve vztahu ke kauzální a časové logice referenčního světa. Fungování tematických vazeb v textu je neustálé, nikdy neexistují delší pomlky bez tematických elementů, pohybuje se současně s jednáním. Členění syžetu zároveň nikdy zcela neodpovídá formálnímu, vnějškovému členění textu pro divadlo, tak jak bylo analyzováno např. v kategoriích (4A) a (4B). Vnitřní členění je výsledkem různých rytmických pohybů – narativu, dramaturgické výstavby, hlasových dispozic, které se čtenář pokouší rekonstruovat.

narativní struktury – dramaturgická výstavba textu (II)

Způsob, jakým text pro divadlo vypráví, jeho narativita, se soustřeďuje do roviny *narativních struktur* a souvisí se samotnou *výstavbou textu pro divadlo* (II). Narativní struktury se nacházejí na pomezí explicitně zkoumatelných povrchových projevů diskurzu v kategoriích (A), (I) a implicitně existujících obsahů v rovinách (III) a (IV).

Základní otázky roviny (II) znějí – jak text jedná? o čem vypráví? a co reprezentuje?

Pavis klade důraz na skutečnost, že je v první řadě nutné oddělit v textu pro divadlo jeho konvenční projevy a sledovat, jakým způsobem se vztahují k fikčnímu světu. Každý text pro divadlo a priori předpokládá znalost divadelní a scénické praxe, v opačném případě je s ní nutně konfrontován. Text pro divadlo, jak již bylo zmíněno v úvahách o vztahu autorů k textům,¹⁶² se inspirovuje možnostmi divadelní praxe, byť ji někdy vědomě ignoruje, porušuje, provokuje. Konvenční prvky se však projevují na všech úrovních textu – od konvencí stylistických (A), přes zažitě struktury diskurzivní (I), až ke konvenčnímu jednání (III) a obecně pojatým idejím v rovině (IV). Zároveň se text skrze tyto konvenční reference ke svému referenčnímu světu vztahuje a vymezuje.

Na úrovni (II) se čtenář snaží na základě poznatků získaných studiem promluvy, diskurzu a syžetu rekonstruovat jejich narativní obsah, označované samotného *récit* – tedy *fabuli*. Nicméně mechanické aplikování naratologických nástrojů na studium fabule ve většině případů možné není, neboť podstatou textu pro divadlo je jeho dialogická výstavba z dynamických jazykových aktů. Narativní struktury se také vztahují k otázkám *chronotopu* (v bachtinovském smyslu slova) a k povaze *konfliktu* a jeho vývoji. Pavis upozorňuje, že v případě studia konfliktu lze velmi dobře využít textových figur, které definoval ve své metodě Michel Vinaver – duel, duet, protipohyb apod. Rovina (II) v sobě rovněž zahrnuje problematiku *žánrů*, především s ohledem na užití určitých pravidel jejich výstavby, která jsou konstitutivními prvky jednotlivých žánrů. V ý s t a v b u textu pro divadlo je nutno v této rovině chápat ve dvou na

¹⁶² Viz kapitolu *Současné psaní pro divadlo*.

sebe navazujících směrech – od autora k textu a zároveň od textu ke čtenáři.

aktanční struktury – jednání (III)

Pohyb, jenž započal zkoumáním povrchu textury, motivů, témat, textových figur a pokračoval studiem fabule a narativu, se v rovině *aktančních struktur a jednání (III)* dostává ještě dále do oblasti obecnější, v níž je nutno operovat s poměrně abstraktními jednotkami. Čtenář postupně odhaluje vnitřní síly, které uvádějí v pohyb jednání a motivace jednotlivých postav, figur, činitelů, aktantů.¹⁶³ Jednání, skrze něž se tyto síly projevují, vnímá čtenář jako spojitou sérii událostí, situací, která může mít podobu vskutku průběžného jednání v celém textu,¹⁶⁴ nebo se naopak projevovat v podobě fragmentarizované.

Zkoumání roviny (III) využívá výše představeného přístupu Greimasova a operuje s pojmem *aktant*.¹⁶⁵ Svou povahou bývá aktant většinou abstraktní a antropomorfní. Pavis doplňuje, že je vhodné rozlišovat různé varianty aktantu s ohledem na rovinu, v níž se pohybuje – na jedné straně tohoto rozsáhlého procesu pak stojí abstraktní aktant a na straně druhé jeho konkrétní, individualizovaná realizace. Je proto vhodné sledovat celou cestu mezi abstraktním konáním (silou) a konkrétním bytím (figurou, postavou).¹⁶⁶ Ve své konkrétní podobě mohou mít aktéři – tj. aktanty-postavy, příp. aktanty-figury – rysy psychologické,

¹⁶³ Tyto síly nemusejí být vždy nutně antropomorfizovány.

¹⁶⁴ Pavis zde analogicky odkazuje ke Stanislavského *průběžnému jednání*. (srov. PAVIS, 2002:20-21)

¹⁶⁵ Na tomto místě je nezbytné upřesnit některé detaily aktančního modelu a vztáhnout je k textové analýze textu pro divadlo.

¹⁶⁶ Pavis hovoří na jedné straně o aktantech a na straně druhé o aktérech – srov. PAVIS, 2003:25.

obecně lidské, mohou odkazovat na své kulturní a společenské reference. V abstraktní podobě jsou aktanty siločarami, zobrazením vztahů a protikladů, jejich bytí je odkázáno na interpersonální prostor. Pro pochopení metodologického přístupu této i Pavisovy práce je zvláště důležitá skutečnost, že na postavy (figury) textu pro divadlo je nahlíženo skrze mechanismy textové, diskurzivní, aktanční – a nikoli prostřednictvím psychologizující analýzy postav, která se pohybuje takřka výhradně v rovině kategorií velmi málo definovaných, veskrze intuitivních a pocitových. Zachycení aktantů se nesmí omezovat na pouhou psychologickou analýzu postav,¹⁶⁷ musí především sledovat kontradikce jejich vzájemných vztahů.

Aktanční model nabízí užitečný pohled na strukturu vztahů, umožňuje čtenáři¹⁶⁸ udělat si představu o možných silových a vztahových konfiguracích na základě různých variant modelu a jejich vzájemného porovnání. Při tvorbě modelu je také třeba nezaměřovat se na objekty (postavy, figury) vyskytující se ve zkoumaném textu pro divadlo, ale pokusit se využít všech existujících dynamických složek textu. Pavis také zdůrazňuje důležitost vektorové orientace mezi Objektem a Subjektem v samotném aktančním modelu, sám přitom upřednostňuje původní model Greimasův, v němž se Odesílatel vztahuje k Objektu, skrze nějž si teprve následně Subjekt definuje a vytváří své jednání. Tato varianta modelu zřejmě vede čtenáře k tomu, aby jeho Subjekty byly dynamičtější a měly zřetelné směřování. Velmi inspirativní a provokativní je Pavisovo srovnání greimasovského modelu s klasickým schématem K. S.

¹⁶⁷ Jak již bylo zmíněno při výkladu o figurách, není to u některých textů de facto ani možné.

¹⁶⁸ V této fázi přirozeně spíše analytikovi, teoretikovi, případně dramaturgovi, než běžnému čtenáři.

Stanislavského, které sleduje cestu psychologického ztvárnění herecké postavy.

Aktanční schéma lze využít i při studiu současných textů pro divadlo, které kategorii postavy (figury) a jejího jednání odsunují do pozadí a kladou důraz spíše na roviny jiné, zejména stylistické, diskurzivní. Tato skutečnost je zjevně také důvodem, proč ani u Pavise není postava a její jednání ústředním bodem metody čtení textu pro divadlo. Každá konkrétní, individualizovaná realizace, každá reálná nápodoba odkazuje vždy k některé z obecnějších rovin, k aktantům či vlastnostem diskurzivním a stylistickým.

V otázkách povahy jednání větších textových celků odkazuje Pavis opět k Vinaverovi a k jeho opozici mezi *promluvou jako nástrojem akce* a *promluvou jako akcí*.¹⁶⁹

ideové a podvědomé struktury – význam (IV)

Poslední rovinou, kterou Pavisův koncept nabízí, je rovina *ideových a podvědomých struktur* a tedy i rovina *významu*, smyslu (IV), v níž se završuje analyticko-interpretací proces hermeneutickými otázkami čtenářovými po jeho (čtenářově) vztahu k textu, po smyslu textu, které mu jeho čtení přináší. Proces čtení probíhá vždy v nějakém kontextu – politickém, společenském, kulturním. Ideové struktury textu jsou záležitostí kolektivní, odkazují ke zkušenostem širší skupiny, přesahují individualizovaný čtenářský akt, přičemž dochází k prolínání gadamerovských horizontů čtenáře a textu.

Pavis hovoří o jakémsi *podvědomí textu*, jež v sobě zahrnuje ideje a podvědomé myšlenky autorovy i čtenářovy, kteří se – každý ze svého směru – snaží přiblížit k různým jeho významům. Implicitní obsah textu pro divadlo je často

¹⁶⁹ Srov. kapitolu *Michel Vinaver – divadelní teoretik* v této práci.

nesen tím, co lze nazvat *podtextem*, tedy tím, co je skryto při sledování povrchové, lineární roviny v procesu čtení. Odhalování podtextu čtenářem je možné různými způsoby, které však vždy mají oporu v samotném textu. Existují významy, které text říká, aniž by byly v promluvě obsaženy – smysl takového implicitního podtextu v textu explicitně obsažen není. Čtenář může na základě indicií textu odvodit význam, který koreluje s jeho referenčním světem (případně jiným jemu známým světem fikčním), text sám je schopen postulovat tvrzení, které předpokládá nutné vysvětlení, nutný úhel pohledu, nutnou referenci. Proces čtení si zároveň vynucuje významové konkretizace, snaží se postihnout koherentní soubor témat, na základě izotopie syntetizovat jednotlivé rozptýlené poznatky do vyšších významových celků, které by měly myšlenkové ekvivalenty ve čtenářově referenčním světě. Rovinu (IV) je nutno považovat za otevřený prostor, v němž existuje nekonečné množství platných realizací a konstruktů, které se mohou odlišovat ve všech svých charakteristikách.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Pavis v této rovině hovoří jak o čtenáři (*lecteur*), tak o divákovi (*spectateur*). Vzhledem k podobnosti slov a k blízkosti jejich přístupu k textu pro divadlo užívá dokonce termínu *lectateur*, či dokonce *lectacteur*, který vznikl další kontaminací se slovem *acteur* (herec), neboť každé čtení textu pro divadlo lze pojímat i jako jeho „hraní“. V českém prostředí by snad mohl být adekvátním pojmem „interpretátor“ – ten, kdo interpretuje a zároveň interpret (herec).

vztahy rovin – od hierarchie k hypertextuální prostupnosti

Pavisovo schéma vyžaduje pro své fungování co možná největší otevřenost, kterou si s sebou nesporně nese již z pojetí Ecova. Nelze je pojímat jako fixní model, který je nutné dogmaticky aplikovat na text pro divadlo. Naopak je třeba umožnit čtenáři prostupnost mezi jednotlivými rovinami, ačkoli ty k sobě v jistém hierarchickém vztahu jsou. Nikoli však jako ukazatel nutného pohybu o (A) k (IV), ale jako nutná podmínka existence struktury rovin. Zásadní v tomto přístupu je samotné definování jednotlivých rovin – *stylistické* (A), *syžetové* (I), *dramaturgické* (II), *aktanční* (III), *významové* (IV). Roviny nejsou v žádném případě prostorem uzavřeným a s okolím nekomunikujícím. Jak již mohlo z výkladu vyplynout, témata (I) jsou obsažena již v samotné textualitě (A), ale skutečného významu mohou dosáhnout teprve začleněním do dramaturgické výstavby (II) a jednání (III) a následným vztažením k idejím a myšlenkám referenčního světa v rovině (IV). Největším přínosem tohoto přístupu k analýze textu pro divadlo je vedle samotné definice rovin jejich vzájemná horizontální prostupnost. Vzájemná prostupnost je nutná též mezi fikčním světem a světem referenčním, a to nejen mezi kategoriemi (A) a (B), ale též na každé z dalších úrovní – viz např. u roviny (I) prostupnost mezi diskurzívními strukturami a syžetem, jež náležejí rozdílným světům. Sám Pavis souhrn všech kategorií a rovin textu pro divadlo definuje tak, že „textualita (A) v centru je obklopena výpovědní situací (B). Promluvy a témata (I) jsou obsaženy ve vyprávěném příběhu, fabuli (II), která je čtena jako sled fyzického jednání a událostí (III), jež jsou zase obklopeny bezbřehým oceánem nevědomí, podvědomí a idejí (IV)“. (PAVIS, 2002:28) Transpozicí do

grafické podoby pak přichází se systémem pěti soustředných kružnic s textualitou uprostřed a jednotlivými dalšími rovinami v okolních mezikružích, přičemž rovina (IV) leží vně všech kružnic. Volný pohyb mezi jednotlivými rovinami, který je předpokladem pro čtení a analýzu textu, funguje obdobným způsobem také při procesu vzniku textu.¹⁷¹

Princip spolupráce textu a čtenáře nabízí možnost volby směru přístupu k textu. Klasický přístup by si vyžadoval pohyb od roviny textové (A) k rovině ideové (IV), tedy tak, jak byly postupně jednotlivé kategorie představeny. Současný čtenář má však na výběr, je zcela na něm a na dispozicích každého textu, jakou cestu zvolí. Nežřídká je vhodné začínat analýzou výpovědní situace (B) – rytmižace apod. – a následně přejít ke kategorii ideových struktur (IV) a kategorie, jež se týkají postav, fabule a jednání, ponechat stranou. Přístup je nutné volit pro každý zkoumaný text zvlášť, aby bylo vůbec možné postihnout vnitřní fungování těch současných textů pro divadlo, u nichž je natolik promluva jednáním, že kategorie postavy, jednání a fabule takřka zcela mizí.¹⁷² Pavis dokonce nabízí, že je někdy vhodné (či alespoň inspirativní) pokusit se i při analýze textu o jistou formu naivního čtení, které vědomě zanedbá zcela zřetelné a jasné kontexty.¹⁷³ Zároveň je čtení současného textu pro divadlo – na rozdíl od textu, k němuž má čtenář náležitý odstup historický a jež lze zasadit do patřičných kontextů – nutně nedokonalé, nemůže si klást nároky na obecně platné výroky o něm. Text nacházející se ve shodném sémantickém poli jako čtenář nepřesvědčuje o svém definitivním zakotvení v časovém, ani prostorovém

¹⁷¹ O tomto procesu pohybů v rámci geneze i přijímání textu srov. ECO, 2001:85-86.

¹⁷² Příkladem tohoto mizení mohou být analýzy textů Daniela Lemahieua a Valèra Novariny v druhé části této práce.

¹⁷³ Tento přístup je v některých analýzách částečně využit i v této práci.

kontextu. Toto čtení se spíše musí vystavit jednotlivým, do jisté míry nezávislým rovinám textu, aniž by se je snažilo nutně systematizovat a metodicky zpracovávat.

Pavisova metoda čtení textu pro divadlo se snaží nabídnout dostatečně otevřený soubor nástrojů, s jejichž pomocí lze konkrétní texty analyzovat a zároveň nabídnout jejich možné významové interpretace, aniž by se snažila v textu odhalovat jedinečný smysl nebo se stavěla do rezignované pozice skryté za termínem post-moderní doby, kdy je zbytečné pokoušet se hledat byť pluralitní významy textu, protože si čtenář s textem může „dělat, co se mu zlíbí“. Odmítnutí této rezignace již bylo formulováno v rámci kapitoly věnované přístupu Umberta Eca a bude dále rozvinuto v kapitole následující při návrhu metody.

Návrh metody

Každá navrhovaná teorie, stejně jako teoretická populace samotná, je ze své podstaty menšinová. Tato práce se navíc zabývá oblastí s poměrně omezeným dosahem, nepohybuje se na poli majoritní literární tvorby, ačkoli její poznatky lze bezpochyby aplikovat na nejrozličnější rukopisy psaní pro divadlo. Snaží se představit poměrně sourodý soubor hypotéz o fungování dramatického textu, které mohou (a musejí) být verifikovány.¹⁷⁴ Výsledky verifikačního procesu sice nemohou nikdy přinést jednoznačný a zřetelný výsledek, nicméně umožňují nám uvědomit si co možná největší množství příspěvků, prvků a náležitostí, nebo možná pochopit jednotlivé jevy, postihnout, co mají společného, jak spolu vzájemně souvisejí, co je drží pospolu. Pozice teorie v umělecké tvorbě a v díle samém se mění. Neexistuje ani pouze *před* scénickou realizací jako normativní model, nesituuje se však ani výhradně do pozice *po* jako bilancování, shrnutí – vyskytuje se během celého tvůrčího procesu.¹⁷⁵

Sledování označujících (*signifiants*) nahrazuje dřívější (dramaturgickou) analýzu textu,¹⁷⁶ která se snažila postihnout významy (označované, *signifiés*) dramatického textu a jeho scénické transdukce a prokázat jejich existenci v následném inscenačním tvaru. Představovaný model chce naopak dramatický text otevřít. Nehodlá privilegovat jeden

¹⁷⁴ S konkrétními příklady se může čtenář seznámit v druhé části práce.

¹⁷⁵ Srov. PAVIS, 1990:113.

¹⁷⁶ *Dramaturgickou analýzou* zde myslíme proces, který se může vztahovat jak čistě k dramatickému textu, tak k inscenaci – *analýza dramatického textu* je pak zaměřena na text.

výklad, ale udržovat vedle sebe několik, třeba i protichůdných cest, a nabízet je interpret(átor)ovi. Tento přístup se snaží reflektovat skutečnost výrazné proměny statutu textu pro divadlo, který už dávno není pouhou zásobárnou významů, které má čtenář (inscenátor) za úkol odhalit, interpretovat a případně přetransponovat do scénického jazyka, není ani stavebním materiálem, který čtení v brechtovském slova smyslu přetvoří do svěbytného ideologicko-ideového záměru, ale stal se *tajemným objektem touhy* (Brook), který je konstituován rytmem scénické výpovědi za pomoci různých úhlů pohledu či za pomoci *nekonečných variací* (Vitez).¹⁷⁷

Úběžným bodem předkládané metody je textuální objekt,¹⁷⁸ dramatický text, respektive text vytvořený pro divadlo, jenž si proto, aby mohl být jako takový zkoumán, vyžaduje svou vlastní identitu. „Identita literárního textu je především sémanticko-literárním problémem“ (DOLEŽEL, 2004:3), dramatický text (resp. jeho textura) tedy představuje textuální materiál, jenž se v průběhu času nemění. Jednotlivé od sebe se lišící verze, varianty a prepisy jsou vždy ohraničené a lze je uvažovat jako uzavřenou, finální entitu. Jako text chápeme označující systém, zdrojový sémiotický objekt, který musí být zpracován svými příjemci. Proto také můžeme hovořit o neměnnosti textu s ohledem na čas – hovoříme totiž o textu jako o označujícím systému, tj. o *signifiant*. Význam textu nelze odkrýt jinak než metodou interpretace, analýzy. Primárním způsobem zpracování literárního (dramatického) textu je jeho čtení, které vede k rozdílným interpretacím téhož textového

¹⁷⁷ Co se však vlivu teorie na oblast privátního, bulvárního, měšťanského divadla týká, je třeba přiznat, že je takřka nulový (či dokonce záporný) a komerční divadlo zpravidla z principu intelektuální záležitosti odmítá. Srov. PAVIS, 1990:75.

¹⁷⁸ Pro doslovné znění textu používá i tato práce Doleželův výstižný pojem *textura*.

materiálu, nebo alespoň k mnoha různým variantám významového jádra. Čtenářskou interpretaci je nutno chápat jako splynutí světa textu a čtenáře (Valdès), nikoli však ve smyslu dvou psychologických entit, nýbrž jakožto dvou diskurzivních strategií (Eco). Nicméně existuje-li takřka neomezené množství jednotlivých čtenářských interpretací, přesto je třeba chápat přístup analytika (teoretika, kritika) k textu jako privilegovaný. Kritické – podrobnější, metodologickým a teoretickým aparátem vybavené – čtení je zdrojem poznatků o literárním (dramatickém) textu, běžné čtení toto teoretické vědění neposkytuje. Naopak praktická aktivita, kterou čtení – ale i interpretace a dramaturgicko-režijní čtení textu pro divadlo – je, musí být následně teorií čtení vysvětlena. Zároveň je nutné rozlišit pozice čtenáře a kritika (případně literárního teoretika). Analytik se samozřejmě čtení vyhnout nemůže, avšak jeho způsob čtení má specifické charakteristiky, které jsou dané jeho konečným kognitivním cílem. A bylo by zřejmě žádoucí zavést odlišné termíny pro praktické a teoretické procedury interpretace, neboť samotný pojem *interpretace* působí podle Doležela mnoho potíží.¹⁷⁹ (srov. DOLEŽEL, 2004:5)

Literární sémantika dramatického textu je empirickou teorií. „Ať už jsou empirické či teoretické textové modely založeny jakkoli, textová interpretace a zároveň též všechny textové deskripce jsou vyjádřeny v termínech určitého modelu.“ (DOLEŽEL, 2004:6) Aplikuje určité pojmy, vynucuje si analytik, že se zkoumaná látka v tyto pojmy (a skrze ně) formuje. Analyzovaný materiál je podroben a nahlížen určitým specifickým pohledem, tak jak si to tento částečně

¹⁷⁹ Tuto poznámku k teorii čtení považujeme za velmi důležitou zvláště v těch případech, kdy se chceme zabývat jakýmkoli textem, k němuž nám v okamžiku jeho interpretace chybí již dříve zmiňovaný a tolik potřebný odstup.

strukturalistický přístup žádá.¹⁸⁰ Účelem všech předkládaných modelů, jakožto nástrojů empirického studia, je přirozeně poskytnutí metajazyka pro deskripce zkoumaných objektů. Existence modelů je nezbytná, stejně tak jako jistá forma před-přípravy materiálu pro ně. Analytický model předkládaný v této práci se soustředí především na prezentaci rozličných, různě využitelných nástrojů a modelů, předpokládá, že výsledků analýzy bude dále využíváno v procesu praktického uchopování dramatického textu ve fázi odhalování jeho smyslu, významu, tedy při jeho interpretaci a v procesu scénické transdukce. Konfrontace abstraktního modelu (viz Greimas, Ubersfeldová) s konkrétním textem nesmí být pouhou mechanickou aplikací modelu, jeho opakováním a nutným potvrzením. Je nezbytné, aby se jednalo o komplexní epistémickou proceduru, jejímž cílem není pouhá identifikace složek textu v termínech daného modelu, nýbrž (a to primárně) odhalení specifických vztahů, vzorců, funkcí a modifikací uvnitř individuální totality textu.¹⁸¹ Každý model je tímto procesem verifikován ve své platnosti a účinnosti. V této konfrontaci je nejdůležitější interpretace konkrétního textuálního objektu, která poskytuje vědění o textu, jež není obsaženo v samotném modelu, tj. vědění, které není od modelu odvoditelné a odvozené, ale které je modelu poskytováno právě dílčím textem.

Konečným cílem takto chápané literární sémantiky je odhalení významu textu v jeho individuální identitě. Literární (dramatický) text je v první řadě identický sám se sebou (nikoli s jakýmkoli modelem), odlišuje se od všech ostatních textů – a jako takový, tj. jedinečný a

¹⁸⁰ Srov. RICOEUR, 2002.

¹⁸¹ Podobně jako tomu bylo již v případě metody Pavisovy.

nezaměnitelný, jej je třeba chápat. V souladu se závěry, k nimž došli novokritičtí teoretici René Wellek a Austin Warren,¹⁸² nezabráňuje soustředění se literární sémantiky na individuální identitu tomu, aby usilovala o studium podobností a společných, invariantních rysů literárních (dramatických) textů. V prakticky zaměřených kapitolách této práce se také pokusíme o konkrétní postižení některých, dílčích aspektů, jež spojují alespoň některé ze současných textů pro divadlo.

Takto pojímaná literární sémantika pak slovy Lubomíra Doležela „překračuje hranici čisté teorie a má důležitou kulturní roli“. (DOLEŽEL, 2004:7) V dnešní době, která je charakteristická svým egocentrickým přivlastňováním přírody, historie i cizích kulturních a lidských hodnot, staví se čtenář literárního (dramatického) textu často do pozice, v níž transformuje bohatou rozmanitost textů do své vlastní interpretace a provádí běžnou, konzumní, zplošťující operaci, která si nežadá velkého úsilí a která je nesena především přesvědčením, že to, co vidím v dramatickém textu já (jako individualita), musí být pravdivé a nutné. Touto operací je však samozřejmě tlačěn do monotónního, nudného světa jednoho textu, v němž se vše zdá stejné a nic nemá cenu. Takovýto svět je jeho uzavřeným universem, neobsahuje žádnou sémantickou, estetickou ani etickou výzvu a text se v něm stává pouhým zrcadlem, ve kterém „člověk objevuje znovu a znovu svou unuděnou tvář“. (DOLEŽEL, 2004:8) Teoretický přístup k literárnímu (dramatickému) textu může tedy, jak již bylo naznačeno při výkladu o koncepci Ecově, postupovat dvěma cestami – ospravedlnit a posílit tento konzumní, odpočinkový a ve svých důsledcích zhoubný přístup k textům, nebo otevřít

¹⁸² Srov. WELLEK; WARREN, 1996.

čtenáři pohled na mnohost a různorodost literárních a dále i dramatických textů. Tato práce se cele rozhoduje pro cestu druhou a svým posunem k textům pro divadlo nabízí nové čtení těchto specifických variant literárního díla a na teoretické a metodologické bázi tak hodlá otevřít podnětný a v českém prostředí zatím takřka nepraktikovaný pohled na dramatickou literární tvorbu. Zaměření na současné texty, k nimž nám chybí patřičná časová distance, a též na soubor textů konkrétní provenience (v tomto případě francouzské) se všemi jeho specifiky a zvláštnostmi nás postavilo do situace, kdy se takovýto přístup k textu zdá být nadmíru vhodný, adekvátní a přínosný, ne-li dokonce jeden z mála možných.

Mimoestetické funkce textu pro divadlo nejsou brány při tomto textuálním přístupu v potaz, neboť spíše než jako součást poetiky literárního textu je třeba je vnímat jako objekt studia sociologie básnictví, jak lze tuto oblast společně s Mukařovským nazvat, neboť i „zdánlivě zevní způsob využití básnického díla společností může být pod vlivem jeho vnitřního uzpůsobení“. Je však nepochybné, že jeho následné působení není podmíněno pouze dílem samým, ale i „uzpůsobením společnosti, na kterou dílo vykonává vliv, jejím sklonem k jisté oblasti hodnot i jejím způsobem hodnocení“. (MUKAŘOVSKÝ, 2001:13-14) S touto problematikou pak úzce souvisí především otázky překladů textů pro divadlo a jejich uvádění do prostředí s odlišnou kulturní tradicí.

K textům zkoumaným v této studii je ze čtenářského (ale mnohdy i literárně-kritického pohledu) obtížné zachovávat náležitý odstup a zbavit se při jejich interpretaci (ale i pouhé analýze) pocitového, impresionistického přístupu. Metodologickou cestou k překonání této obtíže je

zaměření na textový materiál, na promluvu jako objekt a s ohledem na specifičnost textů pro divadlo se analýza musí věnovat právě jeho výjimečnosti oproti ostatním literárním druhům a žánrům, na určující kategorie, jakými jsou zejména prostor, čas, postava a ve smyslu lingvistických postupů též dialog, promluva, výpovědní situace. Cílem metody je uchopit text pro divadlo v jeho specifičnosti, a to bez jeho scénického provedení, ale v napětí a dynamice, která jej implicitně k budoucím (potenciálním) scénickým realizacím neustále směřuje. Pokud Umberto Eco tvrdí, že každý text vyžaduje od adresáta aktualizační činnost, platí to stejně tak i u textů pro divadlo. Přesto je třeba důrazně odmítnout tvrzení, že by aktualizací dramatického textu měla být jeho inscenace, byť sebekonkrétnější, časově a prostorově ukotvená. Významným sémiologickým aspektem tohoto přístupu k dramatickému textu je též Barthesovo přesvědčení, že smysl je ukryt ve formě a že lacanovská *znakovost* (signifiance) je obsažena ve formě a ekonomii forem. Jevištní skutečnost, ať už je totiž jakákoli, není zpřítomněním dramatického textu jako referentu, nýbrž je nutno na ni – právě s ohledem na specifičnost textu pro divadlo – pohlížet jako na předvedení *označujícího* (signifiant), které má své vlastní imaginární odkazy. Scénická realizace textu (pro divadlo) je zároveň pouze jednou (být neopomenutelnou a stěžejní) z podob transdukce textu, tj. jedné z forem překladu do jiného jazyka – v tomto případě jazyka scénického.

K otázkám problematiky dramatického dialogu a jednání v něm obsaženého – tedy jedné z významných kategorií zvoleného analytického přístupu – nachází tato práce podnětné poznámky i v textech Jiřího Veltruského. Dle něho „každý projev, ba každý pojmenovací akt v dramatickém dialogu je [...] v jisté míře akcí“. (VELTRUSKÝ, 1999:40) Jím

zvolený přístup umožňuje hovořit o textu bez postav či charakterů a chápat text v samém jeho *rukopise* – v barthesovském slova smyslu. Blížkost pojetí Veltruského *jednajícího dialogu* a Vinaverovy *promluvy jako akce* je nasnadě. Podobně je tomu též s takřka totální absencí pojmu *postava* ve Veltruského textech, kde ji nahrazuje pro dané pojetí adekvátnější *mluvčí*, s nímž se setkáváme také u většiny výše zmiňovaných analytických metod. Tento pojem je zároveň velmi blízký pojmu *figura*, tak jak byl v této práci podrobně definován s odkazem na studii Julie Sermonové.

Jak již bylo několikrát zmíněno, mají současné (nejen francouzské) texty pro divadlo svá rukopisná specifika, jako např. právě specifické pojetí postavy/figury. Jiným, neméně významným atributem současného psaní pro divadlo,¹⁸³ jenž působí nemalé potíže při jeho analýzách a zejména významových interpretacích, je samotná role jednání, akce, narace, vyprávění. Jak velmi dobře ukázal **Roland Barthes** (1915-1980) ve svém *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* při zkoumání otázek pojetí, povahy a fungování *narace* v literárním textu a především **Gérard Genette** (*1930) ve studii *Hranice vyprávění*,¹⁸⁴ je při analýze (*současných* – přidal a zdůraznil aut.) textů třeba pozorně sledovat jejich funkční jednotky, a to především na hierarchicky vyšších úrovních – obzvláště pak právě v rovině *narace*, včetně jejího mizení či výrazné proměny. Zde je totiž možné zřetelně sledovat jev, který je patrný v současném psaní pro divadlo, a totiž přesun od vyprávění řádu konstatativního k řádu performativnímu – tedy k takovému vyprávění, v němž je význam promluvy obsažen a uložen

¹⁸³ Tento jev je ostatně sledovatelný i v jiných než dramatických (tj. literárních) textech.

¹⁸⁴ Oba texty byly poprvé publikovány shodně v roce 1966 v 8. čísle literární revue *Communications* a v roce 2002, taktéž současně, otištěny v nových českých překladech ve výboru z prací francouzského strukturalismu *Znak, struktura, vyprávění*.

primárně v samém aktu jejího vzniku.¹⁸⁵ „Psát dnes neznamená *vyprávět*, dnes je to říkat, že vyprávíte, a znamená to převést celý obsah (to, co se říká) na tento mluvní akt.“ (BARTHES, 2002b:36) Proto je třeba hovořit o velké skupině současných textů pro divadlo jako o psaní *tranzitivním*, kde je diskurz ztotožněn s aktem, který ho vytváří a kdy se „celé *logos* [...] změní – nebo rozšíří – na *lexis*“ (BARTHES, tamtéž). Tuto Platónovu dichotomii logu (tj. obsahu) a lexis (tj. způsobu mluvy) a následně dichotomii *mímesis* a *diégésis*, podrobuje Gérard Genette zkoumáním a aplikuje ji na další dvojčlennou kategorii význačného francouzského jazykovědce **Émila Benvenista**, jenž hovoří o (situačně neukotveném) *vyprávění* (francouzsky *histoire*, později nazývaném literárními teoretiky spíše *récit*) a *situačně ukotveném diskurzu* (*discours*). Skrze tyto inspirativní operace dochází Genette k závěru, jako by se „literatura¹⁸⁶ vyčerpala nebo se rozlila mimo zdroj svého zobrazovacího modu (tj. *histoire*, *récit*, *mímesis*, *logos* – pozn. aut.) a teď se chtěla stáhnout do neurčitého šepotu svého vlastního diskursu“. (GENETTE, 2002:256) Při zkoumání korpusu textů pro divadlo obsažených v této práci se tyto Barthesovy a Genettovy myšlenky ukáží jako navýsost podnětné a pregnantní. Snad jen s tím rozdílem, že diskurz těchto textů nehovoří a nejedná již „neurčitým šepotem“, ale že o sobě dává důrazně slyšet.

Jak již bylo naznačeno při výkladu o figurách, tenduje současné vyprávění k čím dále menší kódovanosti. Někdy se dokonce zdá, jako by současný čtenář (divák) vyžadoval, či snad dokonce pro své porozumění potřeboval znaky, které

¹⁸⁵ Tyto pojmy zavedl do literárně-jazykového zkoumání britský filozof a lingvista **J. L. Austin** (1911-1960) – srov. AUSTIN, J. L. Performative-constative. In *The Philosophy of Language*. Oxford University Press, 1974.

¹⁸⁶ A znovu opakujeme, že v současném psaní pro divadlo tomu není jinak.

pokud možno jako znaky nevypadají. Moderní doba si ve své plochosti vytvořila dostatek povrchních komunikačních a informačních kanálů. Je proto jen přirozené, když se jich chopí i literární tvorba a přirozeně též psaní pro divadlo. A je to právě způsob, jakým se poměrně široká skupina autorů píšících pro divadlo snaží vyrovnat s mělkostí moderního světa, jenž se výrazně odráží v jejich rukopisu, ve vědomé práci s jazykovým označujícím, které skrze nekomplikovanost příslušného fikčního světa, dokáže postihnout svůj svět referenční.

Svět, ve kterém *personne n'entend personne*, nikdo nikomu nerozumí (ale rovněž nikdo nikoho neslyší), pojmenoval těmito slovy už Arthur Adamov v padesátých letech dvacátého století. Byl to svět absurdního dramatu, krize identity jazyka, doba *Plešaté zpěvačky* a *Čekání na Godota*. Současný teatrolog a divadelní historik **Michel Corvin**¹⁸⁷ přišel s ideou, že by pro dnešní dobu bylo příznačnější pozměnit sloveso a charakterizovat ji jako stav, kdy *nikdo nikoho neposlouchá* (*écoute*), a proto nikdo nikomu nic nemusí říkat, nemá totiž co, nemá na co reagovat. Tvrdí, že současné psaní pro divadlo jako by se poučilo z moderního světa, v němž se také „hromadí samá ega, která se nevidí, neslyší“.¹⁸⁸ Dialog textů pro divadlo v mnohých případech přestal být výměnou smysluplných slov, kde by replika navazovala na repliku, kde by jedna replika-otázka provokovala další repliku-odpověď. Nahrazuje jej neutrální promluva, která je skrze partnera komunikace (činitele, figuru) určena příjemci (čtenáři). Dialog přirozeně nezaniká, stále existuje, ale je spíše nepřímý, jako by teprve vznikal

¹⁸⁷ Michel Corvin je mj. autorem encyklopedického divadelního slovníku *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* a soustavně se zabývá současným francouzským psaním pro divadlo.

¹⁸⁸ Srov. CORVIN, 1994:323.

v okamžiku promluvy, skrýval se za diskurzem a nekontrolovatelně tryskal na povrch – tak je tomu často v rukopise Vinaverově, Lemahieuově, ale i u Dubillarda či Copiho. Tato nová řeč, tento nový typ promluvy, která, jak již bylo několikrát řečeno, sama o sobě je akcí, tento nový typ promluvy mluví sám za sebe, sám pro sebe. Zmiňované rukopisy se však snaží uniknout pouhému verbalismu, nadbytečné záplavě slov, aby bylo možno dosáhnout skutečné *promluvy slov* (*parole d'après les mots*)¹⁸⁹ – divadelnost čerpají z dramaturgické výstavby a materiálu textu pro divadlo.

¹⁸⁹ CORVIN, 1994:326.

Pár poznámek k problematice překladu

Tato práce se zabývá současným francouzským psaním pro divadlo v českém prostředí. K tomu, aby se český čtenář mohl s těmito rukopisy čtenářsky konfrontovat, musí je recipovat v jejich originálním znění (a tedy alespoň rozumět francouzsky), a nebo v některé z jejich překladových variant – např. v českém jazyce. Nutným předpokladem k této recepci je pak existence překladů, k níž se přirozeně váží specifické problémy ať už rázu obecně translatologického, či konkrétně se dotýkající oblasti současného psaní pro divadlo.¹⁹⁰

Samotný proces překladu je velmi komplikovanou procedurou, jejímž cílem není pouhé mechanické převedení elementů jednoho jazyka do jazyka jiného, ale snaha postihnout funkci, vzájemné vztahy a struktury zdrojového jazyka a převést je do adekvátních struktur jazyka cílového.¹⁹¹ Komunikační akt (tj. cesta od autorského subjektu k subjektu přijímajícímu) je dovršen tehdy, je-li sdělení (výpověď) přijato a interpretováno čtenářem. Nicméně literární texty (a tedy i texty pro divadlo) neustále přesahují hranice individuálních mluvních aktů a vstupují do složitých přenosových řetězců, mezi nimiž hraje významnou roli právě proces překladu z jednoho jazyka do druhého. Tento přenos je pro literární texty nezbytný k jejich přežití, neboť

¹⁹⁰ Ačkoli tato práce nehodlá zabíhat příliš hluboko do translatologické problematiky, několik obecných poznámek vztahených k oblasti současného francouzského psaní pro divadlo považuje za důležité.

¹⁹¹ Základní rozdíl mezi francouzštinou a češtinou je typologický – jazyk izolační oproti jazyku flexivnímu. Oba jazyky nejsou nijak diametrálně odlišné, mají však nezanedbatelné množství rozdílů, které kladou překážky překladům.

literární texty existují jako estetické objekty pouze tak dlouho, dokud jsou aktivně zpracovávány a dokud skrze ně probíhá komunikace.¹⁹² V souvislosti s výskytem současných francouzských textů pro divadlo z let osmdesátých v českém prostředí je bezesporu zajímavé zjištění, že některé z přeložených textů přestaly existovat záhy po svém vzniku. Takový byl například osud překladu hry *À la renverse* Michela Vinavera, kterou v polovině osmdesátých let přeložil pod názvem *Na lopatkách* Jaroslav Mysliveček. Hra se nadlouho stala takřka jediným přeloženým exemplářem soudobé francouzské dramatiky, avšak její obtížná uchopitelnost v českém kontextu a omezené povědomí o fungování francouzského psaní pro divadlo té doby z ní učinily text, který sice existoval (jako text vydaný v informativní edici DILIA), nicméně jeho existence estetická (a divadelní) byla výrazně potlačena.

Při zmiňovaných procesech, které lze obecně shrnout pod pojmem *literární transdukce* (DOLEŽEL, 2000:185), dochází k podstatné transformaci textů, a to nejen z hlediska přesunu z jednoho jazyka do druhého. Toto pojmenování vychází z pozdních strukturalistických prací *Pražské školy*, nicméně k podobným závěrům došla i hermeneutika (Gadamer), francouzský strukturalismus (Genette) a v neposlední řadě Jiří Levý při svých teoretických translatologických výzkumech, neboť jazykový překlad je nejinstruktivnějším druhem literární transdukce.¹⁹³

¹⁹² Srov. DOLEŽEL, 2000:185.

¹⁹³ Případně její specifické podoby – *literární adaptace*. (DOLEŽEL, 2000:189)

Tak jako u překladů samotných, tak i u čtenářského přijímání textu pro divadlo není možné, aby recepční práce příjemcova sestávala pouze z pasivního dekodování, ale je nezbytné, aby při ní docházelo k aktivnímu, novému zpracování sdělení, nad nímž jeho původní autor již ztratil kontrolu. Tento požadavek se ostatně již plně projevil u pojetí Ecova a následně Pavisova spolupracujícího čtenáře. S aktivním přístupem čtenářovým nutně počítá i metoda této práce.

Když Mukařovský definoval svou dichotomii v oblasti sémiotické estetiky mezi *dílem-věcí* a *estetickým objektem*, hovořil s ohledem na saussurovskou dichotomii o tom, že nelze redukovat umělecké dílo na dílo-věc (tj. na pouhý vnějškový symbol, na pouhé označující), ačkoli vymezením estetického objektu (označujícího) v rovině kolektivního vědomí otevřel cestu k jeho nezávislé existenci. Toto poznání úzce souvisí s něčím, co lze nazvat termínem Romana Jakobsona jako *ekvivalenci v rozdílnosti*. Text, jenž prošel transdukčním procesem (např. překladem), totiž proměnil zcela svůj vzhled i vnitřní struktury – v daném případě jazykového překladu především struktury jazykové. Transdukční proces transformuje prvotní text (jako celek) do druhotného textu (rovněž v jeho celostnosti), přičemž vzniká zcela nový text s vlastním označujícím i vlastním označovaným, který na jedné straně zachovává identitu prvotního textu a zároveň zajistí plnohodnotný sémiotický statut textu sekundárnímu.

Toto tvrzení úzce souvisí s metodologickým přístupem této práce, která se věnuje analýzám francouzských textů

pro divadlo, pracuje však s jejich českými podobami. České překlady přirozeně nejsou totožné se svými originály, jsou však s nimi, jak již bylo řečeno, v rozdílnosti ekvivalentní. Analýzy textů pracují (pokud je to možné) s českými překlady jako se zcela plnohodnotnými estetickými objekty a čerpají z nich veškeré poznatky o textuře, výstavbě textu a jeho případných významech. V nezbytných případech budou konfrontovány s informacemi získanými studiem originálních (francouzských) textů a z případných signifikantních rozdílností budou vyvozeny významotvorné či strukturní charakteristiky.

část druhá

**Současné francouzské divadelní
rukopisy**

(texty)

Texty – výběr a kritéria volby

Druhá část této práce je věnována analýzám šesti exemplářů současného francouzského psaní pro divadlo. Každý z nich bude primárně zkoumán z pozice textové analýzy, bude sledován charakter jeho promluvy, prvky vnitřní výstavby textury, způsob fungování a povaha jeho činitelů. K tomuto cíli bude užíván soubor nástrojů, tak jak jej definovala a představila první část práce, a proto se – pokud to bude nutné – taky na výše zmíněné metody bude odvolávat. Analýzy nebudou komentovány, budou se zabývat výhradně zkoumanými texty. Postihnutí případných společných rysů současného francouzského psaní pro divadlo bude věnována kapitola v samém závěru práce.

Výběr textů analyzovaných v této práci sleduje několik rozdílných hledisek. V první řadě se soustřeďuje na rukopisy, jež se vyznačují ne zcela konvenčními znaky a jejichž společným jmenovatelem je především pozměněný statut promluvy a užívání figur, tedy atributy, které byly definovány v první části této práce. Volba padla většinou na autory a texty, jež byly do češtiny přeloženy, byť publikovány byly prozatím pouze některé – Durringer, Lemahieu, de Pontcharra, Reza, Novarina.¹⁹⁴ Existence (a alespoň částečná dostupnost) českých překladů umožňuje čtenářům konfrontovat teoretické i praktické poznatky a závěry této práce s vlastní čtenářskou zkušeností. Zároveň

¹⁹⁴ Zde analyzované texty Yasminy Rezy a Natachy de Pontcharry byly dokonce již v češtině uvedeny na scéně, jeden z textů Novarinových (*Neklid*) byl – s českými titulky – představen českému publiku v originální verzi. Česká verze Durringerova textu *Noc na ruby* byla uvedena jako inscenované scénické čtení. Francouzsky byl na české scéně uveden rovněž text Daniela Lemahieua *Les Baigneuses* (Koupající se ženy).

byl kladen důraz na co možná největší rozmanitost textů z hlediska užitých prostředků dramaturgické výstavby. Proto se vedle sebe objevují texty monologické (de Pontcharra), texty vybudované na poměrně klasickém schématu (Durringer) i texty opírající se o slovo jako o výhradní stavební prvek (Novarina). Výběr je nutně omezený a v žádném případě nemůže postihnout celou šíři současného francouzského psaní pro divadlo. Spíše než o skutečně reprezentativní vzorek jde o výběr čtenářský (čtenáře-teatrologa), který se však snaží sledovat co možná nejrozmanitější podoby současných rukopisů francouzského psaní pro divadlo a v neposlední řadě je chce také představit českému prostředí. Texty jsou řazeny abecedně podle jmen svých autorů.

Práce vedle sebe klade rukopisy tvůrců různých generací, rozličných divadelních názorů, konfrontuje autory a autorky. Všechny texty vznikly v poslední čtvrtině dvacátého století. Většina zkoumaných textů má blíže k výše zmiňované oblasti subvencovaného, experimentálněji smýšlejícího divadla, objevuje se však mezi nimi i text autorky, jejíž tvorba náleží takřka výhradně do sféry divadla bulvárního, komerčního, privátního. Ačkoli to nebylo autorovým záměrem, shoduje se při výběru některých autorů (nikoli však většinou konkrétních textů) s korpusem analyzovaných děl ve studii Pavisově (Durringer, Reza, Novarina) a v jednom případě s výběrem Vinaverova kolektivu (opět Novarina).¹⁹⁵ V každém případě patří vybraní

¹⁹⁵ Práce vědomě ponechává stranou analýzu díla Bernarda-Marie Koltèse, jemuž se již podrobně věnovala ve své disertační práci Daniela Jobertová (GOTHOVA-JOBERT, 2001; výběr JOBERTOVI, 2002), a také rukopisu Philippa Minyany a Jeana-Luca Lagarce, jimiž se ve svých pracích soustavně zabývala Kateřina Neveu (NEVEU, 2000 a 2003).

autoři mezi význačné reprezentanty současného francouzského psaní pro divadlo, jak ukazují překlady jejich textů do cizích jazyků, publikování v antologiích současného francouzského dramatu v jiných jazykových kulturách (německé, anglické, italské, portugalské, bulharské aj.) a uvádění jejich textů v divadlech na celém světě – od USA (přes Evropu) po Japonsko.

text první – když je tradice cool

Xavier Durringer – *Nad ránem...* (Bal-trap, 1989-1990)¹⁹⁶

Nad ránem... Xaviera Durringera pochází z přelomu osmdesátých a devadesátých let a je jedním z prvních autorových textů pro divadlo. Na první pohled se jedná o text s tradiční dramaturgickou výstavbou, jenž užívá poměrně klasických postav a vypráví sledovatelný příběh. Následující analýza se proto pokusí k textu přiblížit na základě nástrojů vytyčených v první části práce, přičemž bude (především s odkazem na přístup Pavisův) sledovat cestu od povrchových, lineárních vlastností textury, přes roviny diskurzivní, narativní a aktanční až k hloubkovým strukturám ideovým a významovým. Pokusí se zároveň o postižení opozice mezi fikčním světem tohoto textu pro divadlo a jeho světem referenčním. Tato analýza by měla být modelovým příkladem užití dříve definovaných postupů, snaží se tedy o využití většiny těchto teoretických analytických nástrojů.¹⁹⁷

textualita (A)

Durringerův text se snaží působit jako kalk běžného, hovorového jazyka. Jako by byl pouhým prepisem reálné, na ulici odposlouchané (pro)mluvy mladých lidí. Čtenář získává

¹⁹⁶ Originální verze DURRINGER, 1994; český překlad Petra Christova vyšel v rámci antologie současné francouzské dramatiky *Francouzské drama dnes I.* (DURRINGER, 2005).

¹⁹⁷ Tato kapitola je upravenou a rozšířenou verzí autorových studií *Xavier Durringer nejen nad ránem* (CHRISTOV, 2005) a *Xavier Durringer – poète naturaliste du théâtre français contemporain* (CHRISTOV, 2002).

dojem autentického, takřka dokumentaristicky věrného dialogu, v němž na sebe jednotlivé repliky většinou rychle navazují a promluva jedné postavy provokuje druhou postavu k reakci, odpovědi. Promluvy jsou zpravidla krátké, nejvýše v rozsahu několika málo vět, či málo rozvitých souvětí. Mnohdy však bývají jednoslovné, eliptické, zamlčují podmět, častá jsou pouhá přitakání, věty holé, podmětné. Zakončení vět do ztracena formou tří teček obvykle adresáta důrazně vybízí k reakci, doplnění větné struktury – formálně či významově. Rytmus rychle se střídajících replik je ve dvou případech narušen delší promluvou jedné postavy, v jednom dalším dvěma delšími promluvami (dvou mluvčích) následujícími těsně za sebou – především u prvních dvou jde v porovnání se stručností většiny textu o rozsah vsutku obrovský. Vnitřní výstavba tohoto textového úseku je však podobná ostatnímu textovému materiálu, působí dojmem autentického záznamu promluvy. Text tvoří většinou dialogy (tedy promluva rozdělená mezi dva mluvčí), ve dvou případech v závěru se jedná o polylog mezi třemi mluvčími,¹⁹⁸ v nichž dochází k formulování stanovisek, k výměně názorů. Většinou se jedná o poměrně razantní slovní projev, jímž si mluvčí snaží vynutit pozornost adresáta, donutit ho k reakci, zaútočit na něho a skrze útok s ním zůstat v kontaktu – pokud je to tímto způsobem vůbec možné. Dialogická situace se v textu několikrát opakuje. Dvojice, jež spolu hovoří, se opětovně vracejí a pokračují v dříve přerušném dialogu, respektive snaží se znovu a znovu navázat přerušenu komunikaci. Do živého, nicméně poměrně pravidelného rytmu dialogických výměn jsou ve druhé třetině textu (situace sedmá, devátá, desátá) vloženy tři zpomalující bloky delší promluvy jedné postavy, které ke

¹⁹⁸ Ubersfeldová, odkazujíc se na pojetí Catherine Kerbrat-Orecchioni, užívá pro tuto konfliktní situaci výrazu *trilog* (trilogue). Srov. UBERSFELD, 2002b:38-42.

své realizaci vyžadují poměrně dlouhý čas, jsou tak chvilkovým zastavením svižné výměny. Text není formálně členěn na žádné scény, dějství, ani obrazy, ačkoli rozvržením dialogických dvojic (trojic) a jejich proměnami je výrazně a zřetelně frázován. Významnou roli v tomto členění hraje rovněž peritext. Po úvodním popisu scény určují scénické poznámky v dalším průběhu textu takřka výhradně příchody a odchody postav na scénu, v několika případech pak určují fyzické jednání – přesto i tehdy jsou většinou spjaty s pohybem postavy na/ze scény/y. Celek je takto rytmizován a tvořen patnácti po sobě následujícími výstupy, přičemž konstelace mluvčích se alespoň jednou zopakují – Gino-Lulu (5x), Běla-Muso (4x), Gino-Muso (3x), Muso-Běla-Gino (2x). Zvláštní pozici v polovině textu zaujímá promluva Hudebníka (situace osmá), jež nevstupuje do žádného dialogického vztahu s ostatními mluvčími. Jeho nedlouhá monologická promluva (dvě rozvitější souvětí) kontrastuje se zbylým textem jak svou výpovědní situací osamoceneného mluvčího, tak po stránce formální. Ač opět užívá hovorového jazyka, promluva je svázanější, působí na čtenáře jako básnická vsuvka, jako krátká báseň v próze, jejíž tematika koresponduje s promluvami zbylých mluvčích.

Slovní zásoba textu, který působí dojmem běžné hovorové mluvy mládeže, obsahuje výrazy z různých úrovní jazyka i z různých oblastí jeho užívání. Skladba výrazů neodpovídá mluvě žádné konkrétní sociální skupiny, nejedná se o argot, slang, promluvy v textu nejsou ani dialektem určité oblasti. Výrazy jsou čerpány z nesourodých oblastí – z jazyka nespisovného, hovorového, familiérního – dohromady však působí reálným dojmem. Promluvy Durringerova textu jsou tak svého druhu idiolektem. Jeho text hovoří jazykem, jenž je konstruktem, na čtenáře (diváka) se však snaží působit dojmem autentického jazyka

mladých lidí. Autor zřejmě s tímto slovníkem pracuje vědomě a záměrně užívá poměrně správné syntaxe. Jeho idiolekt nemá žádné nesrozumitelné fráze, vazby, výrazy. Jako by se snažil být programově anti-hermetický, a proto srozumitelný pro každého, jako by vytvářel obraz hovorového jazyka, jako by ho mimeticky napodoboval – tím dosahuje významové srozumitelnosti a zároveň se mu daří navozovat dojem autenticity. Jazyk jednotlivých mluvčích se výrazně neliší, přesto je možno v jejich promluvách sledovat drobné odchylky, které mluvčí charakterizují.

V textu se neustále opakuje dialogická situace, mluvčí znovu a znovu zahajují vzájemný dialog, aby tím, že spolu hovoří, mohli navázat skutečnou, významuplnou komunikaci. Jejich snaha o dialog však většinou vede skrz verbální útoky, skrz podmaňování si druhého. Tento princip opakování a úporné, neustále se bortící snahy o plnohodnotný dialog funguje jako spojující prvek mezi jednotlivými promluvami a dialogy. Ačkoli se jedná o dva nezávislé (neustále přerušované) dialogy mezi mužem a ženou, jejichž mluvčí se několikrát setkají a prolnou, užívají oba shodných prvků a sémantická pole jejich promluv jsou si v mnohém podobná – vztahují se k pojmům ‚šťěstí‘, ‚láska‘, ‚budoucnost‘, ‚odchod‘. Z tohoto sbližování dvou dialogických vztahů generuje též čtenářská nutnost jejich soustavného sledování a konfrontace.

Vnějškový dojem autenticity a věrné nápodoby jazyka je u Durringerova textu pouhým zdáním. Text není v žádném případě náhodným prepisem dialogu nahraného kdesi na ulici (ač tak na čtenáře či diváka bezpochyby má působit), za jeho „reálností“ stojí důsledný autorský záměr, který do běžné promluvy vkládá stylizované obsahy. Naturalistické ladění replik (respektive toto povrchové zdání) skrývá poetické a symbolické významy, které se zřetelně projeví

především v monologicky laděných pasážích, nejvýrazněji pak u promluvy Hudebníkovy, která je metaforickým postižením tematiky, s níž se čtenář setkává v celém textu.¹⁹⁹ Monologické promluvy se opět zdají být na první pohled autentickými výpověďmi svých mluvčích, ve skutečnosti jsou však spíše poetickým obrazem jejich postavení a jejich fikčního (a v úzkém sepjetí s ním též našeho referenčního) světa.

divadelnost (B)

Postižení povrchového charakteru samotného textu však přirozeně není dostačující operací v analytickém procesu. V první řadě je třeba pojmenovat jeho výpovědní situaci, zakotvit lineární promluvu v jejích okolnostech a kontextech. Situace, v níž mluvčí své promluvy realizují, je pro všechny shodná, neměnná a zřetelná. Odehrává se na blíže nespecifikovaném místě *nad ránem po zábavě*, jak říká úvodní scénická poznámka, tam, kde se zábava konala, její pozůstatky mluvčí obklopují – *scénu tvoří vzadu napravo malé pódium, na kterém hrála hudba. Všude kolem scény visí lampióny a barevná světýlka, která mění barvy podle nálady*. S výpovědní situací promluv úzce souvisí též samotný název textu a složitost jeho překladů. Originální titul *Bal-trap* představuje krátké a výstižné spojení dvou substantiv „bal“ a „trap“, jež koresponduje se situací hry – vše se odehrává po zábavě, tancovačce a životy hrdinů jsou plné nástrah a zrádných pastí. Zároveň novost tvaru „trap“ s ozvěnou angličtiny představuje prvek razantní mladosti. Některé

¹⁹⁹ Adjektivního pojmenování ‚metaforický‘ je zde užito jak ve významu analogie přenesení smyslu, tak s odkazem na ricoeurovské pojetí metafor jako postižení světa (textu) v miniatuře, neboť promluva Hudebníková je svým rozměrem oproti promluvám ostatních mluvčích miniaturou par excellence.

cizojazyčné překlady (německý, anglický) název přebírají, nepřekládají, jiné jej přibližují cílovému jazyku, snažíce se respektovat především výpovědní situaci textu. Česká varianta *Nad ránem...* odkazuje především k zakotvení časovému – přesto, že originál zdůrazňuje spíše aspekt prostorový (či výslovně situační). S aspektem času pracuje např. i překlad názvu v portugalské verzi – *E depois*,²⁰⁰ kde je užitím časového adverbia zdůrazněna časovost výpovědní situace jako důsledku předpokládaného předchozího, minulého konání.

Dvě dvojice mladých lidí – mladí manželé (Gino, Lulu) a pár mladých, který se náhodou setkal (Běla, Muso) – spolu vzájemně hovoří o svých vztazích, snaží se spolu komunikovat, sbližovat svá stanoviska, která se zdají být nesmiřitelná. Gino s Lulu se rozcházejí, Muso se snaží navázat bližší kontakt s Bělou. Muso se seznámí s Ginem, Gino zaregistruje Bělu. Gino se s Lulu nerozejde, Běla Musovi nabídne svou přízeň. Ani jeden ze vztahů však není završen, jejich pokračování je otázkou, která na konci zůstává otevřena.

Komunikace mezi mluvčími dodržuje většinu principů platných pro běžnou komunikaci. Či přesněji – odpovídá situaci běžné komunikace, a tudíž některá pravidla, která bezpříznaková komunikace vyžaduje,²⁰¹ porušuje. Ginovy promluvy často ani zdaleka nesplňují požadavek vyčerpávajících informací. Zamlčením určitého množství informací tak dochází ke komunikačním šumům, které zcela znemožňují proklamovaný cíl, k němuž se mluvčí – dle svých tvrzení – snaží směřovat, tj. směrem k nekonfliktní

²⁰⁰ V inscenovaném překladu Olindy Gil. Tomuto názvu by v češtině odpovídalo *(a) poté, (a) potom, a pak...*

²⁰¹ Tedy taková komunikace, jejímž cílem je předání informace adresátovi.

komunikaci, k návratu ke komunikační strategii, která dříve fungovala a nyní se rozpadá.

Text se nezabývá obecnými společenskými problémy svých mluvčích, nesnaží se odpovídat na žádné otázky. Předkládá čtenáři iluzi neporušitelné divadelní fikce. Zdá se, že plně v souladu s divadelními konvencemi – viz scénické poznámky režijního typu, autorské poznámky ke scénické realizaci a výtvarnému pojetí, striktně omezený počet vystupujících subjektů apod. – zůstává neporušen vztah iluze referenčního světa a mimetické nápodoby skutečnosti.

Jednotliví mluvčí se nacházejí ve shodném prostředí, ve shodném čase (ve stejné chvíli na stejném místě), jejich kontexty jsou však odlišné, každý z nich má svůj specifický vztah k fikční realitě, svou funkci v ní. Výpovědní situace se (časo-prostorově) nemění, skrze promluvy se však proměňuje výpovědní situace jednotlivých mluvčích, jejich dialogů, jejich promluv. Informace, které čtenář získává o fikčních světech jednotlivých mluvčích jsou kusé. Mluvčí vědí většinou více než adresát jejich promluvy, přičemž čtenář ví ještě méně než tito adresáti. Odkrýváním zamlčeného v průběhu diskurzu si promluva vynucuje své pokračování, udržuje čtenářovu (i adresátovu) pozornost, neustále upozorňujíc na nedokonavost fikčního světa textu. Všichni mluvčí si ve svých promluvách ponechávají velkou míru neurčenosti, autor čtenáři nenabízí žádné odpovědi na otázky. Jako by ve výseku reality (fikčního světa) ukázal, naznačil, přiblížil, ale odmítal onen *tranche de vie* uzavřít, naplnit jej jednoznačným významem. Je pouze na čtenáři, jaké (případné) pokračování jeho čtení bude mít.

Rytmus textu je nesen rytmem samotného dialogu. Dialogy sice vypadají jako věrná nápodoba všednodenního jazyka ulice, zapadají však do systému, který plně

respektuje divadelní a scénické zákonitosti. Mají svůj začátek, střed, konec. Nicméně počátky výstupů zcela jasné a zřetelné kontury nemají. Scénický dialog jako by počínal uprostřed dialogu skutečného, jako by se vynořil z kdesi již probíhající reálné komunikace. Rovněž závěry jednotlivých dialogických výstupů nemají žádné výrazné pointy, končí většinou odchodem jednoho (či obou) mluvčích, kteří bezesporu zanechávají předmět promluvy nevyčerpaný a mnoho témat nejen nedořečených, ale i nevyřčených. Rytmus dialogů, které se spíše prolínají, než aby na sebe navazovaly, zachovává Durringer v celém textu. Opětovné objevení se již známé dvojice mluvčích a návaznost na již proběhnuvší dialog se vždy snoubí s nejistotou z toho, co se událo v mezidobí mezi oběma výpovědními situacemi, k jaké proměně došlo. Čtenář, jenž se k fikční realitě mluvčích dostává pouze zprostředkovaně skrze jejich promluvy, je nucen pečlivě sledovat text rytmizovaný následností a průběhem dialogizovaných promluv.

Scénických poznámek není v textu nadbytek, v žádném případě ale neslouží k tomu, aby čtenáři dovysvětlovaly jeho významy, aby doplňkově vedly k pochopení jeho smyslu. Týkají se jednání, popisují některé z okolností výpovědní situace – *Gino a Lulu se vracejí, Lulu začíná tancovat, Gino ji pozoruje, baví se, trochu si z ní dělá legraci. *** Gino mu podává cigaretu, Muso z ní potáhne. *** Muso hraje jako na bicí, na všechno, co najde. Běla ho překvapí. *** Lulu si vezme peníze a odchází. *** Gino kreslí pláněk.* Poznámky jsou detailní, režijně precizní, jako by spíše popisovaly a doplňovaly vizuální (tedy scénickou) stránku promluv. Většinou mají za úkol projasnit promluvu a zamezit většině nejasností, které by se v ní mohly při nekomentované četbě objevit. Durringerovy scénické poznámky nabízejí čtenáři autorovu vlastní scénicko-režijní vizi textu a upozorňují

čtenáře na divadelnost textu, na jeho vnitřní chtění *devenir scénique*, zdivadelnit se, zrealizovat na scéně. Samotné promluvy jednotlivých mluvčích by mohly ve čtenáři vzbuzovat dojem, že sledují autentický záznam reálného jednání (promluvy). Durringerovy poznámky textu poskytují prvky divadelnosti, ukazují, že (kvazi)reálné promluvy se odehrávají v prostředí divadelní fikce. K těm, u nichž je tato funkce nejzřetelnější, patří poznámka *Hudba.*, která se několikrát opakuje mezi proměnami dialogických situací. Specifickým způsobem pak tuto roli přebírají v závěru, kdy sice stále přinášejí (a komentují) změnu situace – *Běla se vrací s balíčkem svíček zabaleným v kousku šedivého hadru. Sbírá flašky a strká svíčky do jejich hrdla. Zapaluje svíčky, které jsou okolo celé scény. *** Gino postupně svými prsty zháší plamínky, jeden po druhém, jako by z květiny odtrhával okvětní lístky.* – nicméně se zde autorovi staly prostředkem, jímž do výpovědní situace promluv začleňuje scénický (divadelní) obraz, který (společně s poznámkami v úvodu) poskytuje celému textu rámeček – mezi dvěma tmami je čtenář přítomen dialogickým promluvám mluvčích, které se před ním vynořují jakoby odnikud (ze tmy), aby se do tmy (pryč) zase navrátily.

Prvky divadelnosti Durringerova textu jsou ve všech výše zmiňovaných podobách velmi zřetelné – a to jak v rovině materiálu slovního, tak ve způsobu, jakým mluvčí hovoří. Tyto informace poměrně jednoduše rozpoznatelné v průběhu kritického čtení je tedy nutno dále vztáhnout k samotné výstavbě dramatického textu a k problematice vztahu k fikčnímu světu v rovinách (I) – (IV), protože samotný povrch textu (vlastnosti samotné textury) by sám o sobě mohl působit pouze velmi omezeným způsobem – jako zvukový záznam, jako rytmicko-hudební impulsy. Skutečného významu může text nabýt pouze tehdy, je-li

součástí dynamické struktury, jakou je syžet, fabule, aktanční vztahy apod., a pokud spolupracuje se svým (a čtenářovým) referenčním světem. Přesto, jak již bylo několikrát patrné, odkazuje samotná textura k dalším rovinám, stejně tak, jako později budou tyto roviny odkazovat k sobě navzájem i k textuře samotné a její výpovědní situaci.

diskurzivní struktury – syžet (I)

Již při prvním čtení se v Durringerově textu zřetelně objevují konkrétní motivy a s nimi spojená témata, která se dále budou včleňovat do dalších významových struktur textu.²⁰² *Nad ránem...* tvoří obyčejný, všednodenní dialog, v němž jedno téma přechází v druhé způsobem snad až příliš lehkým. Jediná drobná, až ledabylá či přímo nezáměrná, nechtěná narážka, jež může být pro případného pozorovatele nezřídka neviditelná a nezřetelná, provokuje objevení tématu nového, jež je následně bez prodlení zpracováváno oběma mluvčími.

Promluvy tematicky referují převážně ke dvěma množinám – lásce, vztahům, partnerským vazbám na straně jedné a ptaní se po budoucnosti, hledání ztracené minulosti (obrazně snad možno říci *zlatého věku*) a současnosti jako vysněného (zvěčnělého) okamžiku přechodu od špatného k lepšímu na straně druhé. Obě tematické oblasti jsou zároveň opakovaně zpochybňovány tematikou ztracených iluzí, neplněných snů a tužeb, jež nemohou dojít uspokojení. Ústředním tématem textu je právě tato sjednocující množina snů o budoucnosti a jejich permanentního bortění, která je společná všem mluvčím dialogu a všem jednajícím postavám. Každý z nich má iluze jiné, společné jim však jsou obě výše

²⁰² Tedy i těch skutečně významových, ideových.

definované podmnožiny. Gino klukovsky doufá, že všechno bude dobré, že se vše vyřeší, že jen stačí odejít někam daleko a začít znova – *GINO: Tak... nastoupíme do vlaku, pak přestoupíme na další a pojedeme až k moři. Půjdeme pořád po břehu, občas se zastavíme a zas půjdeme dál. A pak si najdeme místo, kde zůstaneme.* Lulu touží po tom, aby její zklamání utěšila mužská náruč, jakákoli, dlouho ale již sní o tom, že by si zasloužila někoho lepšího, než je Gino – *LULU: Chtěla bych zkusit nověj život s někým milým.* Muso dětsky (a v jeho případě naivně) nepřemýšlí o budoucnosti, setkáním s Bělou se mu splnil romantický sen, který však ve své nesmělosti a nerozhodnosti nikdy nebude schopen ‚dosnit‘ do konce – *MUSO: Právě ty bys mě vyléčila. Ty musíš mít droboučký chtivý tělo, běloučkej zadek, jako maj‘ holky, co na prázdniny nikam nejezděj‘. Když na to myslím, tak sem z toho nemocnej.* Ale na přímou Bělinu otázku velmi nejistě – *MUSO: Proč? Proč? Proto... už sem ti řek‘... tak to cejtím... tvý... ty... to... líbíš se mi, no.* Běla iluze měla, ale o spoustu z nich přišla, dává si pozor, aby jim znovu nepodlehla, a proto by ráda odešla – *BĚLA: Co tady ještě po tom všem v týhle ztracený díře dělám? Na tuhle díru zapomněli jak na smrt, je to jak kdybych bydlela na měsíci, jako bych byla pohřbená za živa. Vezmeš mě s sebou?*

Témata obou podmnožin (vztahů a minulosti-budoucnosti) jsou do promluv mluvčích konkrétně začleněna, tematizování otázek o snech a ztrátách iluzí je však omezeno. Jsou přístupny spíše čtenáři než samotným mluvčím. S tímto napětím Durringer důsledně pracuje, čtenáři se tak nabízí možnost jistého odstupu od jednotlivých promluv. Dalším motivem, jenž se v textu objevuje, je tematika předměstí či malého města a životního stylu mladých lidí v tomto prostředí. Vnitřní uzpůsobení textu však těmto motivům přiřazuje roli dílčích prvků, u

nichž je výhradně na čtenáři, jakou hodnotu jim ve svém čtení přidělí.

Příběh hry (syžet) je poměrně jednoduchý, není obtížné jej rekonstruovat, ačkoli výstavba textu a rozložení promluv v něm jeho jednoduchost poněkud komplikují. Text není formálně (za pomoci konvenčního peritextu) členěn na jednání, výstupy, obrazy. Dělení na výše zmiňovaných patnáct dílčích výpovědních situací se děje za pomoci didaskalií označujících příchody/odchody mluvčích a zároveň skrze přítomnost/nepřítomnost jednotlivých mluvčích. Vše se odehrává na jednom (neměnném) místě, v čase, který odpovídá (může odpovídat) času reálného čtení (předvedení). Jednání postav na konstantním místě je kontinuální a homogenní, dialog dříve přerušovaný odchodem jedné postavy (či obou), pokračuje posléze v časové i logické návaznosti. Durringer vytváří (ne)uzavřený jednotný prostor, jenž je sice možno opustit, mluvčí se však do něho neustále vracejí, znovu a znovu navazují na svá slova a hledají řešení pro budoucnost, nesouce si neustále neodložitelnou zátěž minulosti. S tímto věčně opakovaným navracením se zpět do prostoru a obnovováním dialogu souvisí i neuzavřenost celého textu. Z pohledu jednotlivých mluvčích zůstávají jejich příběhy neuzavřené, jejich situace se mnoho nezměnily, jejich sny jsou i nadále v ohrožení. V případě Ginova vztahu k Lulu dochází v závěru jeho sen až k motivu samotné smrti – *GINO: Chtěl sem ti říct, že...* – *LULU: Tak, kurva, co? Vyplivneš to ze sebe konečně?* – *GINO: Že bych... že bych tě moh' zabít.* Téma smrti, které je tu vysloveno, má však blíže dalšímu zklamaneému snu, než aby bylo elementem, který pohne jednání k jednoznačnému uzavření.

Čtenáři byl představen výsek ze života (*tranche de vie*), výsek reálný, nicméně pečlivě opracovaný a uzavřený. Takto naturalisticky pojatá koncepce textu pro divadlo (jako

obrazu ze života) se však vzpírá klasické realistické výstavbě dramatického textu, která si žádá uzavření, vyřešení, jasnou tečku. Otevřený konec jednotlivých příběhů zde tedy odkazuje především ke stěžejnímu tématu textu (iluzi a zklamání). A čtenáři klade lehce provokativní otázku, na níž nebude možno nikdy s určitostí odpovědět.

narativní struktury – dramatická výstavba textu (II)

V textu jsou – v klasickém smyslu slova – zachovány jednoty místa, času i děje, z hlediska realistických konvencí v něm funguje i čtvrtá stěna, bránící zborcení divadelní iluze. Vše, co se v textu odehrává, veškeré jednání, veškerá akce generuje z promluv mluvčích. Skrze promluvu je text svázán též se svým referenčním světem.

Fabule je tvořena následností dialogických výměn (situací), v nichž mluvčí opakovaně vyjadřují své sny a znovu a znovu jsou nuceni konfrontovat je s protikladnou (fikční) realitou. Touha po úniku z jejich reality (současnosti jejich fikčního světa) vede pro každého z nich jinam, vždy však pryč – pryč z předměstí, pryč od těch, kteří je znají, pryč od toho špatného (v minulosti), pryč ode všech. Všem jde o porušení dosavadního běhu, o prolomení konvencí, o překročení zaběhaných kolejí. Text je modelem současné society, která je osídlena těmi, kteří v ní musejí i nadále (od narození do smrti) setrvat, ačkoli jejich vnitřní tužby je pudí k odchodu, k revoltě. Vzpouru proti místu, s nímž jsou bytostně (většinou rodinnými pouty) spjati, však naprostá většina z nich nikdy nevykoná a zůstane navždy v pasti chtění a nemohoucnosti. A nejpříhodnější chvíle k případnému rozhodnutí a vykročení je *nad ránem*. Právě tato tragická forma osudové předurčenosti je hybatelem celého vyprávění – ačkoli se spíše jedná o sílu nikoli

hybnou, nýbrž statickou, nehybnou, nečinnou. Čtenář sice může sledovat jednotlivé příběhy postav, realisticko-naturalistická forma výseku (obrazu) ze života k tomu přímo vybízí, Durringerův text ale není možno číst bez povědomí o jeho fatalismu, osudové předurčenosti mluvčích (postav). Tato danost jejich (fikčních) životů zde funguje především ve vztahu k příběhu, k fabuli, k tomu, co se v textu vypráví, nikoli jako výrazná společenská kritika či jako sociologická sonda do života mladých lidí na předměstí. Základní vlastností fabule tohoto textu pro divadlo je vyprávění o vztazích viděných prizmatem tragické nehybnosti, nemožnosti překonat daný status quo.

Chronotop textu je částečně vyjádřen již v jeho samotném názvu²⁰³ – je jím místo maloměstské (venkovské, předměstské) zábavy v čase chvíli po, někdy „nad ránem“, v době, kdy ona společenská (zábavná) událost již není, zbyly však po ní stopy – v lampiónech, girlandách, pódiu, Hudebníkovi, ale i únavě mluvčích (fyzické i psychické). Scénické poznámky textu neposkytují žádné podrobné informace, místo samotné v sobě nese výše zmíněné charakteristiky chronotopu, může však být kdekoli a jeho konkrétní podoba také nehraje roli. Čistý (vyprázdněný) prostor ustupuje do pozadí, aby v něm mohlo jednat slovo, promluva mluvčích.

Výstavba textu vykazuje v mnoha ohledech rysy dramatu klasického (tragédie) a realisticko-naturalistického. Časoprostorová jednota a koncentrovanost jednání, užívání slova k popisu toho, co se odehrálo mimo tento prostor (tj. k podání svědectví o tom, co se událo mezi výstupy jednotlivých mluvčích), nekomplikovanost příběhu. Tyto klasické charakteristiky však porušuje neuzavřenost příběhu, který je otevřen jak pro jednotlivé mluvčí, tak

²⁰³ Výrazněji především v české verzi, objevuje se však i v originále.

následně po uzavření obrazu (po závěrečné tmě) i pro čtenáře, který se může pouze dohadovat, jak jednání pokračovalo (či mohlo pokračovat). Tyto případné čtenářské varianty však nejsou uzavřením vyprávěného příběhu a jsou pro naraci textu sekundární. Tragické rozuzlení je zde nahrazeno povědomím o tragicky předurčené, osudové nehybnosti.

V této souvislosti je rovněž vhodné nahlédnout na výstavbu textu za pomoci textových nástrojů navržených Michele Vinaverem, především s ohledem k jeho textovým figurám vztahujícím se ke skupině replik. Velkou část Durringerova textu lze definovat jako *duel*. Jednotlivé repliky na sebe navazují a vynucují si reakci, mluvčí se snaží přesvědčit toho druhého, aby přijal jejich argumenty, ať již jsou věcné, omluvné, výhružné, anebo toužebné či milostné. V dialogu takového typu se ukrývá značná míra agresivity, násilí, vyjádření převahy nad partnerem. Síla promluv je často zdůrazňována užíváním vulgarismů, někdy též fyzickým jednáním (indikovaným peritextem). Duel v některých případech přechází v *dotazování*, přičemž si neustále zachovává charakter vyjadřování převahy. Touha dozvědět se něco od partnera dialogu bývá vždy vyprovokována zjištěním určité skutečnosti v průběhu předchozího dialogu. Dozvědět se pravdu (o událostech fikčního světa textu) znamená však většinou pro tázajícího se mluvčího podnět k opětovnému zahájení dialogického duelu či dalšího dotazování. Tento dynamický a agresivní dialog převažuje u dialogů Gina a Lulu, v první části dialogů Musa s Bělou, místy u promluv Gina s Musem.

V dialozích mezi Ginem a Musem se však objevují i prvky *duetu*, především v situacích nezávazných „chlapských“ hovorů, či ve chvílích kamarádské výpomoci. Napjatý vztah mezi potenciálními soky balancuje na hraně

mezi duetem a duelem.²⁰⁴ Podobně dostředivým způsobem je později naplněn i dialogický vztah Musa k Běle, kdy po jejím obsáhlejším monologickém *vyprávění* (či snad až *vyznání víry*), jež je nutno chápat jako výrazně vstřícný *protipohyb*, dochází skrze vzájemný duet ke sblížení stanovisek mluvčích. Na rozdíl od tohoto monologu Bělina, od něž směřuje další dialog dostředivým, stmelujícím způsobem, však jsou monology Lulu a Gina jen dalšími argumenty v jejich dialogickém (i partnerském) duelu.

Složitou otázkou, na níž by se patřilo na tomto místě (pokusit) najít odpověď, je *žánr* tohoto textu. Omezeným počtem postav, dodržováním jednot, osudovostí vyprávěného příběhu jako by se autor odkazoval ke klasické tragédii. Nízkým, hovorovým, ba vulgárním jazykem se zase blíží rukopisům naturalistickým. Odhalováním událostí a skutečností, jež se odehrály v minulosti a nyní vysloveny jednájí v přítomnosti, užívá Durringer postupů podobných psaní Ibsenovu či Čechovovu. Většina charakterových vlastností textů směřuje k tradici, jako by autorovi šlo o vytvoření nové verze tradičních forem. Přesto není schopen (nebo snad ochoten?) ani u jedné z nich setrvat. Obrazem ze života má možná nejblíže k žánru realistického dramatu. Přesto je zařazení do této žánrové kategorie pro Durringerův text nepřijatelné. Jeho přístup totiž realistický není – přesnější by bylo nazývat ho poetickým, možná až lyrickým. Autorský subjekt dramatikův zde zaujímá podobnou pozici jako v lyrické poezii. Autor se staví jako tvarující a zkreslující clona mezi zpracováváný objekt (tj. každodenní realitu) a publikum (tj. čtenáře, diváka). Čtenář sleduje obrazy reálného světa autorem (z)kreslené. Žánrovou charakteristikou textu by tedy, s ohledem na výše

²⁰⁴ Tyto dva pojmy jako by dokonce vystihovaly podstatu komunikace mezi muži. Duel jako demonstrace síly a převahy, duet jako vzájemné poplácávání se po rameni. Hranice nimi však bývá obvykle velmi vratká.

zmiňovanou formální vázanost a zároveň silnou divadelnost a scéničnost, mohla být *scénická báseň*.

aktanční struktury – jednání (III)

Vyprávění textu pro divadlo však neprobíhá v rovině lineární, jeho podstatou je dynamická struktura, rozložení promluv a jednání mezi jednající činitele. Kdo tedy v tomto textu jedná? A jaká je podoba tohoto jednání? Všichni zde v první řadě hovoří, snaží se komunikovat s druhým. Jednání je tedy nesené především promluvou, která v tomto případě mění situaci a – řečeno slovy Vinaverovými – podněcuje pohyb z jedné pozice do druhé, přesun z jednoho stavu (situace) do druhého. Pouhé vyřčené slovo nutí druhé k jednání, pouhé slovní sdělení bolestně zasahuje partnera v dialogu (i v životě), ve slově samotném se skrývá síla, násilí, zbraň. Slovo je zároveň pro všechny jednáním takřka výhradním, pouze slovem jsou schopni směřovat vpřed. Jakýkoli jiný způsob jednání k pohybu nevede, každý odchod nutně skončí návratem, případný fyzický kontakt nedokáže ničemu zabránit. Slovo zraňuje mluvčího i adresáta jeho promluvy. Vývoj jednání je sledem slovních výměn, který je zahájen příchodem mluvčích a následně pokračuje odvíjením dialogu, v němž jsou postulovány situace, které samy provokují situace další, návazné.

Stejně tak jako není v textu obsažen žádný stěžejní příběh, nevystupuje v něm do popředí žádná jednající postava. Neexistuje tu rozdělení na ústřední, hlavní roli a role vedlejší. Jednotlivé postavy nejsou důležité ani tak samy o sobě jako spíše ve vztahu k těm druhým, respektive především k tomu druhému. Text jako by obsahoval pouze dva činitele – dvojice Gino-Lulu a Muso-Běla. Každý pár

k sobě neoddělitelně patří, veškeré dílčí jednání uvnitř něho určuje sice jeho povahu a vlastnosti, nicméně pro celek je důležitější dvojice jako taková.

První dvojici tvoří Gino a Lulu, manželé, jejichž vztah není ani v nejmenším bezproblémový, ani klidný. Stále výrazněji vystupují na povrch rozpory a napětí. Gino je hráč, miluje dostihy. Přirozeně nikdy nic pořádného nevyhrál. Cítí se být opravdovým mužem, pánem a vládcem své ženy. Přirozeně toho není schopen. Ke své ženě se někdy chová hrubě, rád ukazuje svou mužskou sílu. Ve skutečnosti je slabý, slibuje, že změní své chování, že bude jiný, jenom proto, aby ji utěšil. Sliby přirozeně nikdy nesplní. Přesto ji doopravdy miluje, přesto žárlí. Nedokáže si pro svůj život představit jinou možnost než zůstat s Lulu. Jeho rozum není ochotný připustit, že by ho mohla chtít doopravdy opustit. V závěru naznačená možnost zabití Lulu je (zřejmě?) další proklamací, která má uchovat jeho sen.

Lulu je dívka, která měla své sny a stále se jich ještě nevzdala. Snila o poklidném životě s hodným klukem, který by ji měl rád. Jejich společný život s Ginem klidný není. Její očekávání nebyla naplněna. Miluje ho, ale v hloubi duše je přesvědčena, že by si zasloužila život příjemnější, klidnější, hezčí. Dokázala se vnitřně rozhodnout, že ho opustí, že chce žít sama, bez něho. Vyčítá mu spoustu věcí, přesto ho stále miluje. V hloubi duše chápe, že toto věčné vnitřní pnutí je jejím osudem. Nikdy nenajde dostatek sil, aby se mu vzepřela, aby Gina skutečně opustila. Zůstává s ním. Lulu se nejvíce ze všech mluvčích blíží k poznání oné fatální osudovosti, která ovládá veškeré jednání postav.

Druhý pár tvoří Muso a Běla. Muso je mladý muž, který v Běle našel svůj sen – pohlednou dívku s vlastním názorem, silnou osobnost s hezkou tváří. Nechce nic jiného než zůstat

s Bělou, navzdory všemu, co mu neznámá dívka o své minulosti vypráví.

Běla čekala večer na zábavě na jistého muže, který nepřišel a neprijde. Má bohaté sexuální zkušenosti, na svou neblahou minulost však chce zapomenout. Je citlivá, občas až příliš křehká, snad labilní. Chtěla by najít opravdovou lásku, nejen lásku tělesnou. Vypráví Musovi příběhy ze svého života – potřebuje se vypovídat, mluvit o sobě. Zároveň testuje, zda ji Muso přijme takovou, jaká je. Běla si v sobě nese tajemství. Po Musovi chce, aby ji vzal s sebou – kamkoli, pryč.

Všichni hovoří o sobě, o tom, co v minulosti udělali, a sní o tom, co společně s tím druhým udělají. Příběhy obou dvojic jsou koncipovány ve vzájemném kontrastu. Příběh Musa s Bělou je dostředivý, zatímco Gino s Lulu fungují v textu jako síla odstředivá. Nakonec se však oba příběhy výrazně přiblíží pozici opačné. Přízraky minulosti, jež se vynořují v dialogích obou manželů, bortí jejich vztah, který však přes všechny trhliny, záplaty a narušení stále trvá. Naproti tomu setkání dvou mladých lidí nad ránem po zábavě by za jistých okolností – zejména v Musových představách – mohlo či dokonce mělo být romantické, příjemné, konstruktivní. Je však zřejmé, že komplikace, která se Musovi přihodí ve chvíli, kdy se rozhodne vzít Bělu s sebou a jeho automobil se brání pokusům o nastartování, nezůstane zcela jistě osamocená. Ani jejich vztah (bude-li nějaký) nebude idylický a bezproblémový. Dostředivé síly v této konstelaci nejsou schopny vytvořit homogenní, fungující celek, odstředivé síly naopak jako by neměly co zbortit, neboť vše je osudově předurčeno k setrvání v daném statu quo.

Všechny jednající postavy jsou zde elementy dostředivě-odstředivého schématu a reprezentují odlišné póly lidských vztahů. Oba systémy se nacházejí ve stejném funkčním poli (láska, city, sny, zklamání, budoucnost), jejich konkrétní představitelé jsou zaměnitelní, zástupní, nahraditelní, v jistém smyslu symboličtí. Je proto přirozené, že jejich pravá jména zůstanou čtenáři neznáma, fikční realita textu je v tomto směru vědomě děravá. Lulu (zdrobnělina pravého jména?) oslovuje Gina (přezdívka?) také Alonso (jméno? příjmení?) a Lukáši (snad už opravdové jméno?). Muso je pak zcela jistě přezdívka, která má mít něco společného s hudbou, s muzikou. Jediná Běla má jakési jméno, ačkoli i to je spíše přezdívkou či alespoň zdrobnělinou jiného jména. Pátý mluvčí, který se v textu objeví, je pak označen pouze obecným pojmenováním Hudebník. S obecností jeho jména souvisí i jeho generalizující, metaforická promluva, která koncentruje ústřední téma textu.

Jednající postavy je možno zároveň chápat jako integrující (Muso, Běla) a protivné (Gino, Lulu) síly aktančního modelu, v jehož centru je právě ústřední téma lásky (subjekt) a vztahů (objekt), které osudově směřuje od komplikované minulosti (odesílatel) k vysněné a přitom nerealizovatelné budoucnosti (příjemce).

Na tomto rozložení sil je vidět, že ústřední elementy jsou abstrahovány a konkrétní jednající postavy (tedy mluvčí) se nacházejí v pozici sil pomocníků a protivníků. Durringerův text totiž není vyprávěním lidských příběhů a jejich jednání, je v první řadě vyprávěním o vztazích a jako takové klade důraz především na interpersonální prostor textu. S tím souvisí i již zmiňovaná výrazná role promluvy, respektive dialogu, kdy právě tato jednající promluva – tedy to, co se odehrává *mezi* mluvčími – hraje v textu ústřední roli.

ideové a podvědomé struktury – význam (IV)

S významovou strukturou se čtenář setkává při svém čtení od samého počátku, od povrchové struktury se objevují motivy a témata, v nichž je nesen skrytý význam textu, skrze něž se konkretizují latentně přítomné a do celého textu a do celého procesu čtení rozložené ideové struktury. O čem tedy tento text je?²⁰⁵

Žádná témata (a s nimi spojené významy) nejsou čtenáři explicitně vyložena, všechna jsou implicitně obsažena v jednání (tedy promluvách) mluvčích. Text se nevyjadřuje přímo k žádným konkrétním společenským problémům, nebojuje za nějaký názor, není angažovaný.²⁰⁶ Jeho fikční svět referuje k reálnému světu mladých lidí žijících na předměstí, k jejich životním vztahům, k jejich vzájemným vazbám. Hovoří o nich, hovoří jako oni, ukazuje je. Sociální otázky, které se vynořují kolem postav jednotlivých mluvčích – jejich zázemí, potíže, nejistoty, životní nesnáze – jsou samozřejmě závislé na každém čtenáři. Není nijak obtížné konkretizovat poměrně obecnou výpovědní situaci textu prostředím, které je čtenáři blízké, které zná, které mu se situací textu koreluje. Předměstí většího města se může snadno proměnit ve vesnici zapomenutou kdesi v horách. Model vztahů, který text přináší, může být aplikován takřka kdekoli – tedy všude tam, kde je jednou ze základních životních otázek: odejít nebo zůstat? Opustit to, pro co jsem byl společností zrozen, nebo odejít za světlem a jasnou budoucností (za humna, do města, do ciziny). Tématika

²⁰⁵ Je nezbytné si uvědomit, že otázka *o čem text je?* se diametrálně odlišuje od již dříve vyslovené otázky *o čem text vypráví?*

²⁰⁶ Durringer má svým rukopisem blízko k tomu, co historikové nazývají *divadlem všedního dne*. Na rozdíl od jeho autorů sedmdesátých let Michela Vinavera či Michela Deutche však není bojovníkem za lidská práva, za sociální výhody, agitátorem proti útlaku nezaměstnaných. Tématika všedního dne pro něho znamená svět plný života, vášní, silných výbuchů, nikoli bitevní pole za lepší pracovní podmínky.

odchodu je zároveň v celém textu všudypřítomná. Všichni mluvčí chtějí odejít, vysněná budoucnost (řešení) je vždy jistým způsobem s odchodem spojena. Nikdo z nich však odejít nedokáže.

Nad ránem... ukazuje člověka v situaci, v níž se musí vyrovnávat se svou minulostí. Čtenář pozoruje mluvčí v okamžiku, kdy je vyřčená promluva nutí dále jednat, přinášejíc s sebou nutné potíže. Autor předkládá postavy mluvčích k podrobné, takřka naturalistické analýze. Jeho postavy však zdaleka nejsou živočišnými jedinci, o nichž hovoří ve svých naturalistických manifestech Émile Zola. Durringerovi mluvčí²⁰⁷ nejsou schopni sami jednat, jsou schopni pouze hovořit. Jejich jednání je plné slov, ačkoli vlastně nemají příliš co říci. Autor sází na jednoduché vztahy, na mezilidské vazby v jejich protikladech, na samou podstatu situací. Absence závěrečné tečky, již zmiňovaná otevřenost konce se tak zdá být vynucenou rezignací. Postavy pojaté jako konstitutivní prvky vztahových struktur nejsou skutečného jednání vedoucího k (tragickému) konci schopny.

Život malých, bezvýznamných lidí zde tak představuje mnohem více než jen pouhý popis jejich života. Není ani tak sondou do jejich životů, jako spíše studií – všeobecně srozumitelnou, zřetelnou, nekomplikovanou a pochopitelnou – vztahů a vášní, jež vyplouvají na povrch v pozdní hodině a ve vypjaté situaci, kdy únava vládne lidským tělům i myslím. *Nad ránem* je minulost (včerejší večer) již nedosažitelná a budoucnost (zítrěk) se zdá být sice blízká (venku už je zítra), nicméně nás od ní dělí celá „noc“.

²⁰⁷ A jsou to opravdu především mluvčí, mnohdy dokonce spíše mluviči či pouzí mluvkové.

text druhý – loutky pro živé herce

Daniel Lemahieu – *Mezi psem a vlkem (Entre chien et loup, 1979)*²⁰⁸

Text Daniela Lemahieua je z celého zkoumaného souboru nejstarší, vznikl již na konci let sedmdesátých (1979), vydán pak byl poprvé nakladatelstvím *Théâtrales* v roce 1982. Lemahieu bývá označován za autora komplikovaného, intelektuálního. Jeho rukopis je v každém případě náročný, vyžaduje čtenářskou pozornost a spolupráci. V případě jeho textu se analýza po úvodním zkoumání textury a roviny diskurzivní, soustředí především na specifické pojetí figur, které hrají v Lemahieuově psaní významnou roli, jsouce ovlivněny specifickým divadelním žánrem – a to divadlem loutkovým.

Promluvy textu vytvářejí na první pohled dojem hovorového, obecného, ba lidového jazyka, s hojnými nespisovnými výrazy a posunutou syntaxí. Jednotlivé repliky jsou obvykle tvořeny jednou či několika málo stručnými větami – vyskytují se také věty jednoduché, eliptické, holé, podmětné, předmětné (*Nic?...; Všude...; Protože ty!...; Kam?*), tvořeny mohou být pouhými citoslovci (*Au!; Pšt!; Hmmm...*) či přitakáními. Případná souvětí neobsahují nijak komplikované vazby. Promluvy jsou většinou krátké, nejvýše v rozsahu několika málo vět, jejich kompaktnost je však narušována charakterem větné výstavby. Jednotlivé věty často končí třemi tečkami, mnohdy bývají stejným způsobem

²⁰⁸ Tato analýza pracuje s českým překladem Daniely Jobertové publikovaným v antologii současné francouzské dramatiky *Francouzské drama dnes I.* (LEMAHIEU, 2005) a s originální verzí otištěnou v souborném vydání Lemahieuových textů v autorově domovském nakladatelství Domens (LEMAHIEU, 1997).

rozdrobeny na kratší větné sekvence. Hojně je rovněž zdůrazňování vět (či jejich sekvencí) vykřičníkem.²⁰⁹ Dojem lidovosti (hovorovosti) promluv je dán jak užívaným lexikem (*zejtra; voženil; dýl; eště; navlýct*), tak samotnou syntaxí – *M: Držet se za ruce, to akorát!... *** Ž: Si nedokážeš představit *** M: [...] Dyť se držíš už jak dlouho!...* Slovní zásoba textu čerpá z různých oblastí – inspiruje se ve slovníku venkovských regionů, v prostředí dělnických vrstev, v nižších sociálních sférách. Jazyk textu sice nelze jednoznačně situovat do žádné reálně existující oblasti – jeho lexikální (ale i syntaktická) inspirace je značně heterogenní – přesto je v něm zřetelná reference právě k nižším sociálním vrstvám, k venkovu, k malým městům s převahou dělnického obyvatelstva. Zároveň je v něm rozpoznatelná jistá archaičnost, jistá pozvolna se vytrácející jazyková hodnota (*poněvadž; vyzunknout; špitál; fabrika; ámok*). Tato archaizující lidovost se projevuje i v rovině sémantické, v užívání různých lidových moudrostí, frazeologických obrátů a úsloví, která jsou v dílčích případech mnohým čtenářům známa z (neustále děděného) jazykového projevu předků. Podobně jako tomu bylo u rukopisu Durringerova, jsou i promluvy Lemahieuových mluvčích jazykovými projevy svébytného autorského idiolektu, jenž má na čtenáře působit jako kalk běžného hovorového jazyka určité – poměrně obecné – společenské skupiny.

Rytmus textu je dán pravidelným (dialogickým) střídáním promluv dvou mluvčích, které na sebe většinou rychle navazují – jak v rovině samotného diskurzu, tak v rovině sémantické, významové. Promluvy mluvčích se často zmocňují částí promluv předchozích, komentují je a ve své výpovědi variují. Celý text je rozdělen na tři větší části

²⁰⁹ Obě větná zakončení (tři tečky a vykřičník) se v mnoha případech vyskytují současně.

(*věty*),²¹⁰ jež jsou dále členěny na jednotlivé *výstupy* – první věta obsahuje výstupů šest, druhá dva, větu třetí pak tvoří pět očíslovaných výstupů. Dialogické promluvy jsou přerušovány vždy s koncem každého výstupu (*Tma.*). Z celkových třinácti výstupů se od zbytku textury odlišují první dva výstupy třetí věty – tvoří je dva po sobě následující (nicméně tmou a novým obrazem oddělené) monology obou mluvčích. Monologické promluvy nejsou dlouhé, jejich vnitřní uspořádání pak vykazuje stejné jazykové rysy (formální, lexikální, syntaktické) jako promluvy ostatní.

Dvojice mluvčích je v textu označena pouze písmeny – *M*, *Ž* (v originále *H*, *F*) – která odkazují k obecným kategoriím rodu – mluvčí mužského rodu, muž a mluvčí ženského rodu, žena. Samotná promluva a její výpovědní situace je skutečně situací dialogu mezi mužem a ženou v konkrétně nedefinovaném prostoru. Oba mluvčí spolu hovoří, jejich promluvy na sebe reagují, většina je směřována a určena dialogickému partnerovi. Promluvy mají často silně eliptický charakter, téma promluvy nebývá konkrétně vyřčeno, ani zřetelně definováno. Mluvčí bezpochyby mají ve své výpovědní situaci mnohem podrobnější informace o svých fikčních světech než čtenář textu. Samozřejmě nedokonalost fikčního světa textu je v tomto případě výrazně posílena, čtenář se o skutečném tématu (či spíše referenci) dialogu dozvídá většinou až v jeho průběhu. S ohledem na dále komplikovaný vztah mezi realitou fikčního světa a pouhými imaginacemi obou mluvčích je čtenářská recepce významové stránky promluv poměrně obtížná.

Scénické poznámky jsou velmi úsporné, v průběhu textu se takřka výhradně omezují na členění promluv – rozdělení na věty a výstupy, včetně poznámky „*Tma.*“ uzavírající každý

²¹⁰ Pojem *věta* se zde vztahuje nikoli k terminologii lingvistické, ale k oblasti muzikologie – tedy *první věta*, *druhá věta*, *třetí věta*.

výstup – a na úvodní poznámku, která obsahuje několik významotvorných informací, nikoli však jakékoli konkrétní indície prostorové. Peritextem je zde text sám a priori definován jako – *Hra o třech větách pro – jednoho herce: M, jednu herečku: Ž*. Další část této poznámky charakterizuje vizuální, ale částečně i funkční stránku mluvčích – *Herci mají nabílené bysty, nalíčené obličejy, možná nosí masky, o věk postav se nestarají*. Ačkoli se tato charakteristika týká konkrétně a přímo herecké realizace textu, jsou její informace důležité i pro samotné čtení. Mluvčí (figury) je třeba chápat do jisté míry (a snad i v první řadě) jako pouhé nositele promluvy, její tlumočníky, mediátory – podobně jako masky či loutky. Dále v úvodní scénické poznámce následuje informace o povaze jisté figury, jejíž jméno je mnohokrát obsaženo v promluvách obou mluvčích – *Pierrot, o němž se v textu mluví, na jevišti jako fyzická postava neexistuje*. Tím jsou veškeré promluvy nutně přiděleny dvěma výše zmíněným mluvčím, figuře pojmenované jako *Pierrot* náleží pouze funkce referenta jejich diskurzu. Závěrečná část úvodní poznámky je pak jistým klíčem k četbě tohoto textu pro divadlo, jenž v sobě zároveň obsahuje narážku na zásadní tematickou (a významovou) linii textu, kterou je problematika časových rovin, především vztahu k minulosti – *Vlastně jde o melodramatickou epopej, kterou interpretují dvě burleskní postavy. Před nimi stojí jejich minulost. A tak jdou pozpátku vstříc smrti*.

Žádná z těchto scénických poznámek se žádným způsobem nevztahuje ke konkrétnímu způsobu realizace dílčích replik, ani neurčuje (fyzické) jednání mluvčích. Výjimkou v celém textu jsou dvě stručné poznámky, jež se obě váží k monologickým promluvám mluvčích – při monologu *M* (první výstup třetí věty) určuje poznámka, že

Žena je přítomna, ale mlčí, v navazující scéně, při monologu *Ž*, pak dokonce indikuje jednání (či spíše nečinnost, absenci jednání) druhého mluvčího – *Muž spí*. Obě významným způsobem orientují čtenáře ve výpovědní situaci mluvčích v daném okamžiku, přesto však výslovně neurčují, zda mluvčí, jenž se promluvy neúčastní, je či není jejím adresátem, ani zda je skutečně přítomen v časoprostoru této promluvy. Kromě těchto dvou poznámek k monologickým promluvám, obsahuje text ještě jednu poznámku, jež určuje způsob realizace části jedné z replik – *Ž: (pozpěvuje si)*. Temporytmus textu pak v jednom dalším případě upravuje osamocená poznámka *Ticho*. Jiné scénické poznámky text neobsahuje.

Čtenářské pokusy o rekonstrukci fabule textu musejí nutně narazit na obtíže již při recipování jednotlivých elementů samotného syžetu. Vzhledem k nejasnému časoprostorovému zakotvení promluv (dialogu) a velmi komplikovanému vztahu k (nepřítomné) figuře *Pierrota* se syžet pokusům o detailní rekonstrukci zdatně brání. Většina dialogů *M* a *Ž* má charakter hovorů mezi dvěma (životními) partnery – oba mluví o svých pocitech, zdravotních stavech (ženiny bolesti nohy, mužovy bolesti břicha), o událostech, které zažili a které prožívají (ať již jsou sváteční – výlet s fabrikou, návštěva kina, či každodenní – mužova práce, mužovo pití, domácnost), o svých vzájemných vztazích (sexuální život, ženin tajemný milenec, mužovo setkání s chlapcem) a v neposlední řadě o jejich vztahu k *Pierrotovi*. V mnohých případech je jejich dialog spíše hádkou, slovním duelem. Vyprávění textu je sousledností těchto elementů. Sousledností, která je k sobě s jistou pravděpodobností vázána chronologií od situace dřívější k těm následným.

Žádná z nich však není zřetelně zasazena ani v čase, ani v prostoru. Pouze ze samotné promluvy, z toho, co mluvčí útržkovitě prozradí, je možné získat několik náznaků, které ji do jisté míry ukotvují v prostoru. Ve výstupech třetí věty se objevují v promluvě explicitní narážky na hospic – *M: [...] Až tady do toho Hospice si chtěla!...*, kam je zřejmě možné promluvy této části situovat. V úvodních dvou větách podobná charakterizace chybí. Z důvodů absence takřka jakýchkoli pevných záchytných bodů není ani možné s jistotou tvrdit, že jednotlivé výstupy jsou řazeny v chronologické řadě. Tato nejistota, pocit permanentní čtenářské úzkosti z vlastní nedostatečnosti, je však v Lemahieuově rukopise jedním z jeho konstitutivních rysů.

Tím, co promluvy (a situace) k sobě váže, není tedy syžet (ani fabule), text je pohromadě udržován povahou samotných mluvčích, jejich výpověďmi a především pak vztahem mluvčích k promluvě samé a k otázkám vztahu výpovědi a jejich časových aspektů. Promluva je v tomto textu pro divadlo úzce spjata se svým mluvčím a především se svou referencí. Jak již bylo naznačeno citací úvodní scénické poznámky, jsou mluvčí de facto pouhými mediátory promluvy. Je sice možné vysledovat jisté rysy jejich životů či charakterů, přesto jsou spíše zobecněnými principy (M-užským a Ž-enským) ve vzájemném vztahu. Do jisté míry by je sice bylo možné považovat za jednající entity s psychologickými rysy (osobností), vlastní minulostí. Přes všechny individualizující aspekty jsou však v první řadě nositeli promluvy, která způsobem své realizace a svým vztahem k pojmenovávané skutečnosti postihuje referenční svět textu – svět vztahů mezi stárnoucím mužem, stárnoucí ženou a jejich dítětem. Povahu mluvčích definuje ve své

promluvě poměrně exaktně sama Ž, když hovoří o jisté *Pierrotově kresbě* – Ž: *U panáka bez hlavy nevíš, jestli mluví jeho zadek... nebo jeho hlava... Nevíš, jestli jeho pusa není jeho zadek... nebo zadek pusa...* Přesně takoví jsou mluvčí tohoto textu – ozvučné desky bez hlavy, bez vlastní individuality. S odkazem na studii Julie Sermonové představenou v první části této práce je možné tvrdit, že Lemahieuovi mluvčí jsou typickými reprezentanty *figur*. Zastupují určité typy, přičemž v sobě spojují rysy individuální s obecnou kategorií. Jejich materiálnost vykazuje znaky jisté plošnosti, chybí jim třetí, prostorový rozměr. Zároveň jim chybí schopnost individuálního, autonomního jednání. Veškerá jejich aktivita vychází nikoli od nich samých, ale je jim delegována promluvou. Slovo je zde komponentou, která zajišťuje existenci svých mluvčích. Přímou skrze promluvu je čtenář schopen vnímat významovou strukturu textu, která figur mluvčích využívá jako spojníků mezi oběma rovinami. Čtenář se při čtení textu (promluvy) dostává prostřednictvím figur rovnou k rovinám významovým, aniž by nutně musel procházet úrovněmi aktančními a narativními.

Promluvy mluvčích referují ke třem významným tematickým oblastem mimojazykové skutečnosti – k partnerským vztahům, k životu jisté sociální skupiny lidí a ke vztahu rodičů k dětem. Všechna tato témata jsou mezi sebou úzce propojena, všechna jsou poznamenána poměrně značnou mírou patologičnosti a zároveň v nich hraje důležitou roli vztah k časovým rovinám, především k minulosti. Vztah, jenž je reprezentován relací mezi oběma mluvčími,²¹¹ je vztahem dvou životních partnerů (snad

²¹¹ Vzhledem k výše definovanému charakteru mluvčích je zřejmě příhodnější hovořit o vztahu reprezentovaném mluvčími, než o vztahu mezi mluvčími (figurami) samotnými.

manželů) v pokročilejším věku,²¹² tedy v situaci, kdy partnerům stačí ke komunikaci poměrně omezený prostor, kdy není třeba doslovovat (pro nezúčastněného pozorovatele) nezřetelné narážky. Zároveň však jsou společná témata (zkušenosti, prožitky, události) viděna rozličnými pohledy, z jejichž konfrontace se rodí nesoulad, krize, překážka, jíž je nutno alespoň v promluvě (promluvou, slovním duelem) překonávat. Odlišnosti pohledů na totožnou skutečnost jsou dány mimo jiné též časovým odstupem od pojmenovávané mimojazykové skutečnosti. Životy obou mluvčích – respektive opět spíše – životní osudy reprezentované oběma mluvčími jsou hluboce zakotveny v prostředí, v němž se narodili, v němž vyrostli, k němuž jsou svými životy předurčeni. V referencích textu (stejně jako tomu bylo v samotné textuře při zkoumání jazykové stránky promluv) lze rozeznat prostředí dělnických vrstev, prostředí nižší sociální skupiny v průmyslově založeném regionu. Významnou roli hraje jakási blíže neurčená (ale libovolně dosaditelná) *fabrika*, v níž muž pracoval – a v některých výstupech snad i pracuje. Fabrika je zdrojem obživy, zároveň však k sobě lidi váže. Ostatně životní příběh reprezentovaný textem a jeho figurami je příběhem lidí, kteří od narození do smrti zůstanou ve svém městě a na svém místě, kde mají pevně dané mantinely, v nichž se mohou (a mají) pohybovat. Leitmotivem jejich životů je stereotyp, opakující se model, železná pravidelnost. Jakékoli pokusy o změnu nejsou většinou ničím jiným, než pouhou proklamací, neuskutečněným snem, iluzí, která se snad ani nemá naplnit. S latentním vědomím nehybnosti lidé v této societě žijí a nemajíce mnoho

²¹² Všechny informace tohoto typu jsou často pouze pravdě-podobné, analýza se proto zaměřuje výhradně na skutečnosti, jež jsou (v promluvě) naznačeny alespoň s velkou pravděpodobností.

perspektiv směrem do budoucnosti, upínají se jejich životy k minulosti, ulpívají na tom, co bylo, co se událo, odehrálo, a neustále to již prožité připomínají, recyklují. Tato referenční skutečnost je v Lemahieuově textu zřetelně přítomna v promluvě mluvčích – v jejich ožívování minulých vzpomínek, v postupném čtenářském skládání mozaiky uplynulých událostí, které v ústech²¹³ mluvčích zaznívají v prazvláštním časovém prolnutí jako takřka současné. Z hlediska čtenáře je zároveň tento referenční svět do jisté míry světem mizejícím, neboť se v něm setkává s prostředím skutečně minulým, se světem, který již (ve své referenci) přestává existovat. Ačkoli jsou totiž mluvčí i stěžejní témata jejich promluv poměrně obecná – a jak bylo ukázáno na analýze promluvy i uměle poskládaná z heterogenních prvků, objevují se v nich dílčí motivy, které text do jisté míry v prostoru i čase ukotvují, byť tak činí (opět) způsobem velmi komplikovaným a ne vždy zcela zjevným. Toto zakotvení orientuje (alespoň místy) text do doby našich babiček a dědečků, zpřítomňuje tak čtenáři referenční skutečnost, kterou zná většinou již pouze zprostředkovaně – takto je třeba například vnímat situaci léčení bolesti za pomoci mince přikládané na postižené místo. Porozumění těmto případným odkazům na konkrétní čas a prostor referenčního světa, však není pro čtení textu nezbytné. Figurativní povaha mluvčích funguje především na bázi obecných kategorií – a to i v rovině významové, kde případné konkretizace a individualizace čtenářské jsou výsledkem (zřejmě i žádaným) jednotlivého čtení. Motiv času a lpění na minulosti zároveň v opačném směru koresponduje

²¹³ Jsou to však skutečně ústa, co mluví? Stále je třeba mít na zřeteli již citovanou repliku Ž: *U panáka bez hlavy nevíš, jestli mluví jeho zadek... nebo jeho hlava... Nevíš, jestli jeho pusa není jeho zadek... nebo zadek pusa...*

s nezastavitelným, do budoucnosti směřujícím procesem stárnutí a s ním spojeným mizením světa minulosti.

Principem, v němž se do jisté míry koncentrují všechny výše zmiňované rysy textu – tedy komplikovaný vztah k minulosti-budoucnosti, vztah partnerů mezi sebou, vztahy rodičů k dětem i problematika jistého fáta prostředí – je *Pierrot* – fiktivní figura, jež se objevuje v promluvách mluvčích. Její fungování je třeba chápat na několika rovinách, vždy však s ohledem na jeho funkci reprezentační, odkazovací, na roli prostředníka. *Pierrot* představuje potomka *M* a *Ž*, zastupuje jejich syna. V rámci textu již bylo zmíněno, že jednotlivá témata (motivy, figury, reference) vykazují jisté patologické rysy – *Pierrot* je označován jako *pomalej*, několikrát se v promluvách hovoří o tom, že se *pochcal*, měl by mít potíže se psaním (*M: Není normální, že ve svém věku nepíše, když by měl...*), dokonce prý *zůstal jako děcko*. Oba mluvčí ho označují za malého. *Pierrot* zde není jejich reálným (rostoucím) synem, je prostředníkem mezi ním (případně existujícím) a mluvčími (jejich představami). *Pierrotova* figurativní povaha mu umožňuje existovat zároveň v několika podobách, v několika velikostech. Oba mluvčí často hovoří obezřetně, jako by *Pierrot* byl přítomen ve vedlejší místnosti, opatrně, jako by se dítě mohlo probudit. Často se o něm hovoří jako o malém dítěti, pátý výstup první věty tvoří dokonce jistá pohádka pro dítě (pro *Pierrota*), v níž je metaforickým způsobem, ve zkratce postižen vztah rodičů k dítěti – přesně takový vztah, o jakém referuje skrze své mluvčí celý tento text – tedy vztah patologicky upjatý, v němž je matka na svém synovi doslova závislá a kde je syn (pro matku) takřka jedinou referencí jejího života, jediným úběžníkem jejího jednání. V promluvách třetí věty je však

mluvčími toužebně očekávána *Pierrotova* návštěva (v hospici), hovoří se o tom, že je možná daleko od domova²¹⁴ – *M: Možná že je daleko... Hodně daleko... V Africe... V Mexiku! ... Na moři!... V dáli!...* Toto čekání na dospělého *Pierrota* má však některé rysy společné s *čekáním na Godota* – tak jako byl *Pierrot* v celém textu pouhým referentem promluv, tak jím zůstává i v závěru.

Role jednání v textu je oslabena. Figury sice vykonávají (s největší pravděpodobností) dílčí akce, které korespondují s obsahem jejich promluv, toto jednání však nemá žádný vývoj, není v rámci promluvy dokonce ani nutné, protože ve své podstatě bude vždy pouhou ilustrací promluvy, která je ve svém jednání zcela soběstačná.

Mezi psem a vlkem – tedy v situaci, kdy má člověk na výběr mezi dvěma variantami, z nichž ani jedna není příznivá²¹⁵ – je zároveň také chvílí na sklonku dne, kdy pozvolna přichází noc, kdy na podvečerní svět padá tma. U Lemahieua se analogicky jedná o tu etapu podzimu života, kdy stáří vstupuje do smrti. O ní také vypráví tento text, jehož významným rysem je prostá skutečnost, že to, o čem text mluví, říká něco zcela jiného. Proto je čtení tohoto rukopisu obtížné, proto je čtenář neustále nucen čelit naprostému neporozumění. Přesto je tento text – sama jeho promluva – schopen vytvořit široké spektrum významů, které se před pečlivým čtenářem odkryjí, když přistoupí na jeho pravidla a oprostí se – ostatně tak jak se to v posledním století naučil při čtení románů – od hledání příběhu, fabule,

²¹⁴ A že se mu tedy podařilo vymanit ze zaběhaných konvencí.

²¹⁵ Latinské úsloví – *inter lupum et canum* – lze chápat jako do jisté míry lidštější (člověku bližší) variantu k jinému přísloví s podobným významem – *Incidit in Scyllam qui vult vitare Charybdim*.

jednajících postav a zaměří se na způsob jejich realizace.²¹⁶ Při takovémto čtení se rukopis Daniela Lemahieua může stát užitečným prostředkem – či spíše prostředníkem – k poznávání referenčního světa textu a světa čtenáře.

²¹⁶ Jiří Trávníček ve své knize věnované moderní próze hovoří doslova o tom, že *téma sestupuje do struktury* (TRÁVNÍČEK, 2002:22), a také o rozluce „vyprávění“ a „příběhu“ (tamtéž, s. 30).

*text třetí – jak se hledá smysl
v nesrovnalostech*²¹⁷

Valère Novarina – *Imaginární opereta* (*Opérette imaginaire*, 1998)²¹⁸

Čtenář textu Valèra Novariny se musí v první řadě vypořádat se skutečností, že textura, kterou má před sebou, pravděpodobně neodpovídá žádnému jemu známým textům pro divadlo a pro její čtení bude potřebovat velkou dávku trpělivosti, pozornosti a zároveň bude muset rezignovat na všechny pokusy o pochopení významu v běžném slova smyslu. Také kritické čtení Novarinovy *Imaginární operety* se s těmito problémy musí vyrovnat a pokud ji chce analyzovat, musí najít vhodné nástroje, jimiž bude schopno s textem pracovat. Takřka naprostá absence zřetelně sledovatelného příběhu a jasně definovaných, jednajících postav nutně vede k soustředění se (alespoň v počáteční fázi analýzy) na promluvu, na její podoby a následně na způsob jejího užití ve výstavbě tohoto textu pro divadlo. Analýza se proto zaměří zpočátku především na dva aspekty jeho výstavby – na samotnou povahu promluvy, na její jazykové utváření, podobu textového označujícího,²¹⁹ a dále na otázku žánru tohoto textu pro divadlo, který je jistým způsobem definován

²¹⁷ Název této kapitoly se s pokorou odkazuje k citaci z Vančurova *Učitele a žáka*, již užil Miroslav Procházka v své předmluvě ke studiím Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo*.

²¹⁸ Analýza pracuje s českým překladem Michala Lázňovského připravovaným k vydání v Divadelním ústavu (v jeho pracovní verzi), vzhledem ke komplikovanosti textu přihlíží k originální verzi (NOVARINA, 1997) a v dílčích částech též k dalším (díličím) jazykovým převodům – srov. FLÁŠKOVÁ, 2002; DIEUZAYDE (ed.), 2004.

²¹⁹ Tedy na lingvistickou analýzu promluvy.

již v samotném jejím názvu (tedy textuře) a k němuž se celý text soustavně odkazuje svou výstavbou, promluvami a fungováním.

Novarinův text působí na čtenáře málo konzistentním dojmem, na první pohled mu chybějí tradiční jednotící prvky, jeho monumentální promluvy se brání jednoduchému uchopení. Izotopie textu je rozrušována, a to jak v oblastech narace a jednání, tak u diskurzu a významů. Jediné, co text drží pohromadě, je samotná jeho promluva, respektive její povaha. Celek by tedy bylo možno snad vnímat jako značně hermetickou rozsáhlou báseň, která je čtenáři srozumitelná ve svých dílčích částech jako sled výjevů, obrazů a filozoficko-lingvistických aluzí, jež se často přičí logice a definují se ve vědomých paradoxech a antitezích. K jejímu pochopení mohou vést dvě cesty – pouze se vystavit působení textury, jejímu temporytmu, jejímu toku, a nebo se pokusit proniknout k jejímu hloubkovému uspořádání a rozkrýt mechanismy její jazykové výstavby, proniknout k poetice samotné dramaturgické (a ideové) výstavby Novarinova textu.

Promluvy textu užívají velmi rozmanitých jazykových postupů, které v žádném případě nejsou pouhými jednoduchými slovními hříčkami, nekomplikovanými jazykovými procedurami, jež by měly za úkol promluvu ozvláštnit či vyprodukovat komický (nebo absurdní) efekt. Novarinův rukopis je inovativní v samé podstatě svého jazyka, jeho proměna se prosazuje zejména zevnitř, aniž by musela pracovat s hierarchicky vyššími elementy (narací, fikcí, jednáním).

Novátorství jazyka užívaného v tomto textu se takřka výhradně soustřeďuje na oblast lexika a neologismů. Syntax zůstává ve své podstatě nedotčena, odpovídá pravidlům běžného jazyka, pouze místy působí archaicky, básnicky,

neotřepe, nezvykle. Ústředním jazykovým principem je zde tvorba nových lexémů a jejich specifické užívání. V Novarinově textu lze vysledovat dva hlavní typy novotvarů – první z nich je založen na rozehrávání fonetických podobností a variacích dílčích fonémů slova, druhý pak spojuje v jednom lexému dvě, či více jiných slov, z nichž derivuje svůj nový význam i funkci ve větě. Novotvary první kategorie vznikají fonetickými variacemi, aliteračními kombinacemi, bývají také inspirovány onomatopoií či zvukovými shodami. Takto vytvořené lexémy nemají samy o sobě žádný smysl, ten jim přísluší výhradně skrze jejich zvukovou podobu.²²⁰ *SMRTELNÍK: Vstupuje prostá duše vtělená do páru hanovic, honavic, nohavic; vstupuje prostá duše vtělená do páru nohaha, honana, nohavic; vstupuje prostá duše v páru hovanic, covahin, ohavnic, vstupuje prostá duše v páru hova, nova, nic.* Druhý typ označuje francouzská literární teorie jako tzv. *mot-valise*. Na počátku jejich existence jsou alespoň dva lexémy, z nichž je vytvořen na základě jejich (formálního či sémantického) vztahu tvar nový. U Novariny však zdrojových lexémů často bývá více a nezřídka jsou u novotvaru jen obtížně vystopovatelné a rozlišitelné. Takto vytvořené lexémy mají oproti neologismům prvního typu již při svém vzniku jasně naznačený význam, přesněji řečeno významy, jejich sémantická pole jsou značně rozsáhlá. Protože však s oblibou spojují významy nesourodé, nezřídka protikladné či výslovně non-sensové, je jejich konkrétní význam opět (vědomě) znejišťován – *počtomatika; kanálodukt; slívance; Pantagonická žena; kosočtverák; struktóza; zplihloměr; ztopometr; rozpolouženost*, v kategorii syntagmat pak např. *severojižní předměstí*. Novotvary si také berou za základ místní názvy, jména, výrazy argotické,

²²⁰ Jazykové kreace tohoto typu jsou časté také např. v textech Lewise Carrolla, Jamese Joyce, u surrealistů, skupiny OULIPO aj.

dialektické, autor do vět makarónsky vkládá cizí výrazy (třeba i vědomě gramaticky nepřesné) – *Prčilice; Lomanarev-Poblanta; Cukrkandla Poskvrněná; nečetol; nachtanz; to mi dělá Lust; robit ničevo*. Opakovaně užívaným, specifickým tvaroslovným postupem je rovněž přidání nové koncovky²²¹ ke kořenu, často také novému – *Partolebánci; Partolebovci; Humaniádi*. Jeden morfologický princip může být též propůjčen jinému, prostorově většinou nepříliš vzdálenému lexému – *MUŽ Z ONOHO SVĚTA: ...po kolenou poodejít poonořen do poomyšlení. [...] povolával Pánubohu do pooken*. Podobně jeden slovní základ bývá využit vícenásobně v různých větných spojeních – *PANTAGONICKÁ ŽENA: ... narodila jsem se v Nemanicích, můj otec byl z Nicova a matka z Nedanic*. V promluvách se často objevují enumerace, ale i pouhá čísla, zkratky, přičemž vše je často spojováno právě s nově vytvořenými slovy. Do běžné promluvy jsou rovněž vkládány odborné výrazy z různých oblastí, např. filosofie, sportu apod., jsouce tak poetizovány – *blaho-bytovat; trojitý odpíchnutý podvrh, převoznice skutkových podstat*.

Všechny výše pojmenované jazykové postupy jsou užívány hojně, až zdá se nadbytečně. Jako by pouze měly čtení textu ztěžovat. Jejich účel je však jiný. Právě svou četností, svou přebujelou mnohostí upozorňují na jazykové automatismy, odhalují zaběhané, konvenční, často již významově nefunkční vazby a tvary. Stejným způsobem je třeba hovořit nejen o samotné morfologické stránce promluv, ale i o způsobu jejich větné výstavby a o jejich vztahu k referenčnímu světu. Novarina často využívá homonymie slov a v textu se tak vyskytuje jeden lexém s více různými sémémi v různých větných pozicích – *Vychutnejme chvíli tu*

²²¹ Jedná se především o koncovky běžně užívané, s obecně srozumitelným (většinou obecným, druhovým) významem, jejichž užití v daném případě je však neobvyklé, významotvorné.

*beznadějnou chvíli. Jeho jazyk je výrazně metonymický a ve vztahu ke světu své reference hledá nové vazby, netradiční pohledy – NEKŇUBA: Bolí mě člověk a jeho stroj. Typickým přístupem je inverzně obrácený vztah, který zaměňuje odesilatele s příjemcem, objekt s jeho cílem – PANTAGONICKÁ ŽENA: Podal jsi dnes své ruce něco k snědku? Klasická komunikace (a v ní běžně užívané výrazy) je narušována také potíráním rozdílu mezi singulárem a plurálem – SBOR HERCŮ: Rozejděte se, zpívající osobo! *** HEREC PRCHAJÍCÍ PŘED BLIŽNÍM: ... odkud jdeš, tuplovaný člověče? – v prvním případě kolektivní mluvčí singularizuje vokativem jiného kolektivního mluvčího (jiný chór), ve druhé replice se mluvčí singulárem obrací ke dvěma dalším mluvčím, kteří však patří k sobě (jsou to BYSTRÍ BRATŘI). Zmnožení všech těchto principů v textu má za následek – ačkoli zjevně stojí již na samém počátku Novarinova psaní – skutečnost, že čtenář je nutně konfrontován s metajazykovou funkcí textu, protože ten odkazuje k sobě samému a k jazyku, z něhož jsou jeho promluvy vytvořeny. Tím, že se čtenář musí vypořádat s několikanásobnou existencí jednotlivých jazykových elementů, je nucen všimnout si fungování a významu dílčích prvků, o nichž v běžné jazykové (ale i literární) komunikaci neuvažuje, neboť se mu stala její zcela samozřejmou součástí. Novarinův rukopis odautomatizovává jazyk, poukazuje na jeho možnosti, ale také na jeho defekty.*

Principem, jenž organizuje většinu jazykových kreací a prostupuje latentně celým textem je *oxymoron*. Právě spojování protimluvů, významových protikladů v jednom syntagmatu, ale i ve vyšších celcích je základem jazykového fungování tohoto textu. Oxymoronická povaha je zřejmá jak u slovních spojení – např. *přátelský odpor*, tak u větších (větných) celků – *DĚLNÝ SVALOVEC: Píseň k nepřezítí,*

přednesená jedním, co ji přežil, či tentýž mluvčí jinde: Potratit a vzkřísit mrtvolu navždy, to je úkol. Projevuje se však i v samé distribuci promluv, kdy mrtvý (*SMRTELNÍK*) zpívá píseň o životě, jsa při ní (opět) zabíjen a zabit. Na protimluvném rozporu je dokonce vystavěn text jako celek. Úvodní replika končí takto – *ZAMLČENÝ PODMĚT: ...Na počátku byl mrtvý, který se vyjadřoval výhradně písni.* Od tohoto proti-smyslného axiómu se pak odvíjí veškerá další promluva, tj. jednání, neboť jednáním tohoto textu je výhradně slovo, či přesněji řečeno jazyk, s nímž je užívání slova spojeno.

Promluva zároveň bývá častěji organizována nikoli dle svého významu, dle zákonitostí dialogu, ale skrze formální (literární, jazykovou) kategorii. Tou mohou být např. již výše zmiňované enumerace či číselné řady. Stmelující prvky se vyskytují rovněž v oblasti motivické, tematické, ale i v kategoriích čistě literárních či v běžně užívaných principech výstavby textu pro divadlo. Tato problematika je úzce spjata s druhou oblastí naznačenou v úvodu kapitoly, na niž se zaměřuje analýza Novarinova textu – tedy s otázkami žánru tohoto textu pro divadlo a jeho vlivem na text samotný.

Jednotícím prvkem promluv prvního obrazu druhého dějství je např. jeden z formálních postupů tradičně užívaných ve výstavbě textů pro divadlo – *mluvení stranou*.²²² Tato forma promluvy ostatně bývá hojně využívána právě v žánru, jenž se objevuje v samotném názvu – v operetě. V promluvách se zde často v rámci jedné repliky proměňuje její adresát, tak jak se to děje u mluvení stranou.²²³ Tato opakovaná proměnlivost adresáta promluvy někdy působí

²²² Obraz se rovněž takto nazývá – *Řeči stranou*, v originále *Apartés*.

²²³ Mluvení stranou je naznačeno buď scénickou poznámkou, nebo uzavřením části repliky do závorky.

jako vyčerpávající, lingvistický pokus o využití všech možností, které tento prvek výstavby textu pro divadlo nabízí. *EXODURGOS: Tak pustí mne? (On mě nechce pustit!) Ráčil byste mě pustit?*²²⁴ Scénická poznámka, jež uvozuje další část dialogu tohoto obrazu, dokonce pojmenovává jeho obsah (a formu) jako *Řeči stranou v šesti*. Obracení se na někoho jiného (na sebe, na publikum) zároveň (v rovině tematické a významové) odkazuje k obtížné komunikaci, k tomu, že komunikace mezi jednotlivými mluvčími textu je velmi komplikovaná, složitá.

Podobně fungujícím jednotícím principem užívaným běžně takřka v jakémkoli literárním textu, kolem něhož je zde vybudována celá jedna dialogická výměna, se stávají oslovení mluvčích. Tento jazykový prostředek je v celém textu zdůrazňován jak užíváním neobvyklých jmen (často odkazujících ke konkrétní literární oblasti – *Fjodora Prachovovna, Ivan Dionitriserovič Pjotr, Pavlovlevna Tupolevičová, Lopotkin, Antropodruma Adamanassa Mojzesová*), tak kumulací vokativů do jednoho dialogu – jakoby ve formě poeticky znějících insultací či lichotek – *SVÉHLAVÁ DÁMA: Bujení teurgické! – NEKŇUBA: Tváři všech tváři! Šoku permanentní! Kolouchu laňovitosti! – SVÉHLAVÁ DÁMA: Nádobo ctnosti! Nutnosti nejzazší! – NEKŇUBA: Průniku unikavosti! Monádo kanonická! Kruhu samobřezosti! Rozlehlosti sebesvírající! Pomalosti v plné rychlosti!*

Mluvčí se k podstatě svých promluv vyjadřují neustále, stejně tak jako se vědomě odkazují k samotnému žánru textu. Celý text – první replika prvního obrazu – začíná přímo takovýmto odkazem – *ZAMLČENÝ PODMĚT: Diváci naši operetní, bděte, neusněte!* Oslovení publika (i se zdůrazněným adjektivem vyjadřujícím žánr) se v textu

²²⁴ První částí repliky se mluvčí (on) obrací sám k sobě, ve druhé je jeho promluva směřována publiku a poslední věta repliky je adresována dalšímu (jinému) mluvčímu.

několikrát opakuje. Po formální stránce odpovídá výstavba textu konstitutivním pravidlům žánru operety. Především se v něm střídají dialogické pasáže s písňovými čísly, některé promluvy jsou určeny sborům, chórům. Písně mají zpravidla své názvy, jsou ve verších (byť mnohdy značně rozvolněných) a po vzoru rytmicky se nesoucích operetních libret jsou většinou výrazně rýmovány. Kladení důrazu na rýmovou shodu, která bývá velmi nápadná, jakoby upracovaná a neumělá, je opět nutno vnímat spíše jako formální odkaz na kategorii užitého žánru, než jako literární hodnotu textu. *SMRTELNÍK: Kéž bys chtěla ještě dál mě nýst./ Jó, ty světlo, ty můj drahý světlo,/ nenechávej tmu se na mě snýst.../ Jó, ty prachu, ty můj drahý prachu,/ Brzy tě už zdola budu jíst./ Ach, ty bído! živote, můj brachu,/ Rozprsknul ses mi jak miska hrachu...* Opereta jako žánr (se svými konstitutivními rysy) je v rámci celku jednotícím principem fungování a distribuce promluvy. K žánru se však mluvčí vztahují i v promluvách, které nejsou adresovány přímo publiku – *MUŽ Z ONOHO SVĚTA: To je ale krásná věc,/ operetku zpívat přec!*

S žánrem operety má Novarinův text výrazné styčné body i v rovině tematické – rekurentními motivy jsou zde láska, smrt, rozchody, trápení, utrpení, shledání. V textu však nejsou tematizovány v rovině jednání, v rovině situací, problémů, jimž musejí postavy čelit, tak jak je to běžné ve zdrojovém žánru. Motivy se váží k jednotlivým promluvám a skrze ně přímo ke strukturám významovým. Novarinův rukopis totiž takřka zcela potírá kategorii (běžného) jednání. Nikdo zde nic nedělá. Ostatně ani nemá kdo, neboť postavy, které by jednat mohly, v textu rovněž neexistují. Promluvy mají pouze své nositele, své mluvčí. Jejich individuální identita je čistě formální, určuje ji právě distribuce konkrétní promluvy. Mluvčí tak mohou bez potíží měnit svá jména, neboť s nimi není spjata žádná individualita. Tato

nestálost mluvčích je vyjádřena peritextem a priori v úvodním seznamu vystupujících osob²²⁵ – Zamlčený podmět, který se později stane Mužem z Onoho světa, Klytofonem, Mužem krve a Nezadržitelným romanopiscem; Smrtelník, který se stane Bližním; Kalup, který se stane Teodrilem; Dělný Svalovec, který se stane Polyhymnií; Anastasie, která se stane Oinistrem; Pantagonická žena, která se stane Ortodulem; Nekňuba, který se stane Pantropem; Svěhlavá žena, která se stane Adrastem; Herec prchající před bližním, který se stává Exodurgem. Pohlaví mluvčích nehraje roli. Zároveň je relativizován a zpochybněn vztah mezi vystupujícími osobami, hereckými rolemi a samotnými interprety, herci.

Scénické poznámky mají v textu rozličnou funkci – určují příchody a odchody mluvčích (*odcházejí; vejde; vrací se; objeví se; Návrat Pantropa, Adrasta, Teodrila a Ortodula, kteří neomaleně převálcují Klytofona a Oinistra.; Další dva.; Návrat k předchozí dvojici.*), definují, zda mluvčí hovoří či zpívá (*mluví; zpívá; zpíváno velmi rychle; Nejdřív jako ritornel, pak je z toho mizerné jódlování.*), upřesňují výpovědní situaci promluvy – způsob, jakým je promluva mluvčím realizována, v jaké situaci, ke komu a odkud směřuje (*zpívá, dokud zase není zabit; na odchodu; sám; Oinistrovi; se sevřenými rty; s hlavou u země; mluví přes sbor; publiku*). V ojedinělých případech určují rovněž konkrétní, dílčí jednání – to je většinou protimluvně přiděleno Mrtvému (*Mrtvý se uloží do své umrlčí pozice. *** Mrtvý přejíždí jeviště na vozíku, který tlačí Kalup. *** Zatímco Kalup tančí, vyslovují herci tyto dvě věty ve dvaasedmdesáti jazycích a smrtelník se objeví s otočnou cedulí, kde je na jedné straně napsáno VŠE JE ROZDĚLENO, a na druhé straně*

²²⁵ Výrazu „osoba“ je zde užito v souladu se zavedeným pojmenováním, jež se tradičně vyskytuje u textů pro divadlo ve významu – *osoby a obsazení*.

VŠE JE V SEXU. Konec tance. *** Mrtvý mává nápisem, kde je napsáno SEMPER ALIBI; Kalup ho obrátí a na rubu čteme VŽDY JINDE. *** Mrtvý naposledy projede na svém vozíku; je vytažen z rubáše. *** Několik Děti hněvu zvedne prst; herci na ně zaútočí. Nastane krátká bitka, po které následuje náhlé usmíření. Sbor je vytlačen ven.) Roli scénických poznámek, které uvozují a komentují další promluvu, přebírá i promluva samotná. Přímo v promluvě bývají zakomponovány názvy písní, které mají mluvčí zpívat – DĚLNÝ SVALOVEC: *Píseň kapesníková, kterou přednese Žiži Větroduj.* Promluva funguje rovněž jako slovní dekorace – HEREC PRCHAJÍCÍ PŘED BLIŽNÍM: *Pohled, již jsme u zpívající fontány, kde voda tryská proudem.* Specifickým typem promluvy, kterou je možno chápat jako zvláštní (metatextový a intertextový) druh scénické poznámky, jsou pak hypotetické promluvy, které ve své podstatě popisují to, co se v textu odehrává – především v jeho vyšších, paradigmatických rovinách – KALUP: *To je jako kdyby nastoupilo osm herců a jeden se hned od začátku začal považovat za mrtvolu, kterou se má stát teprve na konci.*

Veškeré jednání je plně v rovině promluvy a promluva je u tohoto textu akcí. Zároveň jsou pak otázky slova, jazyka a jazykové komunikace ústředním tématem, od něhož derivují další témata dílčí, jež směřují k pojmenovávání, oslovení, moci slova a jeho tvůrčí, performativní síle. Opakovaně se v textu objevují nejrůznější narážky na biblický svět, na oblast filosofie a literatury, slovesné tvorby – tedy na kategorie, v nichž slovo, hraje stěžejní roli. Bible je světem slova, na jejímž počátku slovo bylo – MUŽ KRVE: *Trochu si zakainujem a procedíme kreff.* *** PANTAGONICKÁ ŽENA a NEKŇUBA: *Kráčím stále k Bohu, poháněn žizní, a pozvedám k němu svou oholenou tvář.* – filosofické myšlení je možno sdílet s ostatními takřka výhradně skrze slovo – MUŽ

Z ONOHO SVĚTA: „Kam se sereš, monádo!?“/ A už měla nahnáno!/ Pak zabrousím na Nietzsche,/ krátce jí to vyliče,/ Povídám jí: „Děvče švarný,/S nadčlověkem to máš marný!“
 *** NEKŇUBA: Když zvířata mluví se zvířaty, jejich zvířecí dialog vždy probíhá prostřednictvím obrazů skutečných zvířat.²²⁶ *** MUŽ Z ONOHO SVĚTA: Čichat je lidské, neboť člověk je živočich. Živočich je živá bytost, protože ži-jest. Člověk je živočich, protože živoří. – a materiálem literatury je rovněž slovo, ať již zapsané, či mluvené – SMRTELNÍK: Říkám to, jak to píšu...

Tak jako je text komplikovaný a obtížně srozumitelný pro čtenáře, tak i komunikace jednotlivých mluvčích, tedy komunikace textu se sebou samým je komplikovaná, nejasná, jazykem samým ztěžovaná. Mluvčí vědomě užívají onomatopoických výrazů, palindromů, nadbytečných slov a vět, uvědomující si, že tyto jazykové prostředky komunikaci zatěžují, ba dokonce znemožňují. Mluvčí na tuto skutečnost opakovaně ve svých promluvách také upozorňují. POLYHYMNIA: Odpusťme si ty náznaky přechodných vztahů, které je mi zatěžko připomínat vašim ušim ostrým kňučením na způsob: Mnvnmvnf! – ADRAST: Jen do toho! když jsou onomatopoeia povolena! *** KALUP: Vzhledem k tomu, že struktura lidské řeči je politováníhodně falešná, obrátím to: To obrátím falešná politováníhodně je řeči lidské struktura že t o m u k v z h l e d e m . OTMÍTÁRBOÁNŠELAFĚNDOHÍNÁVOTILOPEJICĚŘÉKSDILARUTKURTSEŽUMOTKMEDELHZV. – ANASTÁZIE: Pojď mimo jazyk lidí: povšimni si rovnováhy jedněch a druhých v rozlohách prostoru. *** TEODRILOS: Měl jste v úmyslu mu zanechat svědectví o své žárlivosti: ale bylo to ve skutečnosti vaše dítě, které vzešlo z toho nevázaného svazku. (Ach, ta

²²⁶ Tato replika se dotýká dokonce kategorie filosofie jazyka.

dvojčata jako by si z očí vypadla!) (Tyhle dvě repliky byly zbytečné.)

Jak již bylo ukázáno, využívá Novarina jazykových forem takřka neustále, a to v různých oblastech výstavby svého textu a také v různém rozsahu – od jednotlivých slov (ba dokonce fonémů), až k celým dialogům. Přesto však v *Imaginární operetě* nelze přehlédnout jeden útvar, který do ní na první pohled nepatří – je jím promluva *Nekonečného romanopisce*. Celý Novarinův text je členěn poměrně tradičním způsobem na tři dějství, která mají pět (první a třetí) či tři (druhé) obrazy. Téměř v samém závěru²²⁷ vstupuje do textu, který do té doby, přes všechny své zvláštnosti, poměrně pravidelně střídá dialogické pasáže s písňovými výstupy,²²⁸ značně svébytný literární útvar, jenž je v promluvě svého mluvčího dokonce výslovně uveden jako „román“. Z hlediska výpovědní situace této promluvy se jedná o prozaický monolog, z hlediska jeho vnitřní výstavby pak jde o sled přímých řečí a jejich uvozovacích vět, v nichž se neopakují uvozovací slovesa a objevují se stále noví a noví mluvčí. *NEZADRŽITELNÝ ROMANOPISEC*: „Pohleďte,“ řekl Jan; „Buďte bdělí!“ dodal Jakub; „Zastaví se?“ zeptal se Petr; „Ano,“ odpověděla Marie; „Zastavíme ji?“ přidala se Josefa; „To jistě ne,“ odvětila Anna; „Pokračujme,“ pokračoval Jan Ludvík; „Zase,“ opakoval Matyáš; „Nikdy!“ odtušila Veronika; „Ať žije První akt!“ navázal André...²²⁹ Tato promluva opět výrazně odkazuje k jazyku a k oblasti, která jazyka užívá – k literatuře. Zaměřením se na dílčí jazykový jev, který je tradičně nedílnou součástí naprosté většiny románové tvorby a jejím rozbujelým znásobením a koncentrováním na omezeném prostoru, pak znovu metajazykově poukazuje k

²²⁷ Ve čtvrtém obraze třetího dějství, který se příznačně jmenuje *Akt samoty*.

²²⁸ Jak to koresponduje s jeho od počátku postulovaným žánrem.

²²⁹ A v podobném duchu pokračuje na dalších třinácti stranách (originálního) textu.

samotnému materiálu slovesné tvorby, tedy i psaní pro divadlo. Jednotlivé přímé řeči v tomto „románě“ mají své konkrétní významy, ve svém celku (svou následností) jakýkoli konkrétní smysl postrádají. Dílčí význam (a jednání) je této promluvě delegován především jejím rytmem, jejím formálním uspořádáním. Monolog *Nekonečného romanopisce* je však tematicky začleněn do vyšších významových struktur. Touto monumentální promluvou vrcholí téma slova, které prostupuje celým textem a je rovněž úběžníkem celého Novarina rukopisu. Text sám jako by si přitom byl přímo sám vědom nepatřičnosti této promluvy. Tak je možno chápat repliku, jež na monolog přímo navazuje (včetně následné scénické poznámky) – *PANTAGONICKÁ ŽENA (jako vodnář): Pojdte se očistit od toho přívalu slov. (Po osm následujících replik ho polévá vodou.)* Tím jako by byla potvrzena kreativní moc slova, jako by byla legitimizována jeho schopnost jednat. Na straně druhé se však „slovo“ tímto excesem zcela obnažilo, zdiskreditovalo, definitivně a rozhodně poukázalo na svou zbytečnost, pokud je ho užíváno zcela automaticky, bez-smyslně. *NEKŇUBA: Nechť vstoupí slovo./ PANTAGONICKÁ ŽENA: Vstupuje slovo. Celé zakrvácené./ SVÉHLAVÁ DÁMA: Vstupuje zakrvácené slovo a říká nám: Vstupuje slovo a říká nám, že nás vyslovilo.*

Téma slova, tedy principu nadmíru aktivního, jednajícího, neustále (se) tvořícího,²³⁰ se v závěru střetává s druhým výše již naznačeným tématem, jímž je nehybnost, statičnost smrti a mlčení. Právě oxymoronické spojení jazyka a slova (atributů života) s nehybností mrtvých (jejichž atributem je naopak mlčení) se tak zřetelně vyjeví jako vůdčí významový (ideový) princip Novarina textu, jenž je celý založen na (filosoficko-jazykovém) protimluvném axiomu,

²³⁰ Ostatně již samotný zvolený žánr – opereta – je ve své podstatě upovídáný, prostoreký, mnohomluvný.

vyjádřeném poměrně pregnantně v závěru prvního dějství – *HEREC PRCHAJÍCÍ PŘED BLIŽNÍM: Vykřesat z mrtvolý živého, který by žil, je to dost dobrý úkol pro toho, kdo by chtěl pokračování?*

Nemateriálnost slova – a tudíž i s ní spojená specifická podoba jeho jednání – je navíc konfrontována s materiálností divadla a v něm užívaných (scénických) prostředků. *MUŽ Z ONOHO SVĚTA: To je povzbuzení a úleva. Opereta je krev a maso.* A přitom je v tomto textu (v *Imaginární operetě*) takřka vše slovo, jazyková forma a zase slovo. Nikdo zde nejednal (neměl kdo, neměl jak), nikdo ani nic podstatného neřekl, vše co bylo (v rovině lineární promluvy) řečeno, nebylo mluvčími vyřčeno, aby to něco znamenalo, nýbrž proto, že to bylo formálně vyžadováno. Jedinou výjimkou, která jistou formou jednání (vedle toho čistě promluvového) disponuje, je *mrtvý, jenž se vyjadřoval výhradně písní.*²³¹ Tento mluvčí – jemuž promluva ze samé jeho podstaty nepřísluší – komunikuje rovněž jiným než přímo verbálním způsobem, ačkoli k němu užívá též slova. Jeho slovo však mlčí, neboť je psané – *SVĚHLAVÁ DÁMA: Na rubáši má něco napsáno! (Roztáhnou rubáš: je to transparent s nápisem LÁSKA JE VIDOUČÍ.) – PANTAGONICKÁ ŽENA: Pane, odpusť nám, že jsme to neviděli. Pane, odpusť nám, že jsme nic neudělali. Pane, odpusť nám, že jsme to neřekli. – SMRTELNÍK: Vše, co dřív stálo, teď leží v troskách. Pane, odpusť hercům, že nejednali. – HEREC PRCHAJÍCÍ PŘED BLIŽNÍM: A co teď? – KALUP: Zastavte tu operetu. – DĚLNÝ SVALOVEC: A co teď? – MUŽ Z ONOHO SVĚTA: Mlčení. – SMRTELNÍK: Tak jo. (konec)*

Navzdory přemíře užívaných, čistě jazykových a literárních prostředků je Novarinův text pro divadlo v samé své podstatě skutečně textem pro divadlo, chce být

²³¹ Před svou smrtí mluvčí označený jako *Smrtelník*.

scénován, přímo si říká²³² o konfrontaci s dalším komunikačním kódem, s jazykem scény a divadla. *Imaginární opereta* je textem čtenářsky velmi obtížným, je to však především proto, že je textem o jazyce, o fungování slova – a metajazykové vyjadřování čtenářskou pozornost vyžaduje.

²³² Kdyby jen tento výraz nebyl u Novarinova psaní tak mnohoznačný!

text čtvrtý – jak nahlížet na skutečnost zevnitř

Natacha de Pontcharra – Reflektor Miki (Mickey la Torche, 1992)²³³

Natacha de Pontcharra a její *Reflektor Miki* mají v souboru analyzovaných textů v jistém směru výsostné postavení. Jedná se totiž o jediného zástupce monologického psaní pro divadlo, které je v rukopisech posledního čtvrtstoletí poměrně oblíbeným žánrem – především pro svou otevřenost a široké možnosti experimentu s formální i obsahovou stránkou dramaturgické výstavby textu. Vzhledem k příklonu těchto rukopisů k literárním (prozaickým) žánrům se v případě tohoto textu analýza zaměří zejména na specifickou podobu jeho narativní perspektivy, role vyprávění a fungování dílčích tematických odkazů v rámci celku. Zároveň se pokusí postihnout dominantní rysy jeho divadelnosti, které jej definují jako text (určený) pro divadlo.

Text je svému čtenáři na první pohled velmi snadno přístupný. Je zřetelně frázován a rozčleněn na kratší sekvence. Celkem jej tvoří devět nečíslovaných a neoznačených částí (obrazů, sekvencí, kapitol), v každé z nich jsou pak repliky členěny do nedlouhých, typograficky oddělených bloků, odstavců. Textura jako by byla až zrcadlově souměrná – v úvodu jsou odstavce tvořeny pouze jednou, či několika málo větami, jejich rozsah postupně

²³³ Originální verze PONTCHARRA, 2004; český překlad Daniely Jobertové vyšel v časopisu *Svět a divadlo* (PONTCHARRA, 2001), analýza dále přihlíží k variantám tohoto překladu použitým při inscenovaném scénickém čtení textu v režii Karla Krále (Divadlo Husa na Provázku, 2002; přepracovaná verze uvedena v rámci Dnů současného francouzského divadla a dramatu *Le théâtre prend la parole/Divadlo chycené za slovo*, 2004).

narůstá, prodlužují se i věty v promluvách, spojují do delších souvětí, aby se pak v závěru opět zkrátily ve formě jakési modlitby, kdy se znovu objevují osamocené (i neúplné) věty. Většinu textu tvoří monologická promluva jednoho mluvčího (*Miki*), přibližně v polovině²³⁴ se v něm však na krátkou chvíli objevuje mluvčí druhý (*Mobil*). Jeho promluvu tvoří pouze šest krátkých dialogických replik – s tázací nebo rozkazovací modalitou. Přes omezený počet i takřka zanedbatelný rozsah jeho replik, přináší tento mluvčí do narativu textu významný impuls a významově rozrušuje čtenářovu představu (a jeho očekávání), kterou si v průběhu první poloviny o mluvčím a jeho fikční realitě vytvářel.

Scénické poznámky se v textu nevyskytují. Veškerý peritext (vedle samotného názvu) se omezuje takřka výhradně na určení a pojmenování mluvčích – *Miki* a *Mobil* – a distribuci promluvy. S ohledem na jasně definovanou přítomnost druhého mluvčího v textu je možná zarážející (a mírně zavádějící) samotný podtitul textu – *hra pro jednu postavu*. Titulní mluvčí (*Miki*) je však skutečně sám, vstup druhého mluvčího (*Mobil*) je spíše jistou variantou promluvy autorské, jistým zpochybněním pozice mluvčího. Je třeba jej chápat jako vědomý (autorčin) impuls čtenáři, který upravuje perspektivu, z níž je mluvčí až do té chvíle nahlížen. Jako by tedy šlo spíše o jistou formu autorského zásahu (tedy autorské poznámky v rámci promluvy) skrze tuto jinak velmi obtížně uchopitelnou, takřka bezrozměrnou figuru z jiného časoprostoru.

Temporytmus textu je utvářen nejen samotným, pečlivě propracovaným formálním členěním na jednotlivé sekvence, ale též poměrně pravidelným střídáním delších a kratších pasáží, které se projevuje jak na úrovni sekvencí, tak uvnitř

²³⁴ V polovině textu dle jeho rozsahu, ve skutečnosti však již mezi třetí a čtvrtou sekvencí.

každé z nich – v rovině jednotlivých replik, kde za delšími souvětími následují často věty krátké, úsečné, jež jako by byly tečkou za předchozí promluvou, jejím doplněním, komentářem – často však jsou dodatkem zpochybňujícím, korigujícím, stavějí výpověď do jiného světla.

Promluvy textu zachovávají tradiční interpunkci, většinou jsou gramaticky správné. Zpravidla se jedná o věty oznamovací zakončené tečkou, v několika ojedinělých případech třemi tečkami, které naznačují cosi, co ještě nebylo vysloveno, jistou tajemnost, záhadu, která se má teprve následně ozřejmit. Tázací věty jsou určeny takřka výhradně (s výjimkou jedné, spíše řečnické otázky v promluvě Mikiho) mluvčímu označenému jako Mobil a jeho dotazům (a výzvám) směřujícím k Mikimu. Miki konstatuje, hovoří o minulých událostech, sděluje svoje pocity, dojmy – vypráví. Jazyk jeho vyprávění je neobyčejně obrazivý a pestrý. Střídají se v něm různé styly promluvy – spisovný, hovorový, dokonce slangový, argotický. Proměny stylu jsou dány obsahem promluv mluvčího, samotným významem jeho výpovědi. Jako hlídač se vyjadřuje profesní hantýrkou – *Jsem parádní prototyp hlídače, co má v merku šéfovy zájmy. *** Tam vyfasuju psa a mobil, tedy hlídačovy nejvěrnější milenky, fakticky klasa. Když hovoří o svém dětství, užívá zase výrazy z dětského lexika – A tak pokouším ďábla, přivedu ji na trávník, posadím na lavičku a trochu poodejdu, na dva kroky obří a tři mravenčí. *** Mně bylo pořád osm let a houpačka z pneumatiky by se šikla.*

Ve všech těchto konkrétních podobách mají však promluvy mluvčího jeden společný rys – výraznou metaforičnost. Metafory (a stejnou měrou i metonymie) se objevují v každé sekvenci promluvy. Ačkoli nejsou nijak konvenční a okoukané, přesto jsou srozumitelné a jednoduše rozluštitelné. Možná i proto, že se vždy váží k jedné

konkrétní myšlenky či mimojazykové skutečnosti a nejsou mezi sebou vázány komplikovanými aluzemi a asociacemi. Metafory navíc působí na čtenáře nenuceně, lehce, úsměvně, jejich hlavní funkcí je především účinná významová zkratka – *(otec) tečky kladl před věty* – hovoří-li mluvčí o obtížné komunikaci s otcem a o jeho zamlklosti; *tak jsme obětovali sestru* – v synekdochickém smyslu sestřina pokoje. Metaforičnost promluv se v textu významným způsobem pojí s rovinou významovou a narativní – a rovněž s postavou Mikiho v rovině aktanční. Promluvy zároveň neutřelým způsobem užívají běžných hovorových frází, konvenčních výrazů a začleňují je do nezvyklých větných vztahů – *skákal od vozu ke koze *** dva roky vodím německou dogu a z vodítka si přivodím diplom *** co při nich nastydne krev v žilách*.

Dalším významným prvkem ve výstavbě textu je opakování jednotlivých slov i celých syntagmat a vět, které jednotlivé motivy zdůrazňuje a zavádí do nových, významových kontextů. V rovině diskurzivní využívá Pontcharra např. rytmického opakování jednoho lexému v různých vazbách, s proměňujícím se významem, kde závěrečný člen řady je výrazným uzavřením (významovým i formálním) celé promluvy – *Otec nebyl upovídáný. Nikdy ani slovo křivě, nikdy ani slovo navíc, nikdy ani slovo*. Opětovné objevení se většího celku v promluvě mluvčího navozuje dokonce dojem jakéhosi refrénu, jakési litanické vzpomínky (či připomínky) – *vždycky rovný byl můj otec, jako prkno* – tato promluva je nejprve charakterizací postavy otce, aby se o několik sekvencí později – *O pár let později se vznesl do vzduchu ze sedla mopedu, proti němu strom, a nikdo ho nechytí, přímo do nebe, vždycky byl rovný, jako prkno*. – stala jejím zvráceně poetickým dovětkem, epilogem ve vyprávění o této postavě. Princip uemanutého opakování se

objevuje v celém textu, vrcholí (a je uzavřen) pak v samém závěru formou modlitby, jejímž obecným principem je právě opakování jisté prosby. Repetice a variace hrají důležitou roli rovněž v rovině významové, v kategorii motivů a témat, která se opakují nejen v průběhu jednotlivých promluv, ale témata, jež se objevila v první části textu, jsou v části druhé přejata novým způsobem, nacházejí v ní své významové protějšky.

Jiný úhel pohledu, nezvyklé nazírání na svět, které se objevilo již v rovině metaforického jazyka, jímž mluvčí referuje o světě, je jedním ze stěžejních prvků výstavby textu. Stejně tak jako propojování dvou vzdálených (protikladných) prvků v jednom celku, jež se rovněž projevuje již v rovině samotné promluvy, kde poetický, metaforický jazyk referuje o šedivé, všední (až odpudivé) realitě, kde se výrazy vzletného, vznešeného stylu spojují s výrazy obyčejnými, hovorovými, nízkými – *Večer oplakávala vstupní halu, chodbu, společné prostory, a já jsem pod proudem jejích slz sliboval, že ji zavedu zpět do panelové země, a to fofrem stůj co stůj*. Propojování protikladů se významně promítá i do jednotlivých významových motivů – jakýmsi leitmotivem celého textu jsou mluvčího odkazy k Čiňanům, tedy k těm, kteří jsou vzhůru tehdy, když lidé kolem něho spí, tj. k těm, kteří mají v noci den, stejně jako Miki, jenž v noci pracuje.²³⁵

Odlišnost náhledu na referenční svět se odráží rovněž ve výstavbě syžetu. Ten se při běžném čtení jeví jako velmi nekonzistentní, mluvčí se pohybuje od jednoho tématu k druhému, přesouvá se v čase (vpřed i nazpátek), až zpětně osvětluje dříve pouze naznačené. Fabule je oproti tomu poměrně zřetelná, nekomplikovaná, byť (opět) nezvyklá,

²³⁵ Motiv Čiňanů se navíc v textu objevuje v souladu s jeho symetrií – na začátku, uprostřed a na konci.

podivná, bizarní. Tvoří ji dva paralelně se odvíjející příběhy – Miki, jenž pracuje jako hlídač na částečný úvazek, je zamilovaný do své susedky, ale kvůli své plachosti a stydlivosti ji nedokáže oslovit, a tak se jí přibližuje alespoň sběrem a zkoumáním jejích odpadků. Tato mladá žena je fyzicky týrána svým milencem, přivolá si proto na pomoc svého bratrance z Marseille, jenž milence zabije. Žena se následně s bratrancem intimně sblíží, a ten je za nevyjasněných okolností zabit stejným způsobem jako jeho oběť. Tyto dva jednoduché příběhy jsou mezi sebou vnitřně provázány, přičemž důležitou roli v jejich vztahu hraje narativní perspektiva, skrze níž jsou čtenáři představovány – tedy postupná čtenářská syntéza na úrovni syžetu. Druhá část vyprávěného příběhu (viz fabuli) by mohla být obyčejnou historkou s kriminální zápletkou, případem z černé kroniky. Nicméně je to Miki, kdo je mluvčím v celém textu, je to on, kdo vypráví oba příběhy – jak ten svůj životní, tak ten o Lízince Ribouletové, své susedce. Čtenář je tak s fikční realitou konfrontován skrze vyprávění jediného mluvčího, je tedy nucen nazírat na ni výrazně subjektivovaným pohledem – který je navíc pohledem vraha Lízincina bratrance. Všechny informace v textu se čtenář dozvídá výhradně skrze promluvu Mikiho. V průběhu čtení tak není možné posoudit, zda jsou pravdivé či zavádějící. Mluvčí má ve svém vědění o fikční realitě textu převahu nad čtenářem, který je odkázán na její pouhé – několikanásobné – zprostředkování. Zároveň se čtenář s množstvím informací potřebných pro rozluštění (fikční) skutečnosti setkává až později a znovu a znovu musí přehodnocovat a přetvářet svou dosavadní představu a očekávání, která mu text do té chvíle nabízel.

Promluva mluvčího je vyprávěním v první osobě singuláru – *Matka mě porodila na schodišti mezi čtvrtým a pátým patrem, bez výtahu. *** Poprvé jsem se chtěl jen tak kouknout do jejích odpadků.* Většina promluvy je v minulém čase – tedy jako skutečné vyprávění o minulých událostech. Na exponovaných místech, když zdůrazňuje a popisuje (pro něho) významné okamžiky či hovoří o svých obecnějších pocitech, přechází mluvčí do přítomného (případně i budoucího) času, tak jak to běžně dělávají mluvčí v reálné situaci, když kladou důraz na určité situace či se je snaží adresátovi promluvy přiblížit jistou formou přehrávání či mimetické nápodoby dané situace (a jednání) – *Moje první parkoviště, signál je OK, berou mě do prvního podzemí a hned povyšuju až do třetího. *** Když o tom mluvím, tak se mi to zarazí, zůstane mi to tady, ta boule, a třídí, co mám říct, utne slova, co mají příliš blízko ke skutečnosti, na pěknou chvíli mě to zastaví, přesně na tak dlouho, abych dobře vypadal, jako že nic, čeká to vzadu v krku, až tam ta boule ucpe průduch, nebo až vystříkne a vypustí přehradu nahromaděných slz.* Přítomný čas se objevuje rovněž v úvodu textu a na jeho konci – *Já sem chodím v úterý. To je ten můj jediný den. Den s noční. *** Prosím budoucnost, aby mi k úterku přidala další dny, aby se mi při setkání s děvčaty přestala ve tváři škvařit krev, aby mi zpod paží přestala téct voda a aby mě Líza Ribouletová pozvedla ke svému svetru.* Stejně tak se objevuje v rámci dialogu v polovině textu. Přítomný čas funguje tedy jako další formální prostředek, jenž posiluje souměrnost struktury textu, zároveň je však i jistým zastavením v toku vyprávění mluvčího, možností pro čtenáře uchopit blíže výpovědní situaci textu a mluvčího. Zároveň je tento vstup *diskurzu* do oblasti *récit* znakem

dialogičnosti promluvy mluvčího – mluvčí svou promluvu adresuje *hic et nunc* adresátovi, jímž je čtenář.

Promluva je Mikiho vyprávěním. Mluvčí vypráví, aby byl slyšen (čten), aby podal zprávu. Promluva v sobě již samou svou podstatou obsahuje potenciálního čtenáře, obrací se k němu. Mluvčí ostatně hovoří o skutečnostech a událostech, které sám zná; nezná je však čtenář a právě jemu je promluva primárně určena. Předpokládaná existence čtenářského subjektu je navíc zdůrazněna několika promluvami, v nichž se mluvčí ve své výpovědní situaci na čtenáře obrací, užívaje různých jazykových prostředků – např. zdůraznění promluvy osobním zájmenem ve druhé osobě plurálu či přímo druhou osobou plurálu v určitém slovese – *Částečný úvazek, ten vám sice udělá do týdne díru, v těch ostatních dnech ale je volno. *** Dělejte si co chcete, já to ostříkal vodou a šup do výlevky.*

Mluvčí-vypravěč²³⁶ Miki vypráví o sobě, poskytuje tak čtenáři o své osobě, o své individualitě množství informací. Tyto informace, společně s Mikiho neobvyklým viděním světa, jsou zároveň tím, co udržuje čtenářovu pozornost, jsou tím, co čtenář sleduje a skrze co se přibližuje k významové rovině textu. V první části vypráví Miki o sobě, o svém dětství, o mnohomluvné matce, o jejich vysněném domě, o nemluvném otci, o vynuceném stěhování zpět na sídliště a především o hlídání – o ne zcela úspěšném hlídání „bábinky“ v době, kdy byl ještě dítě, a o své současné profesi nočního hlídače na částečný úvazek. Obraz, který o sobě mluvčí ve svém vyprávění podává, je konzistentní, působí dojmem skutečně zaujatého (pravdivého) vyprávění.

²³⁶ *Miki* je zde jak ten, kdo hovoří, kdo říká svou promluvu, tedy *mluvčí*, tak ten, kdo ve své promluvě sděluje příběh, vypráví, tedy *vypravěč*. Sblížení těchto dvou aspektů je dáno především monologickou formou tohoto textu pro divadlo.

Kompaktnost takto představeného světa je výrazně narušena vstupem druhého mluvčího (snad pouhého hlasu?) do jeho homogenní promluvy – *Mobil: Co tu děláš? Je pondělí.* – *Miki: Já mám úterý.* – *Mobil: Je pondělí, Miki.* – *Miki: Já když chci, tak mám úterý i v pondělí a dokonce i ve čtvrtek. Až na neděli. Ostatní dny mám sice v úterý, ale neděli chci v neděli.* – *Mobil: Jsi slepej nebo co? Všechny nákladáky jsou pryč, v pondělí není nic na hlídání.* – *Miki: Já si hlídám svoje místo, oddech nepřipadá v úvahu.* – *Mobil: Sklad je prázdný. No tak jdi domů.* Nejen že je narušena představa o jedinečnosti Mikiho v rámci jeho profese. Takto v kontextu druhého mluvčího vyznívá jeho promluva, v níž hovoří o „svých“ útercích, jako velmi zvláštní, jakoby nefunkční, dětinská, ačkoli do této doby působila spíše jako pouhý úsměvný rozmar, nezávazný (byť značně svérázný) jazykový tik. Zároveň je tímto vstupem jistým způsobem definována výpovědní situace textu – mělo by být pondělí. Ačkoli Miki v jedné ze svých úvodních promluv prohlašoval – *Já sem chodím v úterý.* – a příslovce místa užitě v této větě jako by odkazovalo na místo, na němž mluvčí svou promluvu realizuje a skutečnost, že zde (na tomto místě) je, by měla zase odkazovat k tomu, že úterý skutečně je. Takovýchto pastí na čtenáře, je však v tomto textu značné množství. Jsou jeho konstitutivním rysem. Samotná výpovědní situace mluvčího není pro vyprávění podstatná, důležitá je evokace vypravěčova světa a jeho pozice v něm. A ta, jak již bylo naznačeno, je odlišná od té, jak ji prezentuje sám mluvčí.

První část vyprávění zahalená do tmy Mikiho noční hlídačské služby je poměrně statická, obsahuje úvahové pasáže a značné množství poetických jazykových obrátů. Ve druhé části textu – po dialogickém intermezzu – se vypravěč

přesouvá svou promluvou k jinému příběhu – důraz se odklání od samotného mluvčího k někomu jinému, k Mikiho sousedce Lízince Ribouletové. Namísto krátkých epizod z Mikiho života v první části se zde vyprávění soustředí na jeden delší, souvislejší příběh, který sbližuje životní osudy dvou lidí, přičemž jeden z nich o tomto sbližování nemá ani potuchy. Noční atmosféra se prosvětluje světlem denním i tím bodovým – oslňujícím a zkoumajícím – *Čím víc jsem toho hromadil, tím víc bylo světla, zeď odpadků průhledněla, každý další zbytek ji svlékal až úplně donaha.* Témata a motivy obsažené a často jen naznačené v první části se pak v části druhé stávají vysvětlením některých událostí a jednání, či alespoň napomáhají k jejich pochopení. Mluvčí ve své promluvě často konstatuje jistou skutečnost, ale až zpětně, pod vlivem následujícího jednání (vyprávění) je čtenář schopen přidělit jí význam. Čtenářovu sbližování obou částí a doplňování děr části druhé materiálem z první poloviny napomáhá rovněž skutečnost, že se témata a motivy objevují v binárních opozicích – světlo-tma, den-noc, ticho-mluvení, ostych-jednání. Vyprávění před čtenářem neskrývá takřka nic, klade však zpočátku důraz na dílčí aspekty, na motivy, jež s hlavním příběhem (tj. s Lízinkou Ribouletovou) zdánlivě vůbec nesouvisejí – přesto jej však do značné míry determinují a naznačují. Ačkoli navenek působí nahodile, je kompozice jednotlivých motivů v textu pečlivě propracovanou strukturou, v níž je čtenář (snad) povinen se v průběhu čtení ztratit, aby si v závěru uvědomil, že se nechal nachytat na samém počátku pouhým zrakovým (narativním? významovým?) klamem, když ochotně přistoupil na nezávazné, lehce plynoucí vyprávění týkající se postavy mluvčího.

Důležitou roli v rovině významové hraje opět metafora a s ní spojené specifické vidění světa a mimojazykové skutečnosti. Vypravěč-mluvčí vidí svět „trochu jinak“. Tato jinakost se projevuje jak v rovině samotného jazyka a popisu mimojazykové skutečnosti, tak v jeho nazírání na skutečnost jako takovou. Mikiho promluva věnuje až neuvěřitelnou pozornost nejrůznějším detailům jeho práce, babičce a okolnostem její smrti (viděným jeho dětskýma očima) či struktuře odpadků své sousedky a příběhům z ní vyčtených, zatímco skutečnost zavraždění sousedčina bratrance jen letmo zmíní – *Dvojitá brada, dvojitá ohniska. Oči jí uprostřed novin spadnou a odlepí se od sítnice, ucho, co vás nutí hulákat, zuby, které se vyzouvají do chleba, do kůrky, a které žvýkají střídu, hodiny, skvrny staroby na žilách rukou jako špinavé hvězdy, kolena prstů o sebe narážejí a stehenní kost pořád vráží do krčku. *** Bulímií na ovocné jogurty jsem u ní rozpoznal okamžitě, dva balíky po dvanácti kusech za tři dny, jasná preference červeného ovoce, tyhle kelímky byly důkladně vylízané, snědla je jako první a hodila na dno spolu s igelitovým obalem, ráno bývají někdy i tři a já v nich objevuju nestravitelné kousky na troudu spáleného otoustovaného chleba, v poledne se v nich uhnízdí popel a cigareta típnutá o stěnu kelímku, který teplem zkrabatí. *** A já jsem z téhle modré hromady vyčetl proroctví bratrancova zlého osudu. Předtím měl krev na rukou, teď ji má na obličeji a na zadku a na zádech. Jako řezník, co zapadal listím.*

Záliba v detailech, která se snad nejvýrazněji projevuje právě při zkoumání Lizinčina života, se jistým způsobem váže k Mikiho hlídačství, k tomu, jak je třeba při této profesi být na detaily zaměřený, jak je třeba sledovat (a správně vyhodnotit) každou podrobnost. Zároveň toto zkoumání

lidské bytosti jakoby zevnitř, toto přibližování se k ní na základě jejích odpadků tvoří jedno z témat textu – je jistou metaforou moderního člověka, jenž není již charakterizován tím, co vytvořil, nýbrž odpadem, který produkuje. S tímto tématem ohledávání souvisí rovněž samotný název textu – *reflektor Miki* si skrze Lízinčin odpad posvítí na její život, prosvěcuje její intimitu, která komukoli jinému zůstává skryta.²³⁷ Celým textem zároveň prostupuje lehký, jemný humor, jenž je na první pohled skutečně jen nezávazným, jakoby dětsky²³⁸ naivním pohledem na svět – *Řekl jsem jim, [...] že můžu dělat na částečný úvazek pořád*. Tento úsměv pramenící z Mikiho jinakosti, z jeho nezvyklého pohledu na realitu však postupně začne doprovázet jisté znepokojení – Miki je ve své „asociálnosti“ zřejmě schopen nejrůznější věci. Úsměv si podává ruku s neblahým tušením.

Reflektor Miki je textem, jenž si vyžaduje aktivní čtenářskou spolupráci. Či spíše je textem, který očekává, že si čtenář bude postupně skládat svůj obraz o textu, příběhu, postavách²³⁹ – i proto jsou zde do jisté míry zachovány postavy, u nichž je možné hovořit o alespoň částečné individualitě, charakteru. Přesto – podobně jako v moderním románu – je však také v tomto textu důležitější podoba vyprávění, odhalení způsobu, jakým je vyprávěno, než samotné vyprávění o postavách a vyprávění příběhu.

²³⁷ V původním francouzském textu se nachází slovo *la torche*, jež znamená jak zdroj světla, baterku, tak na druhé straně odkazuje ke slovesu *torcher* – vytírat, utírat; vylízat.

²³⁸ Samotná podoba mluvčího jména – Miki – svou zdobností odkazuje k přezdívce, k dětskému oslovení.

²³⁹ Ostatně přesně tak, jak o tom hovoří ve svých textech představitel recepční estetiky Wolfgang Iser – viz kapitolu *Zdroj německý – Wolfgang Iser a „Rezeptionästhetik“* v této práci.

text pátý – úspěšný model trojúhelníkového typu

Yasmina Reza – *Obraz* (L'Art, 1994)²⁴⁰

Obraz je textem pro divadlo, který si získal mnohá uznání – čtenářská, divácká, herecká, režisérská, kritická. Na první pohled užívá tradičních prvků dramaturgické výstavby, vystupují v něm identifikovatelné postavy, díky charakteru svých promluv bývá často přiřazován k žánru konverzační komedie. Proto také obvykle svádí k tradičním metodám analýzy, sledování postav, situací a jednání. Svým tématem, ale i pečlivým vnitřním uspořádáním však odkazuje rovněž k zde zkoumaným rukopisům. Analýza textu se proto v první části zaměří na detailní prvky ve výstavbě promluv za použití metody Michela Vinavera, tedy analýzy textových fragmentů. Odhalené poznatky budou následně vztaženy k vyšším úrovním textu, zejména k jeho rovině narační a významové.

Analyzovány budou tři fragmenty textu v rozsahu 21 – 23 replik. Výběr fragmentů byl více méně náhodný, první dva pocházejí z první části textu, poslední fragment ze závěru. Repliky každého fragmentu jsou očíslovány, aby umožňovaly lepší čtenářskou orientaci v následné analýze.²⁴¹

²⁴⁰ Analýza vychází z českého překladu Michala Lázňovského vydaného Divadelním ústavem v rámci edice *Současná hra* (REZA, 1997) a z originální verze REZA, 1998.

²⁴¹ Za podněty k některým úvahám v této analýze vděčím rovněž svým studentům ze seminárního kurzu *Současná francouzská dramatika na českých scénách*, který jsem vedl na Ústavu pro studium divadla FF MU v akademickém roce 2003/2004 – především pak Šárce Kysové.

první fragment

- 1 MAREK *Byl drahý?*
2 BORIS *Dvě stě tisíc.*
3 MAREK *Dvě stě tisíc? ...*
4 BORIS *Handtington ho ode mě koupí za dvě stě dvacet.*
5 MAREK *Kdo to je?*
6 BORIS *Handtington?!*
7 MAREK *Toho neznám.*
8 BORIS *Handtington! Galerie Handtington!*
9 MAREK *Galerie Handtington ho od tebe koupí za dvě stě dvacet? ...*
10 BORIS *Ne, Galerie ne. On, Handtington osobně. Pro sebe.*
11 MAREK *A proč si ho rovnou nekoupil sám?*
12 BORIS *Protože všichni tihle lidi chtějí, aby se prodávalo soukromníkům.
Trh se musí hejbat.*
13 MAREK *To jo...*
14 BORIS *Tak co?*
15 MAREK *...*
16 BORIS *Tady odsud ho dobře nevidíš. Dívej se odsud. Vidíš ty proužky?*
17 MAREK *Jak se jmenuje ten...*
18 BORIS *Malíř? Antrios.*
19 MAREK *Je známej?*
20 BORIS *Strašně. Strašně.*
21 *Pauza.*

(REZA, 1997:5)

V dialogu prvního fragmentu promluvy se pravidelně střídají repliky dvou mluvčích. Skládají se většinou z jedné, nejvýše pak ze tři vět. Oba mluvčí mají peritextem indikováno jméno – jedná se o běžná křestní jména (Marek, Boris), z nichž první postavu nijak necharakterizuje, u druhého lze snad postihnout náznak východního vlivu ruského.²⁴²

Fragment začíná otázkou mluvčího označeného jako *Marek*, jež vyjadřuje záměr zjistit cenu nějakého objektu (1). Následuje jen zpola konkrétní odpověď, ve které se čtenář dozvídá sumu, avšak nikoli měnu, v níž je částka uvedena (2). *Marek* klade další otázku. Tři tečky za ní naznačují pauzu, nedokončenou výpověď, zřejmě vyčkávání odpovědi či údiv nad výškou zmiňované sumy (3). Třetí repliku lze považovat

²⁴² V originální verzi se tento mluvčí jmenuje *Serge* – jiné jméno, ale odkaz zůstává stejný.

za **útok**.²⁴³ Nedokončená výpověď naznačená třemi tečkami, může provokovat protivníka (druhého mluvčího) k akci, k jednání, k reakci. *Boris* také skutečně na promluvu, kterou však jako útok vnímat nemusí, reaguje **obranou**, snaží si ubránit svou pozici. V této obraně *Boris* dále rozvíjí téma dialogu (4). Hovoří o možné skutečnosti, že od něho onen objekt bude odkoupen za vyšší cenu. Uvádí jméno případného kupce, které je však *Markovi*, dle následující jednoduché tázací věty, neznámé (5). Tuto úvodní sekvenci by bylo možno charakterizovat jako **dotazování**, přičemž tématem dialogu je jistý objekt a cena za jeho koupi.

Markův útok dále pokračuje a rozvíjí se i proces dotazování (5 – 12). Když *Marek Borisovi* odpoví, že zmíněné jméno nezná (7), dotazovaný (*Boris*) mu stručně a důrazně – dle dvojnásobného užití vykřičníku a dvou podmětných vět – vysvětlí, že se jedná o galerii (8). *Marek* následně shrne obsah několika předchozích replik obou mluvčích (2 – 8) do jedné otázky (9). Jeho promluva není opět ukončena, následují ji tři tečky, které mohou znovu naznačovat očekávání odpovědi. *Boris* vyvádí *Marka* z omylu, do něhož ho však sám částečně uvedl (10). Na konkrétní otázku (11) se snaží vysvětlit pravidla obchodní praxe, což však *Marka* zjevně nezajímá. *Borisovu* snahu lze považovat za akt vstřícného **protipohybu**. Tato *Borisova* replika (12) je z celého úvodního fragmentu nejdelší, navíc ji lze považovat za **uzavření** předchozí skupiny replik. Po dvou promluvách zakončených vykřičníky (6, 8) následuje zvolnění *Borisových* replik v podobě vět, které mají tendenci se (vstřícně a významuplně) prodlužovat a jsou zakončeny pouze tečkou (10, 12). Celou tuto sekvenci (1 – 12) je možno pojmenovat jako již zmiňované dotazování, případně dokonce jako **duel**.

²⁴³ Tato pojmenování odkazují k textovým figurám Vinaverovy metody, tak jak je podrobně definovala kapitola v první části práce – *Michel Vinaver – divadelní teoretik*. Při prvním výskytu každé figury v této kapitole je pojem zvýrazněn tučně.

Sekvence tří následujících replik (13 - 15) je pozoruhodná svou takřka maximální úsporností, která jí však neubírá na významu. *Markovo* přitakání je opět zakončeno třemi tečkami (13). V předchozích dvou případech následovaly tři tečky po *Markově* otázce, na kterou *Boris* jistým způsobem odpovídal. V obou byl obsažen podnět, na nějž reagovat mohl. Nynější *Markovo* přitakání (*To jo...*) žádný konkrétní podnět neobsahuje, nicméně si stále do jisté míry reakci nárokuje. *Boris* také skutečně reaguje, a to rovněž nekonkrétním dotazem, který zní jako automatická komunikační fráze (14). *Marek* mlčí (15), jeho útok (prozatím) skončil. Aktivitu dotazování přebírá *Boris*. Pozměňuje téma dialogu, stále se však týká onoho objektu. Jeho neurčitý dotaz obsahuje touhu znát *Markův* názor (14). Když *Marek* mlčí - tak lze totiž vnímat význam tří teček v tomto případě - začne *Boris* vstřícně naléhat (16), což je opět možno vnímat jako protipohyb, ačkoli *Markovo* mlčení nemusí být nutně útokem.

Boris se snaží povzbudit *Marka* k odpovědi a vyjádření (svého) názoru tím, že mu radí, odkud se na objekt dívat. Objekt, k němuž se oba svými promluvami vztahují, mají tedy oba mluvčí ve svém zorném poli. Zároveň by na něm měly být vidět jakési, blíže nedefinované proužky (16). *Boris* *Markovi* udílí vstřícnou radu, pobízí ho, aby se na objekt díval ze stejného místa jako on. Výslovně ho podněcuje k protipohybu, vybízí ho ke konkrétní akci, k jednání. *Marek* v této fázi přistupuje na vstřícnější průběh dialogu. Znovu klade dotaz zakončený třemi tečkami (17), které ale nyní - na rozdíl od předchozích případů - naznačují skutečně nedokončenou výpověď, jejímž záměrem už není *Borise* provokovat. Nedokončená odpověď jen dává *Borisovi* prostor pro rychlou, vstřícnou odpověď či spíše žádané doplnění *Markova* dotazu. *Boris* rychle sděluje *Markovi* další jméno

spojené s objektem. V první fázi repliky však doplňuje poslední nevyřčené slovo *Markovy* otázky – jedná se o profesi náležející ke sdělenému jménu, která je pro čtenáře (fragmentu) velmi důležitá. Na základě získané informace, že autorem objektu je malíř, je možné dedukovat, že pozorovaným objektem je obraz (18). *Boris* koná protipohyb. *Marek* klade další dotaz, jehož obsahem však zároveň do jisté míry zpochybňuje to, nač se ptá (19), což by bylo možné považovat za opětovné zahájení útoku. *Boris* se svou odpovědí, v níž dvojnásobným opakováním zdůrazňuje jedno slovo, snaží ubránit svou vlastní pozici (20). Možný nastávající útok zpomaluje scénická poznámka – *pauza* (21).

Výchozím bodem situace prvního fragmentu je pozorování obrazu, který si koupil jeden z mluvčích – *Boris*. Druhý mluvčí – *Marek*, jenž prvního zřejmě zná, však na *Borise* zaútočí, aby zpochybnil užitečnost jeho koupě. Činí tak prostřednictvím několika dotazů, jsa zdrženliv vyjádřit svůj názor. *Boris* chce i přes *Markův* útok znát jeho názor na koupi obrazu. Nedozvívá se ho. *Marek* se alespoň pokusí projevit zájem o téma dialogu (o obraz), *Boris* ochotně reaguje. V závěru fragmentu se však *Marek* opět vrací do útočné, ačkoli již umírněnější, pozice. Situace končí zklidňující pauzou.

druhý fragment

1 *Pauza. Najednou Boris vybuchne smíchy, a hned po něm Ivan. Oba dva se srdečně chechtají.*

2 *BORIS* Šílený, co?

3 *IVAN* Šílený.

4 *BORIS* Dvě stě klacků.

5 *Chechtají se srdečně. Přestanou. Podívají se na sebe. Znovu se rozesmějí. Přestanou. Když se uklidní:*

6 *BORIS* Víš, že *Marek* viděl ten obraz?

7 *IVAN* Fakticky?

8 *BORIS* Sebralo ho to.

9 *IVAN* Fakticky?

- 10 BORIS *Řekl mi, že je to sračka. Ale to je naprosto mylný hodnocení.*
 11 IVAN *To je pravda.*
 12 BORIS *Nejde přece říct, že je to sračka.*
 13 IVAN *Ne.*
 14 BORIS *Dá se říct nevím, nerozumím, nechápu, ale nedá se říct: Je to sračka.*
 15 IVAN *Viděl jsi, co má doma.*
 16 BORIS *Žádná sláva. Ty taky nemáš doma nic... chci říct, že ty na to kašleš.*
 17 IVAN *On je hrozně konzervativní. Potrpí si na klasiku, jak po něm můžeš chtít...*
 18 BORIS *Kdybys viděl, jak křečovitě se začal smát... Bez kouska pochopení... Bez náznaku humoru.*
 19 IVAN *Všichni víme, jak je Marek impulzivní...*
 20 BORIS *Nemá smysl pro humor. S tebou se můžu zasmát. S ním jsem jako kus ledu.*
 21 IVAN *Je v poslední době trochu vážnej...*
 22 BORIS *Já mu nevyčítám, že nechápe tenhle obraz, nemá na to vzdělání, k tomu by musel znát spoustu věcí, ale nevěnoval se tomu, protože ho to prostě nezajímalo, nebo protože k tomu neměl sklony, na tom nezáleží, ale co mě na něm rozčiluje, to je ten tón, ta samolibost, ten nedostatek taktu. Vadí mi ta jeho neotesanost. Nejde mi o to, že se nezajímá o moderní umění, na to kašlu, mám ho rád takovýho, jakej je...*
 23 IVAN *On tebe taky! ...*
- (REZA, 1997:14)

V dialogu druhého fragmentu hovoří rovněž dva mluvčí. *Boris* je velmi pravděpodobně totožný se stejnojmenným mluvčím z fragmentu prvního. Novým (pro čtenáře dosud neznámým) mluvčím je zde *Ivan*. Stejně jako ve fragmentu předchozím lze i zde pozorovat tendenci k postupnému prodlužování replik.

Z úvodní scénické poznámky je patrné, že se *Ivan* dává do smíchu až na *Borisův* popud (1). Tím se projevuje jistá závislost *Ivanova* chování na *Borisově* činu (náladě?), jež je završena společným smíchem. *Ivan* tedy sdílí (nebo se o to alespoň snaží) *Borisův* pocit. Jejich rozesmání je akcí či alespoň jejím počátkem. V počáteční fázi situace tak *Ivan* k *Borisovi* zaujímá vstřícný postoj. Následují dvě repliky také vyjadřují soulad jejich názorů, ať už je pravdivý nebo

předstíraný (2, 3). V další promluvě Boris připomíná, čemu se smějí (4). Tuto promluvu lze po významové i formální stránce považovat za **echo** či **repetici**. Vzhledem k tomu, že číslovka v promluvě (*dvě stě*) odkazuje k obsahové stránce promluv fragmentu prvního, jedná se zřejmě o echo. K číslovce příslušné substantivum (*klacků*) pak zase odkazuje ke specifické variantě Vinaverovy repetice, k **variaci**. Scénická poznámka dále poměrně detailně indikuje akci, oba mluvčí přeruší svůj dialog smíchem (5).

Boris mění téma hovoru. Pojmenovává objekt, k němuž předchozí repliky referovaly. Výslovně uvádí, že se jedná o obraz (6). V téže promluvě navíc *Boris* sdělí *Ivanovi*, že obraz viděl i *Marek*. Protože nijak nevysvětluje, kdo je *Marek*, lze se domnívat, že *Ivan* a *Marek* se znají. Svým opakovaným dotazováním (7, 9) *Ivan* nepřímo *Borise* vybízí, aby popisoval *Markovu* reakci na obraz a patrně i na cenu, kterou *Boris* za obraz zaplatil – *Boris* tak také činí (10, 12). Následující stručnou zápornou odpovědí (s afirmativním významem) vyjadřuje *Ivan* souhlas s *Borisovým* postojem k *Markovu* názoru (13). Ačkoli by tato replika mohla být významovým uzavřením replik předchozích, pokračuje *Boris* dále v líčení *Markova* postoje (14). Tyto *Borisovy* repliky (10, 12, 14) lze považovat za **vyprávění**, které je podporováno *Ivanovými* dotazy.

Změna situace nastává v následující *Ivanově* replice, v níž své přitakávání *Borisovi* rozvíjí o útok proti nepřítomnému *Markovi* (15). *Boris* mu (*Ivanovi*) jeho předchozí souhlasný postoj oplácí jen částečně (*Žádná sláva.*). Další část téže repliky (16) však mluvčí obrací v útok proti *Ivanovi*, ačkoli je jeho síla a přímost zmírněna slovy následujícími po třech tečkách. *Ivan* reaguje **úhybem**, při němž se snaží obrátit pozornost zpět k *Markovi*. Jeho slova se dokonce zdají být útokem proti němu (*Markovi*).

Útok je však následně změněn spíše v jeho obranu. Pro vývoj dialogu je však důležitá skutečnost, že *Boris* přistupuje na změnu tématu, tj. jeho obrat zpět k *Markovi* (18). *Boris* se zaujetím líčí *Markovo* chování za pomoci výčtu rysů jeho postoje, přičemž ze způsobu realizace této promluvy je patrné, že *Markův* postoj kritizuje. *Ivan* reaguje na *Borisův* útok proti *Markovi* tím, že se ho snaží hájit – provést za něj obranu. Vyjádření této skutečnosti jako všeobecně známé pravdy je podpořeno zakončením *Ivanovy* promluvy třemi tečkami, které zde mají za úkol zklidnění a vybízejí mluvčího k individuálnímu doplnění významu (19). Tuto sekvenci replik (15 – 19) by bylo možno shrnout označením duel – přijmeme-li *Ivana* jako *Markova* zástupce v souboji.

Boris však trvá na svém. Jeho následující promluva je důkazem toho, že měnit (ani uzavírat) téma dialogu nehodlá (20). Pro *Ivana* to v první řadě znamená, že bude muset i nadále odrážet *Borisovy* útoky na *Marka* nebo na sebe. Naštěstí pro *Ivana* se *Boris* opět soustředí na *Marka*, ba dokonce zaujímá k *Ivanovi* vstřícný postoj (20). Protože se však *Boris* ve své promluvě opět obrací k *Markovi*, je *Ivan* nucen k němu (*Markovi*) znovu zaujmout nějaký postoj. I tentokrát – podobně jako v promluvě (19) – se jeho promluva pohybuje na hranici obrany *Markovy* osoby a útoku na ni (21). Pauza v podobě tří teček na konci promluvy dává *Borisovi* prostor, aby určil, kterým směrem se bude jejich dialog dále ubírat. Jako by se *Ivan* opět snažil předchozí sekvenci replik uzavřít, činí tak ale mnohem nejistěji než v předchozích případech. *Boris* poskytnutého prostoru využívá a prezentuje (ve značné míře jaksi mimo situaci) svoje přesvědčení. Vyjádření jeho postoje k *Markovu* názoru je možno označit jako **vyznání víry** (22). *Ivan* však na poslední slova této rozsáhlejší promluvy reaguje, nelze ji proto zcela vyjmout z konfliktní situace. *Ivan* se opětovně a dle užití vykřičníku

a variace *Borisových* slov mnohem důrazněji o uzavření tématu a celé sekvence replik (23).

Výchozí situací druhého fragmentu je společný smích dvou mluvčích. Jeden z nich (*Boris*) oznámí druhému (*Ivanovi*) skutečnost, že jistý obraz – kterému (či kvůli kterému) se smějí – viděla jistá (oběma známá) třetí osoba (*Marek*). V následujícím dialogu *Boris* kritizuje *Markův* postoj k obrazu a jeho estetické cítění, k podobnému hodnocení se snaží přimět rovněž *Ivana*. Ten se však pokouší zachovat neutralitu, dokonce *Marka* nepřímo hájí. Situaci uzavírá smírným výrokem, jenž má zklidnit *Borisovu* nevoli.

třetí fragment

- | | |
|----------|---|
| 1 MAREK | <i>Nejsme hodni na něj hledět.</i> |
| 2 BORIS | <i>Přesně tak.</i> |
| 3 MAREK | <i>Nebo se bojíš, abys ho díky mně nezačal vidět mýma očima?</i> |
| 4 BORIS | <i>Ne. Víš, co říká Paul Valéry? To bude voda na tvůj mlýn.</i> |
| 5 MAREK | <i>Kašlu na to, co říká Paul Valéry.</i> |
| 6 BORIS | <i>Nemáš už rád ani Paula Valéryho?</i> |
| 7 MAREK | <i>Necituj mi Paula Valéryho.</i> |
| 8 BORIS | <i>Ale kdysi jsi měl Paula Valéryho rád!</i> |
| 9 MAREK | <i>Kašlu na to, co říká Paul Valéry.</i> |
| 10 BORIS | <i>Díky tobě jsem ho objevil. Tys mi objevil Paula Valéryho!</i> |
| 11 MAREK | <i>Necituj mi Paula Valéryho, kašlu na to, co říká Paul Valéry.</i> |
| 12 BORIS | <i>A na co nekašleš?</i> |
| 13 MAREK | <i>Že sis koupil ten obraz. Že jsi vyhodil dvě stě tisíc za takovou sračku.</i> |
| 14 IVAN | <i>Snad nechceš začít znovu, Marku!</i> |
| 15 BORIS | <i>Tak já ti taky řeknu, na co nekašlu – když už se takhle svěřujeme – nekašlu na to, jak ses pokoušel tím smíchem a narázkama vyvolat dojem, že já přece také musím vidět, jak je ten obraz směšnej. Vyloučil jsi možnost, že bych k němu opravdu mohl mít vztah. Chtěl jsi mezi náma vytvořit tichý spojení. A abych použil tvoji formulace, to je to, co nás v poslední době rozděluje: to, jak se snažíš vyvolat tenhle falešnej pocit.</i> |
| 16 MAREK | <i>To je pravda: neumím si představit, že bys mohl – upřímně – mít rád ten obraz.</i> |
| 17 IVAN | <i>Ale proč?</i> |

- 18 MAREK *Protože mám rád Borise, a protože nedokážu mít rád Borise, kterej si koupí takovejhle obraz.*
- 19 BORIS *Proč říkáš, kterej si 'koupí' a neřekneš 'kterej má rád'?*
- 20 MAREK *Protože nemůžu říct 'kterej má rád'. Nemůžu uvěřit, že ,má rád'.*
- 21 BORIS *A proč 'si koupil', když ,nemá rád'?*
- 22 MAREK *To, to je ta otázka!*
- (REZA, 1997:36)

Ve třetím fragmentu je promluva rozložena (nepravidelně) mezi tři mluvčí – *Marka, Borise, Ivana*. Všichni jsou čtenáři známi z předchozích dvou fragmentů. *Markovu* úvodní repliku sekvence je možné označit jako frázi (1). Čtenář si nemůže být jist, zda se jedná o ironii, nicméně zcela jistě má tato věta vyznít vznešeně – s ohledem na užití slova s knižním přívlastkem (*hodni*). Z této repliky zřetelně vyplývá, že i na začátku této situace je pozorován nějaký objekt. *Boris* na *Markovu* promluvu reaguje poměrně rezolutním souhlasem (2). Mezi oběma mluvčími panuje v úvodu fragmentu názorová shoda.

Marek se však rozhodne na *Borise* zaútočit provokativní otázkou (3). *Boris* se proti jeho útoku brání a zahajuje protiútok (4). Pokládá (spíše řečnickou) otázku a doplňuje ji o další (provokativní) oznamovací větu, v níž naráží na obsah jistých slov Paula Valéryho, která zřejmě zná i *Marek* a která pro něho jsou (nebo alespoň z *Borisova* pohledu byla) nějakým způsobem důležitá, inspirativní, provokující.

Tím, kdo se nyní musí bránit, je *Marek* (5). Nezahájí však přímý protiútok, spokojí se pouze s **odražením**, čehož *Boris* využije k dalšímu útoku další provokativní otázkou (6). *Marek* reaguje rozkazem (7). Nad jakoukoli snahou o útok však v jeho replice převažuje snaha ubránit svou pozici. Následující *Borisova* věta pak vyjadřuje oznámení, je však zakončena vykřičníkem (8). Jde o důraznou připomínku

společné (pravdivé či nepravdivé) zkušenosti obou mužů, která v dialogu slouží jako jeden z nástrojů *Borisova* útoku na *Marka*. Ten ve své další replice (9) doslovně opakuje (cituje) jednu ze svých předchozích replik (5), kterou *Marek* tehdy využil jako obranu. Stejně tak by bylo možné ji vnímat i zde, rovněž se ale může jednat o úhyb stranou. Ačkoli zahájil *Marek* útok jako první (3), projevuje nyní ve svých promluvách neschopnost či alespoň zjevnou neochotu odrážet *Borisovy* útoky. Zdá se, že se pouze pasivně brání, uhýbá.

Boris na chvíli svůj dosud přímý atak zmírňuje připomínkou, jež obsahuje slova poděkování (10, první věta). Přesto to neznamena, že mu projevuje vděčnost, spíše jde o náznak vstřícnosti, který je záhy setřen důrazným připomenutím této skutečnosti. Důraz replice dodává vykřičník. Následná *Markova* replika je opět repeticí, a to dokonce dvojnásobnou – mluvčí zde spojuje dvě své předcházející repliky (5, 7) v jednom souvětí (11). Rozdíl od původních replik je pouze v tom, že jsou (obě společně v rámci tohoto souvětí) zakončeny vykřičníkem. Toto zdůraznění je možným náznakem pokusu o přechod z obrany do útoku, samotný obsah promluvy však odkazuje spíše k pouhé snaze o ubránění vlastní pozice. I předchozí promluvy *Borisovy* byly důrazně zakončeny vykřičníkem, proto se možná k podobnému důrazu uchyluje i *Marek*. Celý jejich duel se točí kolem jména Paula Valéryho, toto jméno je obsaženo v každé z replik této sekvence (4–11). Kromě repliky (8) jsou všechny tímto jménem dokonce zakončeny, jako by byly lexikálním zástupcem nějaké konkrétní fyzické akce (např. fyzického kontaktu, úderu). V každém případě toto jméno²⁴⁴ dialog mluvčích do značné míry rytmitizuje.

²⁴⁴ Toto jméno s největší pravděpodobností odkazuje k reálné osobě známého básníka a literárního teoretika.

Boris však provádí zásadní proměnu dialogu – nezahrnuje do své repliky jméno Paula Valéryho (12). Položí *Markovi* prostou otázku, která nicméně posouvá dialog k jádru sporu – *Borisově* koupí obrazu. *Marek* v následujících dvou větách svou část konfliktu charakterizuje (13). Jeho promluvu tvoří dvě věty, jež jsou obě uvozeny spojkou *že* – tu lze tedy označit spíše jako částici. Takto koncipovaná promluva působí jako enumerace výčitek, jaká nastává zpravidla na vrcholu hádky. Tím také *Markova* promluva s největší pravděpodobností je, i proto, že po ní následuje *Ivanův* pokus *Marka* umírnit (14). Více než obsah *Ivanových* slov je pro další vývoj dialogu významná skutečnost, že *Borisův* a *Markův* dialog byl přerušen intervencí třetího mluvčího.

Ivan se snaží hádku zastavit. Jeho umírňující replika – ačkoli je zakončena důrazně, vykřičníkem – však zastaví pouze sled *Markových* výčitek. Aktivity se naopak ujímá mluvčí do té doby spíše provokující než (vy)provokovaný, tedy *Boris* (15). Jeho delší replika je výčtem výhrad proti *Markovi*. Paradoxně si tu mluvčí zároveň odpovídá na svou vlastní otázku, kterou před chvílí *Markovi* položil. Převádí ji do oznamovací věty a variuje ji. Tato *Borisova* promluva je opět (jako ve druhém fragmentu) výrazně delší než promluvy ostatních mluvčích v tomto fragmentu. Stejně tak jako *Marek* v replice (13), vyjadřuje zde *Boris* svůj postoj ke konfliktu (s *Markem*). Jde o zcela konkrétní útok na *Markův* postoj k jejich společnému problému. Následující *Markova* replika (16) po formální stránce do jisté míry kopíruje poslední větu *Borisovy* delší promluvy (15). Stěžejní výčitka je v ní rovněž postavena za dvojtečku.

Podruhé v tomto fragmentu se ke slovu dostává *Ivan*, stručně se dotazuje na příčinu *Markova* postoje k *Borisovi* a k jeho koupí obrazu (17). Svou promluvou se snaží zaujmout

vstřícný postoj k oběma (dohadujícím se) mluvčím. Dotaz směřovaný k *Markovi*, lze vnímat jako protipohyb, jenž je však částečně proveden v zastoupení i za *Borise*. Další *Markova* replika je touto podvojností také ovlivněna – mluvčí (*Marek*) směřuje vyjádření svého citu *Borisovi* formálně zpět k *Ivanovi*, ačkoli by mohl *Borise* oslovit přímo, neboť ten je promluvám přítomen.²⁴⁵ Důležité však je, že se *Marek* svou replikou *Borisovi* vyhýbá. *Boris* naopak (opět) směřuje svůj dotaz na *Marka* přímo (19). Jeho replika opět užívá principů repetice a variace, ačkoli na rozdíl od předchozích případů mluvčí (*Boris*) necituje nyní výpověď vlastní, nýbrž slova svého dialogického partnera,²⁴⁶ jímž je v tomto fragmentu tradičně *Marek*. Nicméně jeho promluva představuje další útok – tedy jakoby útok zbraní soupeře. *Marek* ho odráží opět za pomoci opakování slov, která jsou v tomto okamžiku pro jejich spor klíčová – *kterej má rád; má rád* (20).

Téma koupě drahého obrazu, které se objevilo již v předchozích dvou fragmentech a stalo se výchozí situací i fragmentu třetího, bylo zde rozvinuto o problém vzájemného vztahu přítomných mluvčích (zřejmě přátel), především *Marka* a *Borise*. Klíčovou figurou užívanou v promluvách této sekvence (15 – 20) je repetice (variace), která se odvíjí od výrazu *mít rád*. V sekvenci zde dochází k variacím formálním i významovým. Zmíněné syntagma se nejprve vztahuje přímo k obrazu, později je ale přeneseno na samotný interpersonální vztah obou mluvčích. Který z obou referentů je pravou příčinou konfliktu mluvčích, pak závisí na konkrétní významové interpretaci.

Boris dále přivádí repetici a variaci replik do extrému, spojením dvou významově rozbíhavých vět do jednoho

²⁴⁵ *Markova* slova mohou být ve svém důsledku pronášena přímo k *Borisovi*, z textu však vektorová orientace (výpovědní situace) promluvy jednoznačně nevyplývá.

²⁴⁶ V tomto případě by snad ale bylo lepší užít výrazu dialogický soupeř, sok.

tázacího souvětí (21). Promluva je zakončena důrazem, je opětovným útokem. Poslední *Markovu* promluvu (22) lze potom chápat jako **pevné uzavření** sekvence předchozích replik (15–21).

další analýza

Takto provedená detailní analýza promluvy ukázala několik konkrétních prvků výstavby tohoto textu pro divadlo a rovněž jistý počet zásadních témat, dokázala definovat základní (promluvové, ale i charakterové) rysy mluvčích a fungování jejich vztahů. Tyto dílčí informace budou dále rozvedeny o poznatky týkající se samotné dramaturgické výstavby textu, postav a významové struktury.

Text není výslovně členěn na (očíslované) výstupy či dějství, tvoří jej však jednotlivé textové sekvence oddělené výrazným typografickým znakem. Z těchto osmnácti sekvencí, jsou dvě třetiny (dvanáct) monologické, zbývající třetina (šest) má charakter dialogický. V celém textu vystupují tři mluvčí – Marek, Boris, Ivan.²⁴⁷ Svým rozsahem se v rámci celého textu odlišuje sekvence šestnáctá, v níž se promluvy účastní postupně všichni mluvčí – tato scéna tvoří takřka polovinu celého textu, rovná se tedy svým rozsahem všem sekvencím ostatním.

Jazyk textu (promluv) je stručný, velmi úsporný, počet užívaných výrazů je poměrně omezený. Nicméně z malého množství jazykových elementů vzniká početnými variacemi a repeticemi rozmanité významové spektrum. Důraz je však kladen především na jeho funkčnost. Právě skrze (zřetelný) jazyk a jeho uchopování jednotlivými mluvčími je čtenář

²⁴⁷ Všichni tři byli přítomni v promluvách tří zkoumaných fragmentů.

konfrontován s významovou rovinou textu. Určité jazykové prvky (lexémy, syntagmata, frazeologické obraty) se neustále vracejí, jsou přejímány druhými mluvčími, procházejí celým textem – *dvě stě tisíc; mít rád; sračka; smysl pro humor; přečíst si Seneku*. Jazyk je průměrný, respektive není nijak extrémní, čtenáři blízký, snadno přístupný a srozumitelný.²⁴⁸ Ačkoli charakterizuje jazyk všech promluv značná konzistence, každý z mluvčích k němu má svůj specifický přístup.²⁴⁹ Boris si se slovy často hraje, užívá vzletných frází, za nimiž však někdy skrývá značnou významovou prázdnotu. Svě jazykové kreativity (a schopností ironie, cynismu) využívá k verbálním útokům vůči ostatním mluvčím, zejména vůči Markovi. Ten bývá ve svých promluvách naopak přímý, kategorický. Jeho repliky jsou mnohdy tautologické, jindy zase postulují nevyhnutelně nutné, obecně platné axiomy. Ivanovy promluvy jsou tvárné, snadno se přizpůsobují situaci, jsou často ovlivňovány promluvami druhých. Všichni tři mluvčí se pak s oblibou (jaksi meta-komunikačně) odkazují k promluvám druhých, komentují je a přebírají (alespoň jejich části) do promluv svých. Dialog, jak bylo ukázáno i na analýzách fragmentů, je v určitý pasážích nesen celými sériemi takovýchto reakcí na předchozí promluvy, jejich variacemi a repetitivy.

Charakter textu je určován střídáním dvou základních principů organizace promluvy – principu dramatického v dialozích (trilozích) a principu narativního (či přímo epického) v monologických sekvencích. Jejich střídání není podřízeno logice narace, situace, fabule – čas a prostor s ohledem na jejich logické souvztažnosti zde nehrají takřka žádnou roli – vše je dáno výhradně dramaturgickou

²⁴⁸ Tedy pro čtenáře průměrného, běžného – a potažmo též pro takového diváka (běžného, průměrného).

²⁴⁹ Trio mluvčích má ostatně k naprosté většině motivů, témat, elementů a nástrojů v textu jasně diferenciováný (triadický) přístup, jak se ukáže i dále.

výstavbou textu, logikou předváděného modelu vztahů a logikou povahy konfliktů (situace). Monology se v rámci dialogických sekvencí objevují poměrně nečekaně, přechod k nim je zpravidla prudkým zlomem. Jejich čas jako by nebyl časem ostatního textu, jako by šlo o jistý *time-out*, zastavení v lineárně se odvíjejícím příběhu. Jejich mimo-čas je někdy rovněž spjat s vykročením do mimo-prostoru – stejně tak rychle, jako se tento nový časoprostor v textu objeví, také po skončení monologické promluvy mizí, vraceje se většinou zpět do původní situace, do původního časoprostoru. V textu se objevuje několik typů monologických promluv. Úvodní monology jsou popisné, charakterizační – dva mluvčí (Boris, Marek) se ve svých prvních monozích vzájemně představují, třetí mluvčí (Ivan) ve svém úvodním monologu představuje sám sebe. Dalším typem monologů jsou komentáře k aktuální situaci, k dané konstelaci vztahů, reflexe o nich – *MAREK: ...Je to sračka. Promiň. – (Boris sám.) BORIS: Ten obraz se mu nelíbí. Budiž... Žádná citlivost v jeho postoji. Žádná snaha. Odsoudí a na nic se neohlíží...* Tyto monology se většinou těsně pojí s předcházející replikou, někdy jsou jakoby pokračováním repliky téhož mluvčího, jindy zase odpovědí (mimo aktuální čas a prostor) na otázku druhého mluvčího – *MAREK: Odpověz mi. Představ si, že se zítra oženíš s Kateřinou a dostaneš ten obraz jako svatební dar. Jsi šťastný? – (Ivan sám.) IVAN: To se ví, že nejsem šťastný. Ale já nejsem šťastný obecně. Já prostě nejsem člověk, který může říct: Já jsem šťastný. Chtěl bych zažít... chtěl bych prožít něco, abych mohl říct, že jsem šťastný... Jsi šťastný, že se ženíš, se mě tuhle zeptala matka. Jsi aspoň šťastný, že se ženíš?... Samozřejmě, samozřejmě, mami... Jak to samozřejmě? Člověk je šťastný, nebo není šťastný, co to znamená, samozřejmě? V tomto případě přechází promluva od konkrétní reakce na předchozí repliku k obecnější úvaze.*

Jeden Ivanův monolog (na začátku již zmiňované, nejdelší, šestnácté sekvence) je vyprávěním o událostech, které se mluvčímu přihodily mimo čas a prostor textu – tento monolog je (jako jediný) integrální součástí dialogu, je pronášen v časoprostoru textu, promluva na něj dále navazuje, ostatní mluvčí jsou mu skutečně přítomni, promluva je jim také adresována, Ivan dokonce svůj monolog v další replice ještě doplní a okomentuje. Zvláštní pozici pak v textu zaujímají dva nedlouhé monology Markovy, které text zahajují a uzavírají – jsou v nich tematizovány zásadní významové obsahy, k nimž referuje celý text (obraz-umění a mezilidské vztahy). Oba monology na sebe formálně navazují, ten závěrečný je variací úvodního, vztah mluvčího k mimojazykové skutečnosti je však zcela opačný – *MAREK: Můj přítel Boris si koupil obraz. Je to plátno a měří asi metr šedesát na metr dvacet. Je bílý. Podklad je celý bílý... *** MAREK: Můj přítel Boris, a to je můj dávný přítel, si koupil obraz. Je to plátno asi tak metr šedesát na metr dvacet. Zobrazuje člověka, který proniká prostorem a nakonec mizí.* Výpovědní situace všech monologů se zároveň pohybuje na hraně jejich směřování k někomu dalšímu (čtenáři? publiku?) a jejich určení mluvčímu samému, který jako by se tímto způsobem přesvědčoval o pravdivosti předchozích promluv, předchozího jednání.

Rozdíl mezi syžetem a fabulí je v tomto textu minimální, vyprávění je lineární, bez časových odboček. Pouze zmiňované monology působí jakousi časovou suspenzi, jsou mimo tento lineární čas. Časové posuny mezi jednotlivými sekvencemi vyprávění nejsou podstatné, příběh je koncentrován takřka výhradně na vztah trojice mluvčích. Vyprávění textu postupuje poměrně tradičně od zápletky (koupě moderního obrazu jedním z trojice přátel), přes kolizi (nesouhlasné názory obou dalších přátel k obrazu), krizi

(nesouhlasné názory na obraz a moderní umění se odrazí v interpersonálních vztazích trojice mužů), peripetii (dílčí komplikace jednotlivých mluvčích, zejména Ivana, v jejich individuálních životech) ke katastrofě (gesto smířlivé oběti, při němž majitel obrazu vybidne svého přítele k jeho poškození, aby urovnal jejich bortící se přátelství). Napětí roste s pokračováním promluv (dialogu), nesměruje však k žádnému jednoznačnému řešení. Závěrečné jednání Borisovo (jeho gesto obětování obrazu) jednoznačným završením rovněž není, neboť je pouze předstíranou obětí, lživým jednáním ve vztahu k ostatním.

Místo, v němž se příběh textu odehrává, vykazuje rovněž spíše funkční užitečnost, než aby bylo konkrétním umístěním příběhu v referenčním časoprostoru. Důraz je kladen na jeho prázdnotu, je spíše imaginárním prostorem, čistou plochou, na níž se formalizují mezilidské vztahy a názory na moderní umění.

Základním prvkem ve výstavbě tohoto textu je číslo tři a od něho se odvíjející kompozice – trojúhelník, triáda, trio. Text má tři mluvčí, osmnáct sekvencí (3 x 6), tři prostory, v nichž se odehrává (byť každého z mluvčích). Triangulární podstata se pak nejvýrazněji projevuje v rovině významové, kde je na základní trojici mluvčích aplikováno značné množství triadicky diverzifikovaných (a dostatečně zobecněných) témat, postojů k životu, k umění, charakterů apod. Boris, Marek a Ivan představují v první řadě tři rozličné přístupy k životu a k (modernímu) umění.²⁵⁰ Jako doplnění analýzy přístupu mluvčích k jazyku, lze konstatovat, že u každého z nich převažuje v promluvách jedna ze základních Vinaverových textových figur – *útok*

²⁵⁰ V otázce jejich vztahu k umění lze např. hovořit o triádě – *potěšení* (Boris), *odmítání* (Marek), *lhostejnost* (Ivan).

(Marek), *odražení* (Boris), *úhyb* (Ivan).²⁵¹ Pozice všech tří mluvčích však nejsou zcela stabilní, v samém závěru přijímá každý z nich (nejvýrazněji pak Marek) pozici takřka opačnou k té, kterou zastával na počátku.

V rovině tematické se text pohybuje především ve dvou oblastech – moderní umění (názory na ně, individuální přístupy k němu) a mezilidské vztahy (vztahy tří přátel, upřímnost ve vztazích, vzájemná komunikace). Obě stěžejní témata jsou úzce propojena,²⁵² jedno provokuje změny druhého a ačkoli na počátku (i v názvu textu) je inkriminovaný obraz, jsou promluvy velmi úzce spjaty především s interpersonálními vztahy svých mluvčích a s jejich (ne)schopností vzájemné (upřímné) komunikace.²⁵³

Text Yasmíny Rezy prokazuje rysy klasické dramaturgické výstavby poučené texty, které napodobují reálný dialog (konverzační komedie). Obohacuje ji však modernistickými postupy střídání vyprávěcích principů, ironií v oblasti formální i významové. A podobně jako Boris ukazuje svého *Antriose*, ukazuje Reza ve svém textu značně zobecněná, formalizovaná témata týkající se moderního umění a především mezilidských vztahů, která jsou pro současného diváka bezesporu poutavá. Přes jistou neutralitu a sterilitu v jeho vyznění, nelze textu v žádném případě upřít jeho precizní, detailní triadickou výstavbu, která prochází celou jeho strukturou od nejnižších úrovní textových až k rovinám významovým.

²⁵¹ Zajímavým tématem do diskuse může být rovněž názor Patrice Pavise, že každému z mluvčích tohoto textu odpovídá jeden z principů tradiční *commedie dell'arte* – Boris jako *Dottore*, Marek jako *Capitano* a Ivan jako *Arlechino*. (PAVIS, 2002:168)

²⁵² Zřetelně se tato skutečnost projevila i v analýze fragmentů, především ve třetím z nich.

²⁵³ Drobnou poznámku je nutno učinit i k samotnému názvu textu a jeho překladovým proměnám. Původní obecný název *L'Art* je v mnoha jiných překladech zachován (angl. *Art*; něm. *Kunst*; pol. *Sztuka*), jindy mírně upraven a zabarven (slov. *Kumšt*), v českém případě pak výrazně konkretizován (*Obraz*).

text šestý – když promluva postavou jedná

**Jean-Michel Ribes – Divadlo bez zvířat
(Théâtre sans animaux, 2000 – 2001)²⁵⁴**

Poslední z analyzovaných textů je zároveň textem nejmladším – zcela současným, aktuálním, neboť vznikal přímo na přelomu tisíciletí, a to v samém centru současné francouzské divadelní tvorby, tedy v Paříži. Tvoří jej několik kratších textů, které jsou prodchnuty společnými rysy dramaturgické výstavby, tedy společným rukopisem, a které mezi sebou sdílejí rovněž některá totožná témata. Tato analýza se pokusí na souboru Ribesových hříček odkrýt jejich souvztažnosti a poukázat na specifickou konzistenci na první pohled rozdílných, samostatných a zcela soběstačných textů pro divadlo. Proto se zaměří především na samotnou analýzu promluvy a fungování dialogu. Tento text pro divadlo je souborem osmi kratších celků (textů pro divadlo) shromážděných pod společným titulem, přičemž každá z částí má svůj vlastní název.²⁵⁵ Analýza se však (alespoň) v počáteční fázi bude pohybovat napříč všemi texty, bude se zabývat promluvou celého souboru.

Promluva v celém textu plně odpovídá pravidlům gramatické i syntaktické správnosti. Jazyk je pečlivý, mnohdy až literární, jako by chtěl být někdy dokonalejší, než dialogická promluva zpravidla bývá. Ačkoli se nevyhýbá hovorovým výrazům, šumovým slovům a občasným

²⁵⁴ Tato kapitola pracuje s nevydaným českým překladem Petra Christova a originální verzí (RIBES, 2001).

²⁵⁵ Jednotlivé texty, tak jak se k nim bude odkazovat následná analýza, jsou pojmenovány a v souboru řazeny v tomto pořadí: *Rovnost – Bratrství; Tragédie; Racek; Monika; U.S.A.; Neděle; Průdušky; Vzpomínka.*

nespisovnostem, působí celkově velmi upraveně, čistě, místy možná až příliš dokonale. Promluvy jsou většinou koncipovány jako dialogy (*Rovnost – Bratrství; Racek; Monika; U.S.A.; Průdušky*), v *Tragédii* jsou mluvčí tři, vždy však spolu hovoří pouze dva, tedy opět v dialogu, další segment (*Neděle*) lze definovat jako trilog, poslední část (*Vzpomínka*) je polylogem, v němž je promluva rozdělena mezi pět mluvčích. Jednotlivé repliky na sebe obvykle rychle navazují, jsou krátké – často si vystačí s jednou větou (souvětím), někdy i pouhým slovem, nedokončenou výpovědí, často zakončenou třemi tečkami na znamení plynulého pokračování promluvy a jejího převzetí druhým mluvčím. Případné delší promluvy nepřesahují většinou rozsah několika málo vět.²⁵⁶

Celý text je sledem samostatných dialogických segmentů (včetně jednoho trilogu) a závěrečného polylogu, jako celek je tedy rytmizován posloupností dílčích segmentů, jejich návazností, proměnami mluvčích, jejich počtu, jejich výpovědních situací²⁵⁷ – mají vždy svůj název a jsou zakončeny jednoznačnou scénickou poznámkou – *Konec*. Čas v rámci jednotlivých segmentů takřka zcela odpovídá času reálnému.²⁵⁸ Text tak v každém segmentu téměř dokonale dodržuje pravidla jednot místa a času, stejně tak jako je tomu s jednotou děje.

Rytmus každé z částí je pak uvnitř nesen samotnými (proměnlivými) promluvami a též scénickými poznámkami, které jej spoludefinují. Prvek rytmizace se v textu často

²⁵⁶ V některých případech, kdy se promluva rozroste nad rámec standardní dialogické únosnosti, bývá většinou v kontextu dialogu tento exces komentován druhými mluvčími – *JEAN-CLAUDE: Co tě to popadlo, že tady mluvíš jak utržená ze řetězu?* (*Tragédie*).

²⁵⁷ Nárůst mluvčích na dvojnásobek průměrného počtu předchozích segmentů v poslední části působí navíc jako výrazné uzavření předchozího textu, promluv a jednání.

²⁵⁸ Pouze ve *Vzpomínce* je po krátké úvodní pasáži graficky naznačena jistá časová prodleva, která však není nijak významná.

objevuje formou poznámky *Pauza*. Skrze didaskalie mají dílčí dialogy poměrně jasně určenou výpovědní situaci mluvčích, promluvy jsou realizovány na konkrétních místech, v reálném (realistickém) prostředí interiérů i exteriérů – na terase, v zázemí divadla (specifikovaném v další promluvě jako *Comédie-Française*), v holičském krámku, v obývacím pokoji (dokonce 2x), na golfovém hřišti, na ulici, v muzeu.²⁵⁹ Scénické poznámky v textu určují většinou podobu fyzického jednání, zasahují tedy i mimo rámec samotné promluvy, doplňují dílčím způsobem výpovědní situaci mluvčích, v dalších případech zase určují způsob realizace promluvy – *křičí; ztrápeně; volá; za scénou; Pán TWO se poškrábe na krku, zrudne v obličeji; Dcera sklopí oči* apod. Poznámky jsou poměrně hojné, někdy snad až nadbytečné – to v případech, kdy pouze upřesňují způsob realizace promluvy, který by mohl být bez větších komplikací vyčten z pouhé promluvy. Autorská promluva je však precizní, dává pozor, aby zamezila všem případným nejasnostem a nezáměrným ambivalencím. Ribes dává výpovědní situaci svých mluvčích velmi plastickou podobu, jeho text nabízí čtenáři poměrně přesný obraz situací a jednání – ačkoli se jedná o pouhé scénické poznámky v rámci dialogického textu, bylo by snad možné hovořit o podobném dojmu (představě), jaký vytváří vnímatelova imaginace při četbě prozaického textu (románu). Přesto, že jsou promluvy doplňovány akčními didaskaliemi,²⁶⁰ má samotné jednání mluvčích a ostatně i dílčí detaily jejich výpovědní situace pouze druhotnou roli – jednání, jež s sebou nese hlavní významové složky textu, je obsaženo v promluvách samotných.

²⁵⁹ Jednotlivé lokace jsou svou realističností snad dokonce spíše filmové či románové – viz např. úvodní scénickou poznámku k části *U.S.A. – Pán ONE a Pán TWO, dva golfisté táhnoucí za sebou své pytle s holemi kráčejí po greenu*.

²⁶⁰ Tento pojem odkazuje k Vinaverově kategorizaci didaskalií na *akční a pomocné*.

K analýze, která by mohla vést k odhalení základních principů fungování samotné promluvy a jejího jednání, bude v další části této kapitoly využito textové analýzy fragmentů textu za použití metody a nástrojů Michela Vinavera.²⁶¹ Analyzovány budou dva fragmenty v rozsahu 25 a 20 replik. První pochází z úvodní části (*Rovnost – Bratrství*), druhý pak z části zařazené do souboru na místě čtvrtém (*Monika*).

fragment první (*Rovnost – Bratrství*)

1 JAKUB	<i>Zmoudřel jsem. Jsem už chytřejší než ty.</i>
2 ANDREAS	<i>Jo?</i>
3 JAKUB	<i>Ano.</i>
4 Pauza.	
5 ANDREAS	<i>Kdy se to stalo?</i>
6 JAKUB	<i>Tak před hodinou, možná před hodinou a půl...</i>
7 ANDREAS	<i>To není tak dlouho.</i>
8 JAKUB	<i>Jsi první, komu to říkám.</i>
9 ANDREAS	<i>To mě těší.</i>
10 JAKUB	<i>To nic není, jsi přece můj bratr.</i>
11 ANDREAS	<i>To je fakt.</i>
12 JAKUB	<i>Starší.</i>
13 Pauza.	
14 ANDREAS	<i>O hodně?</i>
15 JAKUB	<i>Cože?</i>
16 ANDREAS	<i>Jsi teď o hodně chytřejší než já?</i>
17 JAKUB	<i>Asi ano.</i>
18 ANDREAS	<i>No, co se dá dělat.</i>
19 JAKUB	<i>Víš, už jsem to chtěl hodně dlouho.</i>
20 ANDREAS	<i>Ani se nezdálo.</i>
21 JAKUB	<i>Od svých pěti let.</i>
22 ANDREAS	<i>To je pěkně dlouhá doba.</i>
23 JAKUB	<i>Už jako dítě jsem si říkal: ten Andy je ale divnej, každýho oblbne, všichni poslouchají jenom jeho... ale jednou budou poslouchat mě... naučím se to líp než on... teda nejdřív stejně jako on a pak rychle o moc líp.</i>
24 ANDREAS	<i>Postupně, co?</i>
25 JAKUB	<i>Přesně tak.</i>

První fragment je tvořen dialogem mezi dvěma mluvčími. Oba jsou v textu (peritextem) označeni křestním jménem,

²⁶¹ Postup je shodný s tím, jehož bylo užito v předchozí kapitole při rozboru textu Yasminy Rezy.

jedná se o dvě naprosto obvyklá mužská jména – *Jakub*, *Andreas*.

Fragment začíná replikou *Jakuba*, který nejprve oznamovací větou sděluje změnu svých schopností, konstatuje, že je nyní chytřejší, užívaje k tomu slovesa s lehce knižním nádechem (*zmoudřet*). V druhé části repliky se další oznamovací větou (zakončenou opět nevzrušeně tečkou) obrací s touto **informací** na druhého mluvčího (*ty*), kterému tyká (1). Z příslovce času (*už*) užitého v *Jakubově* promluvě lze odvodit, že tomu tak dříve nebylo – logickou úvahou byl tedy dříve „chytřejší“ ten, komu mluvčí svou promluvu adresuje. *Andreas* reaguje na toto konstatování stručnou otázkou, spíše jen jednoslovným, hovorovým vyjádřením údivu, nebo snad dotazem po pravdivosti tvrzení (2). V každém případě tímto nenáročným **protipohybem** vybízí *Jakuba* k reakci, respektive k pokračování. *Jakub* souhlasně odpoví, na rozdíl od *Andrease* užívá spisovnějšiho výrazu, provede však **úhyb**, nerozvíjí dále sdělenou informaci (3). Situace je pozastavena scénickou poznámkou (4).

Aktivitu přebírá *Andreas* a stručně se ptá na časový údaj, který se vztahuje k *Jakubově* transformaci (5). *Jakub* odpovídá, upřesňuje údaj (6). Jeho promluva je zakončena třemi tečkami, jako by mluvčí nechtěl informaci dále rozvíjet – nebo snad čekal, že *Andreas* bude pokračovat v dotazování. Ten však pouze okomentuje dobu, kterou *Jakubova* promluva odhalila, a označí ji (opět vstřícným, leč jakoby nezaujatým způsobem) za poměrně krátkou (7). *Jakub* se opět vrací k tématu a sděluje (čtenáři i druhému mluvčímu), že je *Andreas* první, komu tuto informaci podává (8). *Andreas* znovu vstřícně, běžnou zdvořilostní frází vyjádří svůj vděk (9). *Jakub* reaguje podobnou zdvořilostní formulkou, kterou projev vděčnosti odmítá (či zmírňuje), a doplňuje ji (odůvodňuje) konstatováním další informace – tentokrát nové

pro čtenáře, nicméně známé pro *Andrease* – o jejich sourozeneckém vztahu (10). *Andreas* tuto informaci potvrdí (11). Ve své replice užívá hovorového výrazu, jeho promluva nemá ve své podstatě (kromě potvrzení pravdivosti informace) žádný význam, je spíše pouhou frází sloužící k udržení kontaktu s druhým mluvčím. *Jakubova* následující replika obsahuje pouze jedno adjektivum a je do jisté míry doplněním a uzavřením jeho repliky předchozí. Čtenář se z ní dozvídá další informaci o věkovém vztahu sourozenců – *Andreas* je starší než *Jakub* (12). Tato *Jakubova* replika je zároveň uzavřením první sekvence fragmentu, které je potvrzeno a zdůrazněno scénickou poznámkou – *Pauza* (13).

Další pokračování dialogu je opět (jako po první pauze) na *Andreasovi*, jehož replika je stručnou otázkou s ne zcela jasným předmětem, na nějž se mluvčí ptá (14) – vzhledem k replice, která těsně předcházela (12), by se mluvčí mohl tázat, zda je o hodně starší – protože však mluvčí bezpochyby ví, o kolik je starší než jeho bratr, směřuje otázka (zřejmě) jinam. *Jakub* je přesto (podobně jako čtenář) vyveden z míry a nechápavě se na *Andrease* obrací (15). *Andreas* položí stejný dotaz, tentokrát jej ovšem formuluje celou tázací větou, takže je zřetelné, že jeho otázka směřuje k prvotní informaci, kterou *Jakub* pronesl v úvodní replice (16). Celá sekvence mezi dvěma pauzami (5-12) odvedla velmi nenápadně čtenářovu pozornost (ale do jisté míry i pozornost mluvčího) – návrat zpět na počátek fragmentu, tento skok nazpátek, tak působí jako úsměvné nedorozumění.²⁶² *Jakub* odpovídá kladně, svou odpověď však relativizuje, není si jist (17). *Andreas* vstřícně, leč znovu spíše proto, „aby řeč nestála“, pronese neutrální výrok (18). Z jeho dosavadních promluv je vidět, že není schopen (ochoten?) vyjádřit svůj názor

²⁶² Pro pozorovatele rozhodně. A čtenář pozorovatelem je. Ačkoli se svým čtením situace jistým způsobem účastní.

k překvapivé situaci, vždy spíše uzavře dílčí sled replik a čeká na další vývoj. Navzdory tomu, že je jeden z mluvčích nucen čelit **převratu** v situaci, nese se dialog mluvčích v rovině **duetu**, mluvčí si vycházejí vstříc, nedochází mezi nimi k výraznějšímu konfliktu.

V další replice se *Jakub* opět ujímá iniciativy a prozrazuje další informaci, tentokrát novou pro čtenáře i druhého mluvčího. Výslovně se na *Andreas* obrací (*Víš,...*) a sděluje mu, že o změnu svých schopností již dlouho stál (19). *Andreasova* odpověď (20) je první výraznější reakcí na *Jakubovy* repliky a informace, dala by se označit za mírné **odražení** útoku, jímž zpochybňuje *Jakubovu* dlouhodobější snahu. *Jakubova* následující promluva je znovu svým způsobem doplněním předchozí repliky, mluvčí konkretizuje, jak dlouho už o změnu stál (21). V porovnání s časovým údajem z repliky (5) je tato doba překvapivě dlouhá, což potvrzuje již opět klidným konstatováním *Andreas* (22). V následující promluvě, která svým rozsahem přesahuje celý zbytek fragmentu, užívá mluvčí figury, kterou *Vinaver* nazývá **vyznání víry** – *Jakub* sděluje, že již od dětství v něm byla touha vyrovnat se svému bratrovi a následně ho předčít (23). Při pohledu na výstavbu této repliky, již tvoří v podstatě jediné souvětí rozdrobené třemi tečkami na několik kratších větných segmentů, je důležité zjištění, že jednotlivé výpovědi v ní jsou jistým způsobem nesouvislé, že mluvčí nejprve vyjádří samotný výsledek své touhy, a teprve poté jej upřesní, uvede na pravou míru. Jako by mluvčí hledal co nejpřesnější vyjádření, jako by lpěl na co nejvěrnějším postižení svých myšlenkových pochodů promluvou. Do jisté míry se však svým vyprávěním nechává unést a užívá spíše hovorových výrazů – *divnej; oblbne; dřív; líp*. Reakce *Andreasova* je (jako již tradičně) poměrně vstřícná, ačkoli (ostatně stejně jako i v předchozích případech) v ní lze

(nikoli však s jistotou) odhalit jistý ironický nádech (24). Celý fragment je pevně uzavřen *Jakubovým* přitakáním (25).

Výchozím bodem prvního fragmentu je překvapivé (a vpravdě nečekané) konstatování jednoho z bratrů, že zmoudřel.²⁶³ Jeho starší bratr, který se stal prvním, kdo tuto informaci slyšel, se snaží poměrně nezaujatým způsobem vybízet svého mladšího bratra *Jakuba* k rozvinutí této informace. Po jistém váhání se od něho dozvídá, že tato skutečnost byla jeho dlouhodobým přáním. *Andreas* se tomuto (snad ještě překvapivějšímu) zjištění diví. Oba bratři se nedostávají do žádného konfliktu, jejich dialog je nesen na vlně obezřetného ohledávání terénu, kde *Andreas* oddaluje vyjádření svého názoru na novou skutečnost a *Jakub* se snaží překonat svou nejistotu pouze pozvolným odhalováním dalších (podrobnějších) informací.

druhý fragment (Monika)

- 1 DCERA *Kdo je Jolanda?*
2 OTEC *Tvoje matka.*
3 DCERA *Tati, maminka se jmenuje Natálie.*
4 OTEC *Ne, drahoušku, tvoje matka se jmenuje Jolanda. Stejně jako její sestra, její matka, její babička, její teta, stejně jako její sestřenice.*
5 DCERA *Ale... Já jsem si myslela, že právě ona byla jediná, kdo se nejmenoval Jolanda!*
6 OTEC *Ne, drahoušku, nepodařilo se jí toho zbavit. Stejně jako všechny ostatní ženy v celé rodině se jmenuje Jolanda... Chápu, že to pro tebe může být šok.*
7 DCERA *To teda. Když se v osmnácti dozvíš, že se tvoje matka nikdy nejmenovala Natálie, myslím, že si to dovedeš představit.*
8 (Dcera začne popotahovat.)
9 OTEC *Udělal jsem, co jsem mohl, aby ses to dozvěděla co možná nejpozději, ale věděl jsem, že jednou ti to stejně budu muset říct.*
10 DCERA *Proč jste mi ale lhali?*
11 OTEC *To já jsem chtěl, abychom tvé matce říkali Natálie, když ses narodila ty... Měl jsem strach, že se ti budou ve škole*

²⁶³ Takovéto věci se většinou na veřejnosti neříkají. Natož takto upřímně a snad i bezelstně.

vysmívat, že se ti kamarádky budou smát, že se tvoje maminka jmenuje Jolanda stejně jako její matka, její sestřenice, její sestra, a že je sedmadvacátou Jolandou v rodině a že se tě budou ptát, proč u vás doma neumějí vybrat pro holky jiný jméno... a najít nějaký smysluplný vysvětlení snad ani není možný, brzo člověk začne pochybovat o duševním zdraví celý rodiny a určitě by se tě ptali, jestli nejste z nějakýho koňskýho plemena, kde se opakují jména kobylek pořád dokola, kde je jedna Jolanda za druhou... Bylas malá holka a já tě chtěl ochránit před takovými pochybnostmi, které se pro malé holky nehodí. Taková holčička má běhat po loukách, číst básničky, učit se španělsky, připravovat se na své svatý přijímání, myslet na krásného prince, který jednoho dne přijede a vezme si ji, i kdyby byl homosexuál... Když se člověk podívá, jak jsou ti krásní princové vyšňoření, tak se nemůže divit, že mají raději kluky a že holky čekají stejně zbytečně... Kromě tebe, drahoušku, ovšem kromě tebe, tobě se podařilo jednoho klofnout. A proč? Protože seš pevná v kramflecích, seš si sebou jistá, protože jsi nikdy nevěděla, že se tvoje matka jmenovala Jolanda...

- 12 DCERA A abyste přede mnou zamaskovali, že i já se jmenuju Jolanda, tak jste mi říkali Monika?!
- 13 OTEC (vyhrkne) Ale ty se nejmenuješ Monika! Ani Jolanda!
- 14 DCERA (křičí) A jak se teda vlastně jmenuju?
- 15 OTEC To je právě to... Dobrá otázka.
- 16 DCERA Určitě jste mě nějak pojmenovali, dali jste mně jméno, když jsem se narodila. Přecis na mě nepískal jak na psa!
- 17 OTEC Co si o mně myslíš? To víš, žes dostala jméno.
- 18 DCERA A ty si nevzpomínáš?
- 19 OTEC Je to už osmnáct let, drahoušku, osmnáct let! Ty si snad vzpomeneš, cos dělala před osmnácti roky?
- 20 DCERA Narodila jsem se.

V dialogu druhého fragmentu se pravidelně střídají promluvy dvou mluvčích, kteří nemají konkrétní jména – peritext je označuje pouze obecnými pojmenováními členů rodiny, jež k sobě váže blízký příbuzenský vztah – *Otec*, *Dcera*.

Fragment začíná otázkou mluvčí označené jako *Dcera* (jedná se tedy o ženu), která se ptá po totožnosti jisté osoby jménem Jolanda (1). Druhý mluvčí (*Otec* – tedy muž, zřejmě o generaci starší) odpovídá, že Jolanda je jméno její matky (2). Otázka i odpověď jsou stručné a strohé. Následující promluva *Dcery* se poměrně důrazně (dle užitého oslovení předsazeného na začátek věty – *Tati*,...) a adresně obrací na

Otce a sděluje informaci, že matčino jméno je jiné, než jaké uvádí *Otec* (3). Pro čtenáře se jedná o informace nové, pro *Dceru* je nová pouze informace *Otcova*. Ten na repliku reaguje negací. Také se obrací přímo k *Dceři*, oslovuje ji velmi něžně (byť možná trochu konvenčně) a opakuje, že matčino jméno zní Jolanda (4). Ve druhé části téže repliky informaci doplňuje tím, že Jolanda je rovněž jméno mnoha jiných žen z matčina (a tedy zřejmě i *Dceřina*) příbuzenstva. Následující *Dceřina* replika je rychlou, krátkou odmítavou reakcí v podobě pouhé odporovací spojky (*ale*), která je však přerušena třemi tečkami a následně (dalším nedlouhým souvětím) upravena v konstatování toho, co si *Dcera* o matčině jméně do této chvíle myslela (5). Tuto odpověď lze vnímat jako obranu, snahu o ubránění původního názoru, který byl otřesen předchozími útoky (2, 4), které však ze strany mluvčího (*Otce*), jako útok zřejmě vedeny nebyly – byly pouhým konstatováním situace, sdělením informace, pouhou (snad i pravdivou) odpovědí na otázku – jako by se z protipohybu proměnily u adresáta promluvy v útok. V další replice (6) *Otec* znovu opakuje a doplňuje výše odhalenou skutečnost, přičemž opět *Dceru* oslovuje zdobnělinou – nikoli jménem. V závěru své repliky komentuje nastalou situaci a vyjadřuje pochopení pro *Dceřino* znepokojení. *Dcera* hovorově přitaká (7). Z pokračování její repliky, která shrnuje situaci tentokrát z jejího pohledu, se lze dozvědět věk mluvčí – *Dceři* by mělo být osmnáct let. Její replika se obrací na *Otce*, tato adresnost v závěrečné části repliky, je však spíše konverzačním obratem, pouhou konvenční hovorovou frází udržující pozornost adresáta. Úvodní sekvence je uzavřena scénickou poznámkou akčního typu (8), která indikuje (neverbální) chování mluvčí.

Otec pokračuje a rozvádí okolnosti situace, hovoří o svém vnitřním rozporu (9). Jeho repliku tvoří delší souvětí,

které je logicky pečlivě vystavěno a působí velmi klidně, byť ne lhostejně. *Dcera* poměrně prudce reaguje (útočí) konkrétní otázkou, v níž se ptá po příčině lži, které byla vystavena (10). *Dceřin* útok vyprovokoval *Otce* k reakci, která svým rozsahem nemá v tomto fragmentu obdoby – tato replika (11) je dlouhou, souvislou promluvou mluvčího, která se obrací k druhé mluvčí. *Otec* zaujímá stanovisko k situaci,²⁶⁴ vypráví o důvodech, které jej k iniciování této lži vedly. Jeho argumentace je poměrně konzistentní, tematicky se věnuje *Dceřině* dětství i její současnosti (zmiňuje mj. skutečnost, že dívka má partnera – *tobě se podařilo jednoho klofnout*), obrací se na ni (užívaje stejně jako v předchozích replikách zdvořilý *drahoušku*), aby na závěr konstatoval, že právě oné lži může *Dcera* vděčit za svou sebedůvěru a sebejistotu. V rámci jeho promluvy se objeví (ve vztahu k mužům-partnerům pro dcery) rovněž téma homosexuality. *Dcera* na *Otcovu* promluvu naváže důrazně realizovanou replikou (soudě dle užití kombinace vykřičníku a otazníku za souvětím), v níž na základě zjištěných informací – které jsou pro ni v tomto případě stejně nové jako pro čtenáře – definuje svůj závěr, svou „objektivní pravdu“ o celé situaci (12). Čtenář se z této repliky dozví rovněž novou informaci, že jméno, které *Dcera* do této chvíle užívala, zní Monika. *Otec* však na *Dceřin* útok reaguje stejně aktivně – viz dva vykřičníky za dvěma krátkými větami a pomocnou scénickou poznámku definující způsob realizace promluvy (*vyhrkne*). Tato promluva (13) se opět obrací (*ty*) přímo k dialogickému partnerovi a přináší informaci, která doplňuje již známé skutečnosti a upřesňuje, že *Dceřino* jméno není ani to, jež užívala doteď (Monika), ani to, které vydedukovala z *Otcovy* promluvy (Jolanda). Duel dále pokračuje s nezmírněným důrazem – *Dcera* se

²⁶⁴ Takto odpovídá promluva Vinaverově figuře **zaujetí se**.

vehementně (další pomocná didaskalie a vykřičník) dotazuje po svém skutečném jméně (14). Tuto sekvenci prudké slovní výměny zakončuje a zklidňuje *Otcova* promluva, která však ponechává celou otázku otevřenou, konstatuje a potvrzuje totiž oprávněnost *Dceřina* dotazu (15).

Zklidnění přebírá i následující replika *Dcery*, která se umíněně snaží dozvědět „pravdu“ o svém jméně, tvrdíc, že nějaké jméno mít musí (16). Nicméně ve druhé větě této repliky opět na *Otce* útočí. *Otec* se důrazně brání, ohrazuje se vůči *Dceřině* výtce (17). *Dcera* již v útočení nepokračuje, její další replika je věcná – táže se *Otce*, zda si on na její jméno nepamatuje (18). *Otec* však tentokrát reaguje na otázku poměrně ostře – opětovně brání svou pozici, ačkoli jeho argumenty jsou spíše komické – útok proti sobě obrací (jakýmsi logickým kotoulem) směrem k *Dceři* a klade jí otázku, zda si ona na stejně dávnou událost pamatuje (19). Ve své promluvě se (jako již tradičně) k *Dceři* obrací a oslovuje ji obvyklým způsobem. *Dcera* uzavírá celý fragment replikou, která (zřejmě) pravdivě odpovídá na *Otcovu* otázku (20).

V tomto fragmentu spolu hovoří *Otec* s *Dcerou*, která je vyvedená z míry nejprve *Otcovým* tvrzením, že křestní jméno její matky je jiné než to, které doteď ve vztahu k *Dceři* používala, následně pak *Otec* (jakoby nechtěně, z donucení okolnostmi) zpochybní i identitu *Dcery* – její jméno také není takové, jak se domnívala. *Otec* vysvětluje pohnutky, které ho vedly k zamlčování pravého *Dceřina* jména a zároveň se svěřá, že na její pravé jméno si nemůže vzpomenout. Celý dialog je do jisté míry sledem sdělování nový překvapivých informací ze strany *Otce*, na něž *Dcera* reaguje jak podrážděným nesouhlasem, tak kladením otázek, které jsou nesený snahou o dobrání se „pravdy“.

další analýza

Jak je patrné i z výše analyzovaných fragmentů, jsou v Ribesově rukopisu celého zkoumaného souboru textů pro divadlo rozpoznatelné shodné rysy formální výstavby. V první řadě se jedná způsob, jakým jsou v textu odhalována jednotlivá témata a k nim příčné motivy. Každý text je založen na existenci překvapivého zjištění – na promluvě, která zcela převrátí dosavadní situaci, která rozvrátí dříve klidný, stabilní stav. Tyto *převraty* (abychom použili ještě jednou terminologie Vinaverovy) se odehrávají plně v rovině promluvy – je to vždy výpověď mluvčích, jež je zdrojem revoluční informace. Obsah promluvy mluvčích je do jisté míry příčinou i důsledkem této situace. Od převratu založeného na promluvě se vždy odvíjejí další promluvy-jednání, promluva je v tomto textu zcela zřetelnou akcí. Jednání mimo promluvu je v rámci textu takřka vždy jednáním, které odpovídá promluvě, které jí je neseno. Tato jednající promluva však v sobě obsahuje takový hybný potenciál, že v závěru některých částí vyústí ve skutečné fyzické jednání, které mění situaci – většinou formou odchodu některého z mluvčích. V *Tragédii* je partnerská hádka, jež se odvinula od Jean-Claudovy neochoty říct alespoň formální²⁶⁵ „bravo“ své švagrové, jež právě odehrála titulní roli v premiéře ve slavném divadle, završena Jean-Claudovým odchodem pryč z divadla, který si jeho manželka dokonce vyloží jako rozchod. V *Neděli*²⁶⁶ pak počáteční zjevení obrovského kuličkového pera v obývacím pokoji a následná diskuse Otce, Matky a Dcery o významu této události (a o různých formách zázraků, víry a zjevení) vede

²⁶⁵ Tedy jen „aby se neřeklo“, aby bylo učiněno zadost společenské konvenci.

²⁶⁶ Skutečně v neděli, tedy ve dni určeném již od počátku křesťanské tradice k odpočinku, ne-děláním.

k Otcově přesvědčení o předurčenosti a povolání k odchodu. V případě tohoto textu je na samém jeho počátku nikoli pouhé slovo, nýbrž ohromné kuličkové pero, které *prorazí strop a zapíchne se do podlahy*. Závěrečný odchod ve *Vzpomínce*, která je poslední částí souboru, pak není již odchodem individuálním, ale přesouvá se do sféry symbolické, metatextové. Celý text je uzavřen touto scénickou poznámkou – *nechají se pohltnout vlnou a zmizí z muzea*.

Každý segment souboru Ribesových textů je založen na podobně překvapivém zjištění.²⁶⁷ Všechny části jsou si tímto způsobem podobné, jsou v rozdílnosti ekvivalentní. Toto zjištění je, jak lze sledovat i na zkoumaných fragmentech, odhalováno většinou neočekávaně a zároveň velmi pozvolně. Čtenář je v mnohých případech stejně nevědoucí jako v dané situaci mluvčí, jenž musí novému stavu skutečností čelit. Právě toto postupné a vědomě často protisměrné odhalování informací je základním prvkem ve výstavbě dialogu textu. Stejně tak je obvyklé dlouhé kroužení kolem odhalovaných témat, dlouhé váhání a promluvy zavádějící řeč jakoby jinam, aby se následně vrátily k původnímu tématu a neznárodně ho opět obohatily o novou (ještě překvapivější) informaci. Autor nesděljuje žádnou informaci úplně, vždy jistý – poměrně důležitý – významový aspekt zamlčí či pouze nesdělí. Čtenář je tak dlouhodobě udržován v napětí, které je sice v závěru každé části svým způsobem završeno, zpravidla se však nejedná o odhalení všech detailů, které by čtenáři pomohly sestavit úplný obraz o fikční realitě. Přesto

²⁶⁷ V první části (*Rovnost – Bratrství*) oznámí mladší bratr staršímu (slavnému spisovateli), že zmoudřel, že je nyní chytřejší než on. V textu *U.S.A.* požádá jeden muž při hře golfu svého dlouholetého přítele, aby mu neřikal „Bobe“ (tedy přezdívkou oblíbenou u toho prvního) a následně mu svěří, že jeho rodina toto křestní jméno zavrhla kvůli jistému prapředkovi tohoto jména, jenž znásilnil prezidenta Spojených států. V *Rackovi* sděluje zákazník svému holiči během stříhání skutečnost, že odhalil způsob, jakým by mohl člověk vzlétnout, odpoutat od země a přiblížit se tak ptákům.

je ale jednání (promluvy) zřetelně uzavřeno, ačkoli většinou nechává před čtenářem většinu témat a motivů otevřených.

U Ribesova textu je rovněž důležitý čtenářův vztah k otázce pravdivosti-neppravdivosti informací sdělovaných textem. Čtenář je do jisté míry nucen čelit situaci, že všechny informace, které mu jsou textem sdělovány jako nové, překvapivé (tj. pro čtenáře i pro samotného adresáta promluvy), bude vnímat a priori jako pravdivé – jejich pravdivost totiž fikční svět textu nikdy nezpochybní. Text je vůči čtenáři snad až příliš upřímný, čímž vrhá čtenáře do jisté pasti. Přes takřka naprostou upřímnost, kterou se text prezentuje, jsou jeho informace navýsost selektivní, a proto i velmi subjektivně zaměřené. Ribes jako by sděloval vše, a přitom ukazoval čtenáři pouhé detaily svého fikčního světa.

Každý text celého souboru je vystavěn na klasickém schématu, lze u něho sledovat poměrně zřetelný vývoj jednání – s vědomím toho, že to je neseno takřka výhradně promluvou. Počáteční expozice je vždy spojena s odhalením překvapivého zjištění. Při kolizi se toto zjištění jednoho mluvčího dostává do konfliktu s mluvčím druhým, je jím zpochybněno, mluvčí se mu brání, nechce ho připustit. Jako krizi a peripetie lze definovat další rozvíjení témat, která se na počáteční zjištění nabalují, stejně tak jako nová oznámení a informace, jež byly úvodním převratem vyprovokovány. Katastrofou je pak závěrečné vyřešení, které – jak již bylo výše zmíněno – může být ve formě odchodu některého z mluvčích či se naopak realizuje jako jisté zklidnění dialogické (názorové, myšlenkové) výměny, která je otevřena případnému dalšímu pokračování.

Konkrétní podoba dílčích motivů a témat s nimi spojených se v každém z textu Ribesova souboru proměňuje. Odvíjí se jak od samotné výpovědní situace mluvčích, tak od

počátečního impulsu. Vždy však lze odhalit úzký vztah mezi způsobem převratu a výpovědní situace mluvčích – tento vztah se většinou projevuje již v samotném názvu každé z částí. Málo pravděpodobné nedělní zjevení kuličkového pera v obývacím pokoji vede po úvodních sekvencích, jež se týkají rodinných vztahů, k otázkám o víře, zázracích, zjeveních – kuličkové pero narušilo tradiční, sváteční nedělní klid, který je atributem Matky, jedné z mluvčích. Rodinné prostředí je zase spjato s tradicí a konvencemi. Ve *Vzpomínce* je pětice kamarádů (dvě dívky, tři muži) na prohlídce muzea (galerie). Před jedním z obrazů (jedná se o zátiší s kaprem a zeleninou) se po drobné vzpomínce a povzdechu jednoho mluvčího nad skutečností, že se již dnes *kapři nemalují*, rozvine diskuse na téma kořenů člověka a o rybách jako (snad nejvýznamnějších) lidských předcích. Všechny situace a motivy textů mají jednu zásadní společnou vlastnost – nejsou nemožné a neproveditelné, nicméně jsou silně nepravděpodobné či alespoň krajně neočekávané (ba dokonce neočekávatelné). S motivy (a tématy) jednotlivých textů úzce souvisí i samotný název celku. Tento text pro divadlo je skutečně *divadlem bez zvířat* – možná ještě přesnější by však bylo tvrzení, že je *divadlem hledání zvířat v člověku* či možná *divadlem návratu ke zvířatům*. Rekurentním motivem v celém textu je totiž rozpor mezi lidskou racionalitou (tím, co se má, co je správně, jak by měla skutečnost vypadat a co říká tradice) a zvířecí přirozeností – tedy ochotou oprostít se od jha znalostí fyzikálních zákonů, zavedených konvencí (společenských, konverzačních, názorových), která vede až k pregnantnímu formulování požadavku návratu k rybám, do moře, do vodního živlu v závěrečné *Vzpomínce*. Zvířecí motivy se navíc v textu objevují průběžně – v *Rackovi* je touha po létání konkretizována samotným názvem.

Tento Ribesův text pro divadlo je do jisté míry svébytným divadelním žánrem. Vzhledem k samotné povaze promluvy v jednotlivých segmentech by bylo snad ale přece jen vhodné připomenout jeden prastarý dramatický žánr, v němž jsou dialog, disputace a konfrontace názorů základním stavením kamenem – tímto žánrem je *spor*. Autor však spory svých mluvčích zvláštním způsobem opracovává, někdy se v jeho podání spíše jedná o jednostranné vyjadřování názoru a nekonfliktní přihlížení druhého mluvčího, z jehož nezúčastněných komentářů vzniká teprve (jakoby neúmyslně) názorový rozpor (*Racek; Rovnost – Bratrství*). V jistých případech však jsou atributy žánru zřetelnější (*Neděle; Tragédie*). V těchto případech se jedná o skutečnou konfrontaci dvou rozdílných, neslučitelných stanovisek. Způsoby řešení svých sporů však Ribes pravidlům žánru uniká.

Navenek může celek působit jako nezávazný soubor několika sebraných hříček soustředěných pod jedním názvem. Každá z osmi částí skutečně je samostatným textem pro divadlo, která může být čtena (a uváděna) individuálně bez kontextu ostatních. Přesto však jako celek působí velmi konzistentně. Celý soubor je navíc intertextuálně propojen jak v rovině významové, tak i skrze způsoby své výstavby.

Francouzské rukopisy – pravda či podvrhy?

V šesti předcházejících kapitolách byly analyzovány vybrané rukopisy současného francouzského psaní pro divadlo. Přístupy k nim byly voleny v souladu se záměry představenými v první části této práce. Všechny texty byly zkoumány primárně z hlediska své promluvy. Na základě poznatků získaných tímto studiem byly následně ohledávány další, méně zřetelné a obtížněji uchopitelné (hloubkové, paradigmatické) roviny vyprávění, jednání, postav a významů. Zkoumání sledovalo cestu *per visibilia ad invisibilia*, jak o ní hovoří (pravda že v poněkud jiném kontextu) svatý Pavel. V mnoha případech to byla právě samotná povaha textu – a jeho promluvy – která si vyžádala konkrétní postup analýzy. Proto byla u Novarina textu zkoumána nejprve výstavba a fungování jeho jazyka, které se následně projeví takřka ve všech dalších aspektech dramaturgické výstavby textu. Proto byla u textu Yasminy Rezy podrobena detailní analýze samotná textura, která v další fázi poskytla klíč k odkrytí principů užívaných i v jiných rovinách tohoto textu pro divadlo. Zároveň je nutné zopakovat a zdůraznit, že z analytických nástrojů prezentovaných v teoretické části této práce, byly užívány v rámci jednotlivých rozborů většinou pouze některé – ty, které odpovídaly povaze textu. O komplexní využití metody

se pokusila analýza prvního zkoumaného textu pro divadlo *Nad ránem...* Xaviera Durringera.²⁶⁸

Všechny analýzy se snažily vyhnout výraznějším vlivům socio-kulturních kontextů – nebraly v úvahu propojení tvůrčova života s jeho dílem, nesledovaly vztahy textu s jejich historicko-kulturním zázemím. Tyto poznatky autor přirozeně vnímá jako samozřejmou součást existence textů pro divadlo, nicméně pro jejich konkrétní analýzu je nepovažuje za zcela relevantní a nezbytné.

Je zřejmé, že tento dílčí (byť ne nicotný) vhled do současného francouzského psaní pro divadlo není schopen poskytnout skutečný, celkový obraz zkoumané problematiky, přesto však je možné z odhalených skutečností vyčíst některá specifika a charakteristiky, jež se ve francouzských dramatických rukopisech objevují. Na následujících stránkách se pokusíme o syntézu několika poznatků získaných detailní analýzou textového materiálu a rovněž o jistou verifikaci tezí z první části práce.

společný rukopis?

V první řadě mají všechny analyzované exempláře společnou jednu nepřehlédnutelnou vlastnost – všechny jsou svébytnými literárními texty, na něž lze ve značné míře aplikovat analytické nástroje literárně-teoretické. Všechny lze (poměrně plnohodnotně) číst již v podobě samotného textu. V žádném případě nejsou pouhými nehotovými, předběžnými scénáři, které by se významově realizovaly až

²⁶⁸ Proto se v ní čtenář setkává s jednotlivými podkapitolami, jež odkazují k příslušným krokům základní metody. U ostatních analýz je konkrétní podoba metody proměnlivá a neobsahuje většinou všechny její elementy, nebo je užívá v pozměněném pořadí.

následně, v rámci scénického ztvárnění.²⁶⁹ Zkoumané texty samy o sobě jsou soběstačnými objekty, jejichž podstata je však složitým principům divadelní komunikace podřízena. Přes své nesporné literární kvality si v sobě jednoznačně nesou potenciální divadelnost – rozhodně chtějí být hrány, prokazatelně touží po *devenir scénique*. Jejich divadelní sebevědomí z nich tak činí skutečně silnou složku divadelního výrazu, která v mnohých případech bude hrát významnou roli v následném transdukčním procesu, v průběhu scénické realizace. A to nikoli primárně jako složka vůdčí, které by byly ostatní podřízeny, ale jako element, jenž si od procesu své divadelní (scénické) transdukce, vyžádá osobitý přístup, zvláštní a často zcela nové čtení. Text pro divadlo je v tomto procesu převeden (přeložen) do scénického (divadelního) jazyka a inscenaci je tak třeba vnímat jako další deklinaci jeho čtení.

Samotné čtení však na vnímatele klade různé nároky.²⁷⁰ Vedle poměrně snadno přístupných textů (Durringer, Pontcharra, Reza, Ribes), jejichž čtení a vnímání neklade navenek žádné výrazné překážky, se mezi nimi objevují texty značně komplikované (Lemahieu, Novarina), které vyžadují značnou čtenářskou pečlivost. Již pouhý jazyk těchto textů ztěžuje jejich recepci, vědomě se staví do opozice vůči čtenáři. Nicméně ani u těch, které lze označit za „čtivé“, není možné hovořit o pouhé lehké, nezávazné četbě – lehkost jazyka a promluvy se v některých případech stává záměrným nástrojem ke klamání čtenáře a hraje významnou roli ve

²⁶⁹ Tato diferenciací zdůrazňuje především ten aspekt, že scénář se v následné scénické realizaci do jisté míry rozpouští, ztrácí, mizí.

²⁷⁰ Myšleno čtení již v rovině samotného textu, nikoli až v podobě následného scénického překladu.

způsobu, jímž text se svým příjemcem komunikuje (Ribes, Pontcharra).

Promluva ve všech textech vykazuje (různými způsoby) silné rysy toho, co lze nazvat „literárností“. Jedná se totiž o promluvu velmi pečlivě vystavěnou, která je podřízena zákonitostem literárním, jako by byla poučena románovou tvorbou, jejím vývojem a proměnami zejména v posledním století (viz Pontcharra). Ani v těch případech, kdy se zdá, že se jedná o mimetickou nápodobu skutečného hovorového jazyka ulice (Durringer, Lemahieu), či o nápodobu salónní, rádobu učené, manýristické disputace (Reza), není promluva vyňata z literárního fungování – vždy u ní lze odhalit precizní (literární) výstavbu. Tento vliv důkladné autorské práce s jazykovým signifiant má zřejmě jeden ze svých kořenů rovněž ve francouzské tradici deklamace – nikoli ovšem v pejorativním slova smyslu. Deklamační tradici je nutno vnímat v první řadě jako péči, která je z pozice vnímatele textu pro divadlo věnována samotné promluvě. Čtenář je nabádán k tomu, aby vnímal, co text říká, aby sledoval významy, které mu promluva zprostředkovává. Ruku v ruce s tím se nese též skutečnost, že tyto texty podobné „čtení“ vyžadují rovněž od samotného scénického předvedení a tedy i od svých interpretů.

Pouze v několika málo příkladech lze totiž hovořit o existenci postav, které by si vyžadovaly „realistické“ ztvárnění (Durringer, částečně Reza) a byly základní osou dramaturgické výstavby textu. Ve všech ostatních případech jsou tyto subjekty pouhými prostředníky mezi promluvou a čtenářem. Jejich úkolem je nést promluvu, nabídnout jí své tělo²⁷¹ a nechat ji promluvit (Lemahieu, Ribes). Tyto figury

²⁷¹ A v případě *interpreta-herce* (tedy aktéra) se pak jedná o tělo skutečně fyzické.

jsou plně definovány svou promluvou a v podstatě nemají žádné reálné předobrazy v referenčním světě. Pokud k něčemu v reálném světě referují, děje se tak pouze ve smyslu zastupování obecné kategorie, pozice, stavu, sociální role. Z hlediska čtenářského pak ani není jejich samostatná existence tolik podstatná. Významy jsou tematizovány zejména skrze promluvu figur, skrze vzájemný vztah mluvčího a jeho výpovědi, skrze podobu vyprávění. Čtenář sice zpravidla v textu má možnost odhalit o mluvčích konkrétní informace, důraz však je kladen především na způsob jejich sdělování, na strategii, s níž jsou čtenáři odkrývány (Pontcharra, Ribes, Lemahieu). U textu Novarina je i přes existující a vystopovatelný příběh identita mluvčích zcela potlačena, stali se pouhými nositeli promluvy, která je „postavou“ *sui generis* – a to postavou možná nejdůležitější, ne-li jedinou.

Postava tedy v těchto textech zcela nezmizela, neexistuje však ve své původní podobě. Její bytí se přesunulo z roviny aktanční, ze sféry jednání na úroveň textu jako celku. Čtenář si skládá její obraz v průběhu celého čtení, jeho vidění se proměňuje, jeho postoj k textu není nikdy konečný (Pontcharra, Lemahieu, Ribes, Novarina). K proměně dochází rovněž ve vztahu postavy k referenčnímu světu. Snad částečně s výjimkou textu Durringerova²⁷² je však jejich vztah k realitě nepřímý – projevuje se skrze detaily rozmístěné (s pevným autorským záměrem) v rámci celého textu. Čtenář je s referenčním světem konfrontován nikoli přímo skrze mimetickou nápodobu skutečnosti v rovině samotných postav a jejich jednání, nýbrž až následně na úrovni významů. Autoři se

²⁷² Ačkoli i u něho byl odhalen důraz spíše na prostor mezi postavami, než na postavy samotné a na jejich vztah k referenční realitě.

v textu projektují podobně jako básníci v lyrické poezii – celý text je do jisté míry specifickým autorským viděním referenčního světa, který je čtenáři zprostředkováván za pomoci jednotlivých fragmentů zakomponovaných do pečlivé struktury textu pro divadlo. Ačkoli totiž lze jejich jednotlivé výskyty označit za fragmentární, nejedná se u žádného z textů o pouhý sled juxtaponovaných jednotlivostí. Vždy je nutné hovořit o pevné struktuře, v níž dílčí fragmenty fungují. A v rovině této struktury je pak možné odhalit jistou nápodobu referenčního světa – ovšem s vědomím toho, že se jedná o nápodobu viděnou z pozice autorského subjektu. A toto vidění autorského subjektu se takřka plně realizuje v rovině promluvy.

Všem zkoumaným textům bez výjimky je společná existence vnitřního řádu každého z nich, jenž je založen na takřka exaktních, matematických, geometrických modelech – ve spirále se uvolňující útržky paměti (Pontcharra), neustále vyvažované, zahajované a končené duely, duety, protiváhy (Ribes, Lemahieu), názory i promluvy pohybující se v trojúhelníkovém půdorysu (Reza), dynamické soustředné a odstředivé vztahy ve čtvercové struktuře a na jeho úhlopříčkách (Durringer), polyfonní, vnitřně provázaná krystalická struktura bohatých hlasů (Novarina). V intencích těchto modelů se odehrává samotné jednání, jsou v nich tematizovány významy, promluva je na jejich základě rozvržena mezi mluvčí – projevují se na všech úrovních výstavby.

Z hlediska tematického nelze v souboru zkoumaných textů odhalit žádné univerzální téma. Ačkoli některé z nich se společně situují (tematicky, významově) na okraj společnosti (Durringer, Lemahieu), k menšinovým mluvčím,

k minoritním a vyhraněným názorům (Pontcharra, Ribes). Podobným způsobem lze vysledovat jisté souvislosti v pojmání času – především ve vztahu k minulosti a budoucnosti. Významotvornou roli hraje vnímání času především v rukopise Durringerově a Lemahieuově. Jako by zde znovu zaznívala otázka iniciace, přechodu, tranzitního území mezi tím, co je, a tím, co nastane. Zpřítomnění neuchopitelných okamžiků na cestě mezi minulostí a budoucností – nad ránem či mezi psem a vlkem – je odkazem na tradici, hledáním ztraceného ideálu, zlatého věku. Výrazně se v něm ozývá odvěká lidská touha uniknout přízemnímu času a vrátit se v budoucnosti (jaký paradox!) k iluzi zahalenému minulému.²⁷³

Při ohledávání časového zakotvení promluv a jejich výpovědní situace, tedy v rovině chronotopů, je významné zjištění, že texty zpravidla žádné přesné časové určení nemají. Je sice velmi pravděpodobné, že se text Durringerův, Rezy, Pontcharry i Ribesův pohybuje v naší současnosti (tedy zřejmě v současnosti svého vzniku), tato pravděpodobnost však není nesporná a ve své podstatě není ani podstatná. Všechny tyto texty kladou i přes své reálné odkazy (tj. odkazy na reálný referenční svět) důraz na prostor mezi, na pohyb promluvy, který pevné časové ukotvení nevyžaduje.

Autoři málokdy usilují o vznik nového, svébytného žánru. Většina textů se svým vnitřním uspořádáním, častěji však jen některými užitými prvky, hlásí k některému z již existujících, zavedených žánrů – konverzační komedie (Reza),

²⁷³ Takováto práce s časem je v současném francouzském psaní poměrně rozšířená. K podobným závěrům došlo rovněž zkoumání textů Koltěsových v pracích Daniely Jobertové – Koltěsův rukopis se pohybuje v *lesích před příchodem noci* a objevuje se v něm mýtus pátečního večera, tedy dne mezi týdnem a víkendem, mezi prací a volnem, mezi nutností a svobodou.

realistické drama (Durringer), drama absurdní (Lemahieu), spor (Ribes), spojení monologu a detektivky (Pontcharra), opereta (Novarina). Přesto se však ani v jednom případě nejedná o užití kategorické, dogmatické. Pravidla žánrů jsou narušována, intertextově komentována (nejvýrazněji u Novariny), mnohdy je útočeno na samou jejich podstatu – viz otevřenost konce (Durringer, Pontcharra) či smířlivost v disputaci (Ribes). Zdá se, jako by současné rukopisy vědomě rezignovaly na žánrovou uzavřenost – aniž by ovšem přistoupily na nezávaznou, dadaisticky postmoderní hravost, která popírá a bortí vše. Pečlivá výstavba všech textů je jasnou odpovědí, která před negací dává přednost alespoň částečné aktivitě.

Patrice Pavis definuje s trochou nadsázky rukopis jako součet dramaturgické výstavby textu a jeho textuality. (PAVIS, 2002:221) Je tedy vůbec možné mluvit o společném rukopisu současných francouzských textů pro divadlo? Bezesporu může být každé takovéto hodnocení zavádějící a nebezpečnou generalizací, přesto lze s ohledem na výše zmíněné skutečnosti hovořit o jistých rukopisných linkách, které tyto texty spojují. A všechny se dotýkají především samotné role promluvy v nich a způsobu její realizace – tedy textového označujícího (signifiant). Toto tvrzení, předznačené již v první části této práce, je možná výrazem příliš obecným, nicméně právě od něho se odvíjí značná část další rysů těchto rukopisů. Pokud bychom vedle sebe postavili *Obraz Yasminy Rezy* a *Imaginární operetu Valèra Novariny* zajisté by bylo snadné odhalit spoustu významných odlišností.²⁷⁴ Přesto mají něco společného – a to právě důraz na jazykovou stránku svých promluv a na preciznost jejich

²⁷⁴ Ostatně tyto dva texty lze považovat za jakési hraniční body zde analyzovaného souboru textů pro divadlo.

užívání, ačkoli oba texty s promluvami nakládají zcela rozdílnými způsoby – Reza vychází čtenáři do jisté míry vstříc, Novarina naopak dělá takřka vše proto, aby mu čtení zkomplikoval. Oba se však svým promluvám pečlivě věnují.

Tato práce si neklade za cíl definovat jednotný rukopis současného francouzského psaní pro divadlo. Spíše se v rámci možností pokusila dopátrat alespoň několika případných shodných rysů v jeho exemplářích. K podrobnější charakteristice však bude zapotřebí přece jen většího časového odstupu a širšího prozkoumání rukopisů jednotlivých autorů píšících pro divadlo.

bez závěru

Tato práce čerpala především z francouzských pramenů, zdrojů a literatury. V některých případech přejímala její názory a postoje, vedle nich se pak pokusila – s jejich pomocí – formulovat vizi vlastní. Ačkoli je tedy vliv francouzských zdrojů nepřehlédnutelný, došlo zkoumání v některých případech ke shodným závěrům jako studie francouzské, aniž by jimi bylo a priori inspirováno.

Vedle zdrojů francouzských se však práce neustále snažila brát na vědomí existující teoretické přístupy tuzemské a pokoušela se je do jisté míry sblížovat – alespoň tím, že navrhla jistou terminologii a metodologii v oblasti přístupu k textu pro divadlo.

Na počátku autorova zkoumání byla snaha přiblížit českému prostředí dvě významné oblasti. Na jedné straně se jednalo o soudobé francouzské divadelně-vědné teoretické myšlení, o jeho přístupy k textu pro divadlo a jeho nazírání na ně, na straně druhé pak šlo o samotné texty, o jejich představení a odhalení alespoň některých významných aspektů jejich fungování. Tento záměr si vyžádal poměrně obšírný teoretický úvod, který by však měl pomoci čtenáři orientovat se v následné analýze textů i v textech samotných.

Úsilí této práce se takřka výhradně zaměřovalo na teoreticko-analytickou stránku problematiky. A ačkoli si je autor vědom, že se pohyboval na pomezí sféry zkoumání historického (tj. minulého) a kritického (tj. současného) a měl by tedy snad jisté právo na omyl a chybu, které je s otázkami kritiky spojeno, pokusil se metodologickým zaměřením, zakotvením v meziprostoru *mezi strukturou a*

výkladem o nalezení jistého východiska z této komplikované situace, jež je vlastní každému zkoumání zaměřenému na současnost a na objekty, k nimž nám chybí potřebný odstup, ale které bychom přesto rádi uchopili nejen čistě kriticky. Bezesporu je komplikované zabývat se současnou tvorbou, ale navzdory těmto obtížím je – i s rizikem omylu a pochybení – nutné tuto aktivitu vykonávat, neboť vedle samotných překladů cizích textů do češtiny (a jejich následně recepce českým čtenářem – odborným i laickým) je i tato teoreticko-kritická snaha samozřejmou součástí divadelně-vědného zkoumání. Proto se tato práce pokusila nabídnout metodologické i čtenářské vodítko všem, kteří mají zájem se v oblasti současného francouzského psaní pro divadlo pohybovat a snaží se mu porozumět.

A jak se ukázalo, nemusí být toto porozumění nijak snadné, neboť francouzský rukopis lze v mnoha případech výstižně charakterizovat lehce protismyslnou promluvou jednoho z mluvčích *Imaginární operety* Valèra Novariny – *říkám to, jak to píšu*. Takže – domluvil jsem?

Biografické poznámky o autorech analyzovaných textů

Xavier Durringer (*1963)

Autor mladší generace, jenž bývá často označován za francouzského představitele hnutí tzv. *coolness* dramatiky, možná i proto, že do angličtiny ho přeložil Mark Ravenhill. Věnuje se divadlu, točí filmy, pracuje pro televizi. Napsal takřka dvě desítky textů pro divadlo, režíruje, založil a vede divadelní soubor *Puklina* (La Lézarde), píše scénáře, dialogy, filmy též režíruje, je autorem několika videoklipů, miluje box. Se svými inscenacemi se od devadesátých let pravidelně účastní *Avignonského festivalu*, jeho texty jsou uváděny v divadlech po celém světě. Aktivně se angažuje též v oblasti kulturní politiky, je spoluzakladatelem *Společnosti divadelních spisovatelů* (E.A.T. – Écrivains Associés du théâtre), která propaguje současnou dramatickou tvorbu ve Francii a hájí zájmy autorů.

Z textů pro divadlo: *Lidské příběhy* (Histoires d'hommes); *Příslib* (La Promise); *Surfaři* (Surfeurs); *Ex-voto*; *Kroniky dní a nocí* (Chroniques, des jours entiers, des nuits entières); *Neodolatelné nutkání zabít* (Une envie de tuer sur le bout de la langue); *Nad ránem* (Bal-Trap); *Noc na ruby* (La nuit à l'envers).

Daniel Lemahieu (*1946)

Filozof, režisér, dramaturg, dramatik a divadelní teoretik, autor téměř tří desítek textů pro divadlo. Podílel se na vzniku teoreticko-kritických publikací o divadle a dramatu (např. s Michele Corvinem), přednáší na Katedře

divadelních studií university *Paris III – Nouvelle Sorbonne*. Vede kurzy tvůrčího psaní, zabývá se rovněž loutkovým divadlem. Spolupracoval s režisérem Antoinem Vitezem, působil ve funkci generálního tajemníka pařížského *Théâtre National de Chaillot*, jako dramaturg v *Théâtre National de la Communauté Française de Belgique*. Do francouzštiny přeložil Sofoklovu *Antigonu* či Shakespearova *Richarda II.*

Z textů pro divadlo: *Mezi psem a vlkem* (Entre chien et loup); *Opracování* (Usinage); *D'siré*; *Synáček své matce* (Le petit à la mère); *Djebels*; *Gangréna* (La Gangrène); *Lady M.*; *Koupající se ženy* (Les Baigneuses); *Holčička a havran* (La petite fille et le corbeau).

Valère Novarina (*1947)

Filozof, filolog, dramatik, režisér, malíř, performer. Je autorem více než čtyř desítek textů pro divadlo. Studoval Danta, jeho diplomová práce pojednává o divadle Antonina Artauda. V různých divadlech sám režíroval desítku svých textů, často bývá rovněž autorem jejich scénického řešení. Jeho texty uvedli také režiséři jako Roger Blin a Jean-Pierre Sarrazac. Od osmdesátých let se výrazně zaměřuje na vizuální stránku uměleckého artefaktu, věnuje se *performing arts*. Je tvůrcem různých happeningů, v nichž prokomponovává malbu, kresbu, hudbu i video.

Z textů pro divadlo: *Imaginární opereta* (Opérette imaginaire); *Projev k živočichům* (Le Discours aux animaux); *Vy, kdož obýváte čas* (Vous qui habitez le temps); *Pro Louise de Funèse* (Pour Louis de Funès); *Pokrm* (Le Repas); *Scéna* (La Scène); *Jsem* (Je suis); *Drama života* (Le Drame de la vie).

Natacha de Pontcharra (*1960)

Začínala jako malířka a grafička, psala povídky, od devadesátých let se věnuje též psaní pro divadlo. S režisérem tuniského původu Lofti Achourem založila divadelní společnost *Naravas*, společně pořádají herecké kurzy. V letech 2000 – 2004 se spolu s ním podílela na uměleckém vedení divadla *Le Rio* v Grenoblu, kde se snažili propagovat současnou dramaturgii a uvádět pokud možno žijící autory. Je členkou společnosti *E.A.T.*, její hra *Reflektor Miki* byla uvedena na studiové scéně prestižní *Comédie-Française*.

Z textů pro divadlo: *Oko cyklónu* (*Oeil de Cyclone*); *Támhleten vrah vás miluje* (*Cet assassin là vous aime*); *Reflektor Miki* (*Mickey la Torche*); *Zahozený čas* (*Temps Gâté*); *Dancing*.

Yasmina Reza (*1955? – 1960?)

Žena s ruskými, iránskými a židovskými předky, která se bojí stáří, a proto si nepřeje zveřejňovat datum svého narození. Studovala na škole Jacquesa Lecoqa, prosadila se jako herečka, koncem osmdesátých let začala psát, ocenění se jí dostalo i jako překladatelce z angličtiny. Za dramatické texty, které jsou většinou uváděny v divadlech zaměřených na lehčí (bulvární) žánry, jí byla několikrát udělena prestižní Molièrova cena. Její texty mají značný divácký ohlas a komerční úspěch. Hra *Obraz* se v devadesátých letech stala – vedle textů Koltèsových – snad nejúspěšnějším, nejpřekládanějším a nejhranějším současným francouzským textem v zahraničí. Je autorkou několika filmových scénářů, vyšel jí rovněž soubor prozaických textů.

Z textů pro divadlo: *Obráz* (L'Art); *Muž přístupný náhodám* (L'Homme du hasard); *Rozhovory po pohřbu* (Conversations après un enterrement); *Přechod zimy* (La Traversée de l'hiver), *Tři verze života* (Trois versions de la vie); *Španělská hra* (Une pièce espagnole).

Jean-Michel Ribes (*1946)

Divadelník, filmař, režisér a dramatik, který započal se svou tvorbou již v letech sedmdesátých, spolupracoval s Rolandem Toporem, Copim. Je autorem asi patnácti textů pro divadlo, píše scénáře, točí filmy. Roku 1997 inicioval projekt scénických čtení nových současných textů v rámci *Avignonského festivalu* – projekt s názvem *Obnažený text* pomáhá propagovat současnou tvorbu. V roce 2000 stál u zrodu společnosti *E.A.T.*, stal se jejím prezidentem a od listopadu 2001 je též ředitelem předního pařížského divadla *Rond-Point des Champs-Élysées*, v němž se snaží prosazovat uvádění současných (nejen francouzských) textů pro divadlo – z francouzských např. Roland Dubillard, Adel Hakim, Michel Azama, Eugène Ionesco.

Z textů pro divadlo: *Já jsem steak* (Je suis un steak); *Bůh to chce* (Dieu le veut); *Hotel Omfalos* (Omphalos Hôtel); *Bitvy* (Batailles – napsáno společně s Rolandem Toporem); *Vzpoury* (Révoltes – napsáno společně s Jeanem Tardieuem a Arnoldem Weskerem); *Pán Svět* (Monsieur Monde); *Divadlo bez zvířat* (Théâtre sans animaux).

Bibliografie

BARTHES, R. *Sur Racine*. Paris: Le Seuil, 1963.

BARTHES, R. 2002a. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES, R. 2002b. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 9-43.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974.

BÍLEK, P. A. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003.

BLANCHOT, M. *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999.

CONFORTES, C. (éd.) *241 pièces contemporaines de langue française*. 1994.

CONFORTÈS, C. Un Théâtre de poètes. In *Les écritures scéniques (controverses avec les auteurs), Manifeste pour un temps présent III*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2001, p. 51-53.

CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

CORVIN, M. Modes et modèles de l'éphémère: pour une histoire du théâtre contemporain. In SARRAZAC, J. P. (ed.) *Les pouvoirs du théâtre (essais pour Bernard Dort)*. Paris: THEATRALES, 1994.

DIEUZAYDE, L. (éd.) *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*. Aix-en-Provence: PUP, 2004.

DOLEŽEL, L. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host, 2000.

DOLEŽEL, L. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.

- DOLEŽEL, L. *Identita literárního díla*. Brno, Praha: AV ČR, 2004.
- DUCROT, O., SCHAEFFER, J.-M. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- ECO, U. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995.
- ECO, U. *Lector in fabula (Le rôle du lecteur)*. Paris 2001.
- FISCHER, O. O překládání básnických děl. In *Česká literární kritika v dotyku se strukturalismem (1880 – 1940)*. Brno: Host, 2003, s. 134-151.
- FLAŠKOVÁ, E. Nekonečný romanopisec. *Divadlo v medzičase*, 2002, č. 2.
- FRYE, N. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003.
- GADAMER, H.-G. Sémantika a hermeneutika. *Aluze*, 2003, č. 1, s. 109-114.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Gallimard, 1982.
- GENETTE, G. Hranice vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 240-256.
- GOTHOVA - JOBERT, D. *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Le dialogue dramatique reinventé*. Paris – Praha: Université Paris 8, UFR Études Théâtrales – DAMU, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- HIRSCH, E. D. Objektivní interpretace. *Aluze*, 2003, č. 2, s. 150-165.
- HROCH, J. *Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti*. Brno: Masarykova universita a Georgetown, 1997.
- CHRISTOV, P. *Xavier Durringer – poète naturaliste du théâtre français contemporain*. Brno: Ústav románských jazyků a literatur, Masarykova univerzita, 2002.

- CHRISTOV, P. Xavier Durringer – naturalistický básník současného francouzského divadla. In *Sborník Q6*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.
- CHRISTOV, P. Xavier Durringer nejen nad ránem...In *Francouzské drama dnes I*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 160-167.
- JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995.
- JANOUŠEK, P. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989.
- JOBERTOVÁ, D. Textová analýza dramatu: fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse. *DISK* (časopis pro studium dramatických umění), 2002, č. 1, s. 55-64.
- JOBERTOVÁ, D. Oživování zmizelých světů: dramatická tvorba Daniela Lemahieua. In *Francouzské drama dnes I*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s.42-54.
- LEVÝ, J. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971.
- LEVÝ, J. *České teorie překladu (1, 2)*. Praha 1996.
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha 1998.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie II*. Brno: Host, 2001.
- NEVEU, K. *Fragmenty Philippa Minyany*. Diplomová práce. Brno: ÚDFV Masarykova univerzita, 2000.
- NEVEU, K. *Dialog v současném francouzském dramatu. Promluva v díle Nathalie Sarrautové, Marguerity Durasové, Philippa Minyany a J.-L. Lagarce*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2005.
- OSOLSOBĚ, I. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.
- PAVIS, P. *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.
- PAVIS, P. *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan, 2002.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

- PECHAR, J. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofia, 2002.
- PECHAR, J. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- POLTI, G. *Les Trente-six situations dramatiques*. Paris 1980.
- PROPP, V. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999.
- PELÁN, J. Překlad jako transpozice kulturních forem. In *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000, s. 454-477.
- RADINA, O. *Francouzština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. Praha: SPN, 1977.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I*. Praha 2000.
- RICOEUR, P. Struktura a hermeneutika. In *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 272-304.
- RYNGAERT, J.-P. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Nathan, 2002.
- SARRAZAC, J.-P. (ed.) *Les pouvoirs du théâtre (essais pour Bernard Dort)*. Paris: THEATRALES, 1994.
- Saussure, F. de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996.
- SEDMIDUBSKÝ, M.; ČERVENKA, M.; VÍZDALOVÁ, I. (eds.) *Čtenář jako výzva (Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky)*. Brno: Host, 2001.
- SERMON, J. Champs imaginaires des figures. *Frictions*, 2004, n. 8, p. 52-69.
- SOURIAU, E. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- ŠIMKOVÁ, S. *Súčasné franúzske divadlo*. Bratislava: Ústredná knižnica a ŠIS VŠMU, 1985.
- THIBAUDAT, J.-P. (éd.) *Où va le théâtre*. Paris: hoëbeke, 1998.

- THIBAUDAT, J.-P. *Théâtre français contemporain*. Paris: adpf, 2000.
- TOMAŠEVSKIJ, B. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.
- TRÁVNÍČEK, J. *Příběh je mrtev? (schizmata a dilemata moderní prózy)*. Brno: Host, 2003.
- Ubersfeld, A. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1993.
- Ubersfeld, A. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996.
- VALÉRY, P. *Literární rozmanitosti*. Praha: ODEON, 1990.
- VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VINAVER, M. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L'Aire, 1982.
- VINAVER, M. *Le Compte rendu d'Avignon*. Arles: Actes Sud, 1987.
- VINAVER, M. *Écritures dramatiques*. Paris 1993.
- WELLEK, R., WARREN, A. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996.
- YARRI, N. *Contemporary French Theatre 1960 – 1992*. Paris: Entr'Actes, 1995.

Citované texty (originální verze)

DURRINGER, X. *Une Envie de tuer sur le bout de la langue – Bal-trap*. Paris: THEATRALES, 1994.

LEMAHIEU, D. *Théâtre I*. Pézennas: Domens, 1997.

NOVARINA, V. *L'Opérette imaginaire*. Paris: P.O.L., 1998.

PONTCHARRA, N. de. *Mickey-la-Torche; Dancing; L'Enfer c'est un paradis qui brûle*. Les Impressions nouvelles, 2004.

REZA, Y. *Théâtre (L'Homme du hasard, Conversations après un enterrement, La Traversée de l'hiver – « Art »)*. Paris: Albin Michel, 1998.

RIBES, J.-M. *Théâtre sans animaux*. Actes Sud-Papiers, 2001.

Citované texty (překlady)

DURRINGER, X. Nad ránem... Překlad Petr Christov, In *Francouzské drama dnes I*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 93-159.

LEMAHIEU, D. Mezi psem a vlkem. Překlad Daniela Jobertová. In *Francouzské drama dnes I*. Brno: Větrné mlýny 2005, s. 15-41.

NOVARINA, V. *Imaginární opereta*. Překlad Michal Lázněvský. V tisku.

PONTCHARRA, N. de. Reflektor Miki. Překlad Daniela Jobertová. *Svět a Divadlo*, 2001, č. 1, s. 137-146.

REZA, Y. *Obraz, Muž přístupný náhodám*. Překlad Michal Lázněvský. Praha: Divadelní ústav, 1997.

RIBES, J.-M. *Divadlo bez zvířat*. Překlad Petr Christov. Rukopis.