

rozpor (jinými slovy, spojení čehosi vlastně na první pohled nespojitelného či aspoň ne zcela souhlasného, z něhož vyrůstá například každá metafora) vybízel diváka k dalšímu rozvíjení vzbuzených představ: právě přítomnost takové vybídky k dalším „představám, myšlenkám, vysvětlením“ (Lev Tolstoj) je základem potenciální – a vždy **jenom možné** – symboličnosti uměleckého obrazu.

Vyobrazení a symbol, příp. realizovaná metafora

Vyobrazení, které je z jistého hlediska jen ilustrací pojmu, má velmi blízko k **symbolu** v úzkém smyslu. Symbol bývá totiž ve školní poetice definován také jako „znak, který zastupuje obecný pojem“.

Působivost takového symbolu (symbolu v úzkém smyslu) je závislá na tom, nakolik je spojení jistého pojmu s daným vyobrazením obecně využívané, tj. nakolik se už stalo součástí obecného povědomí. Je-li tomu tak, není už při „luštění“ jeho smyslu zapotřebí zapojit také imaginativní myšlení. Základem jeho interpretace není pak celistvý prožitek, který se v takovém případě nedostaví, nýbrž myšlenkový úkon obdobný překladu známého výrazu cizího jazyka do mateřštiny (table = stůl).

Podobně jako by tomu bylo i s **realizovanou metaforou**. Komický (parodický) účinek realizované metafory bývá na takové obecné používanosti jistého úsloví přímo založen. Názorové „kolísání“ může být fyzicky znázorněno odpovídajícím pohybem; aby bylo tomuto pohybu opravdu správně rozuměno, musí se ovšem vyskytovat v odpovídajícím (nejčastěji přímo slovním) kontextu. I v takových případech vyplývá ale zamýšlený účinek obvykle z (fyzického) prožitku předváděného pohybu, tedy z prožitku, který se při pouhém překládání jistého slova z jednoho jazyka do druhého zpravidla nedostavuje.

Tím spíš je tímto způsobem prožívána realizovaná metafora, která komický účinek nesleduje. Vidíme-li někoho například v pozici bytosti „zahnané do kouta“, nenapadne nás překládat si viděné do jazyka slov, určitě ne aspoň v těch případech, kdy to, co vidíme, spoluprožíváme. Síla tohoto prožitku závisí samozřejmě na tom, působí-li na nás příslušný postoj či tělesné hnutí v prostoru jako **konkrétní výraz**, a nikoli pouhý znak čehosi obecného, co nám režisér pomocí povrchně symbolického aranžování herce v prostoru vypočítavě vnucuje.

To samozřejmě nebyl případ „živých sousoší“ vzniklých při cvičení ve studijním roce 1998–1999; symbolický význam vznikl v tomto případě víceméně bezděčně a pramenil spíš z neuvědomělého pocitu. Na konečný dojem z některých těchto „sousoší“ mělo ovšem zásadní vliv to, že byla výsledkem režiséřského aranžování, a ne bezprostředním hereckým výrazem vzniklým třeba z režiséřova podnětu.

Mizanscéna a režijní aranžmá

Skutečně silnému diváckému prožitku bránila v případě některých výjevů, probíraných ve 3. kapitole a připomínajících „sousoší“, absence skutečného **výrazu**. Víme už, co ji způsobilo: postavení dané dvojice nevzniklo ze spontánního jednání osob, případně víceméně spontánního nebo aspoň spontánně působícího jednání herců, ale bylo naaranžováno režisérem za pomoci kolegů plnících úlohu pouhých figurantů.

I ve světle tohoto příkladu můžeme při jevištním ztvárnění pokládat za pouhé **vyobrazení** takové vzájemné postavení prvků, které není výsledkem **rozehrání**, ale vnučeného režijního **aranžmá**. Je jasné, že podrobí-li se herec jen pasivně režijním pokynům, je i způsob, jakým se na režiséřovo přání tváří, pouhým vyobrazením místo výrazu. Skutečný herecký **výraz** je i při svém případném opakování oživován konkrétním emocionálním obsahem spojeným s původním procesem jeho vzniku; proces vzniku je pak totožný s rozehráním příslušné situace, ke kterému dochází i při repríze, i když podle předem stanoveného (nazkoušeného) postupu.

Aranžmá můžeme tedy definovat jako výběr a rozestavení jevištních prvků. Nejdůležitější z nich realizují herci a všechny mimoherecké prvky nabývají svého pravého významu až s jejich hrou. Proto je aranžmá víceméně totožné s **postavením herců v prostoru**.

Aranžováním se vždycky myslelo takové rozestavování herců a ostatních jevištních elementů, které by vyhovovalo primárním požadavkům věrohodnosti (vyplývající obvykle ani ne tak z podobnosti reálnému životu jako z přijaté jevištní konvence) a jistému výtvarně estetickému cítění.

Mluvíme-li o aranžování v souvislosti s citovaným příkladem živého „sousoší“ pojmenovatelného slovem „rozpolcenost“, jde o takové rozmístění, které nepoukazuje ani tak k nějakému konkrétnímu prostředí nebo jistému estetickému vkusu, jako k **tématu**: můžeme říct, že máme co dělat s tematizovaným aranžmá. Takové tematizované aranžmá nazývá Ejzenštejn **mizanscénou**, která je pro tohoto režiséra a teoretika ale neodlučitelně spojena s tím, co nazývá **mis en jeu** a co lze doslova přeložit jako rozehrání (viz Ejzenštejnovy lekce divadelní režie, kap. Reálná a tematická rovina a Stanislavského podtext a Ejzenštejnova mis en jeu).

V tomto kontextu můžeme **mizanscénou** rozumět **tematizované rozehrání jevištních prvků**, jehož základem je **vzájemné postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřující příslušnou (dramatickou) situaci**.

Ke všemu, co bylo v souvislosti s aranžováním a mizanscénou řečeno, je nezbytné dodat, že předběžné (a z režiséřovy předběžné představy vycházející) aranžmá nemusí být špatným východiskem k opravdovému rozehrání; aranžování bývá v podmínkách běžného divadelního provozu ostatně nikoli náhodou zcela obvyklé. V průběhu rozehrávání se původní aranžmá ovšem ales-

poň v podrobnostech mění, než se stane skutečnou **mizanscénou** ve smyslu rozehrání dramatické situace. Mizanscéna chápaná v tomto smyslu je výsledkem režisérový spolupráce s herci, protože vyjádření situace je bez konkrétního výrazu jednotlivých osob nemyslitelné.

Vztahy osob a situace

Problematika **vztahů** postav (a vůbec lidských vztahů) bezprostředně souvisí s tím, čemu se říká **situace**. Podle definice Tomaševského – a v závislosti na něm i Hrabákovi – nemá se dokonce situací rozumět nic jiného než vzájemné vztahy postav v daný okamžik. Tomaševskij – a podle něho opět i Hrabák – volí příklad hrdiny, který „miluje hrdinku, ale ta miluje jeho soka“. I takový příklad, budeme-li jej dále konkretizovat (hrdina je manžel a sok skutečný či potenciální milenec nebo opačně) ovšem ukazuje, že danou podobu a povahu situace nevytváří jen sám (milostný) vztah v čisté podobě, ale i další **okolnosti**, za jakých se tento vztah rozvíjí.

Mohli bychom říct, že každý vztah se uskutečňuje a rozvíjí v jistém **prostoru**, ve kterém vždycky působí nějaké síly, a ty mají na tento vztah zásadní vliv. Jde o síly různého druhu: síly **psychologické** (které ovšem zahrnují nejen například náchyllost osob k milostnému vzplanutí, ale i ostatní předpoklady, mezi nimiž jistě důležitou roli hrají jejich další povahové vlastnosti či temperament, ale i nejrůznější minulé i přítomné zážitky); síly **sociální** (a to nejenom ty, které souvisejí s rovnoprávným nebo zásadně odlišným společenským postavením osob včetně jejich role manžela či otce, manželky či matky, ale i konvence, na jejichž základě společnost takové vztahy schvaluje či odsuzuje, a obecně stav společnosti, prožívající rozkvět či krizi, popřípadě válečný či revoluční konflikt; je jasné, jak důležitou roli tu hraje přijatý společenský systém, který může být např. demokratický či totalitární, ale i systém vztahů, který se prosadil v příslušném malém společenství, např. v rodině); síly **fyzilogické** (důležitý je přece jistě i věk a vzhled osob i případné věkové rozdíly mezi nimi, jejich zdraví apod.); síly **hmotně ekonomické** (týkající se např. finančního zabezpečení a hmotné závislosti daných osob); síly **přírodní** (související například s klimatem nebo aspoň s počasím); v rámci příslušného vidění světa a odpovídající představy o jeho náležitém řádu může jít také o síly **božské, kosmické**; atd.

Je jasné, že pokud jde o vztahy postav literárního, výtvarného nebo divadelního díla, mohou být konkretizovány do větší nebo menší míry, ale vždycky se odehrávají v umělém prostoru, v němž nakonec působí jenom ty a takové síly, které mají co dělat s **tématem** díla; samo téma souvisí s tím, do jaké míry se dílo stává – ať záměrně, či nezáměrně – **obrazem** zmíněných sil.

Na začátku tohoto výkladu jsme se pokusili konkretizovat příklad, který Tomaševskij a Hrabák uvádějí, aby vysvětlili, co můžeme rozumět situací.

Ukázalo se, že definice, kterou podávají, je nepřesná. Situace osob se nerovná jejich vztahu, i když se v ní tento vztah projevuje; sám tento vztah je do velké míry určován tím, za jakých okolností (psychologických, sociálních, hmotných atd.) se setkávají, ať už sami mají, příp. mohou a chtějí mít, či nemají na tyto okolnosti nějaký vliv; tyto okolnosti pak vždycky nějak souvisejí se silami určujícími prostor, ve kterém jsou osoby doslova situovány (tedy i se silami, které mají svůj původ nebo se aspoň projevují v osobách samých).

Situace a postavení v prostoru

Situaci si tedy nemůžeme odmyslet od určitého **prostoru**, ve kterém se postavy pohybují a ve kterém se uplatňují nějaké síly působící na to, že jejich vztah získal v daném okamžiku takovou podobu, jaké jsme svědky. Existence těchto sil si účastníci mohou, ale nemusejí být vědomi; jejich povědomí o těchto silách bývá v každém případě neúplné.

Je řeč o prostoru víceméně v obrazném smyslu, který je ale přesto zcela reálný. V tomto prostoru zaujímají postavy nějaké **místo** či (lépe) **postavení**, které je průsečíkem sil vymezujících nějaké **hranice** jejich jednání; tyto hranice nedeterminují jejich jednání beze zbytku: zúčastněné osoby se mohou odhodlat dané hranice překročit, nebo si jich (zatím) nemusejí být vědomy.

Můžeme také mluvit o tom, že tento či jiný člověk je v prostoru světa, ve kterém se pohybuje, nějak **situovaný**, a situací rozumět právě jeho místo či postavení chápané ve vytčeném smyslu. Výraz **postavení** je v tomto případě vhodnější už proto, že nezahrnuje jen čistě topografické hledisko; jinak řečeno, nejde jen o to, kde se XY nachází, ale i o způsob, jakým na daném místě pobývá, čitelný z konkrétní tělesné polohy, tedy o způsob, jakým se na daném místě drží (nebo je drženy).

Konečně, samo slovo situace je odvozeno z latinského ‚situs‘ (tj. položený, nacházející se v určitém stavu), které má co dělat s indoevropským ‚si-/n/‘, příp. ‚si-/m/‘, označujícím polohu, sídliště, rodové společenství. K postavení či místu v prostoru poukazují ale také taková úsloví, jako ‚zahnaný do kouta‘, ‚přitlačený ke zdi‘ nebo ‚k zemi‘ či vyjádření o tom, že někdo ‚se octl v samém středu‘ dění, příp. zájmu, ‚drží se stranou‘ nebo ‚vzadu‘, byl ‚vytlačen na okraj‘, je momentálně ‚dole‘ nebo ‚nahore‘ atp.

Jako se **situace jistého člověka (osoby)** v zásadě rovná jeho **postavení**, tak se **situace v obecném smyslu** rovná **vzájemnému postavení osob či/a předmětů, které mají vztah k silám, jimiž je příslušný prostor koneckonců určený** (takové síly jsou potenciálně obsaženy i v přítomných osobách a projevují se v jejich jednání). Za **dramatickou situací** pak můžeme jistě pokládat takovou **situaci, která aspoň některé její účastníky (účastníka) nutí k rozhodnutí příslušné hranice, dané jejich postavením, překročit.**

Důležité je, že odpovídající postavení je vždy postavením vůči někomu a něčemu; nevyplývá tedy jen z apriorní kvality daného místa (vzadu nebo vpředu, v centru či na okraji). Příslušné postavení může být také na jevišti vyjádřeno jak přímo (tedy tím, kde a jak se postava „drží“), tak nepřímo (tj. vyplývat teprve dodatečně z rozdílu tohoto „držení“ a slovního vyjádření, které s ním není v souhlasu, popřípadě z rozporu jeho jednotlivých elementů: muž objímá levou rukou ženu, ale jeho pohled směřuje doprava, tj. od ní). V prvním případě, tj. při přímém vyjádření, může jít o realizovanou metaforu, která je založena na totožnosti či aspoň jistě shodě doslovného (čistě „topografického“) a obrazného („symbolického“) významu.

Fyzický a meta-fyzický (jevištní a dramatický) prostor

Byla řeč o tom, že v každém prostoru se projevují nějaké síly, které mají na vztahy osob vyskytujících se v tomto prostoru určitý vliv. Bylo už také řečeno, že osoby si existence těchto sil, které do té či oné míry určují jejich jednání, mohou, ale nemusejí být vědomy; jejich povědomí o těchto silách bývá neúplné a různým způsobem zkreslené. To souvisí také s tím, že jisté (a třeba právě nejdůležitější) síly se v příslušném **prostředí**, ve kterém se lidé pohybují a které tvoří reálný (užší, známý) prostor jejich běžného života, projevují jenom zprostředkovaně.

Obraz těchto sil v jevištním prostoru může být realizovaný dvěma krajními způsoby. V prvním případě může příslušné prostorové řešení představovat jejich víceméně abstraktní („symbolický“) model: abstrakce („symbolizace“) spočívá v nepřítomnosti takových jevištních prvků, které by jevištní dění umísťovaly do konkrétního prostředí, a přispívaly tedy k vytvoření iluze reálného života. Druhý způsob naopak z budování iluze reálného prostředí vychází. V praxi jde obvykle o specifickou sloučeninu obou způsobů a výsledný obraz se pak skládá z prvků, které svým spojením nabývají – při zachování jisté podobnosti některých z nich s „reálným životem“ – i nějakou potenciálně symbolickou platnost (smysl, který se ve svém verbálním tlumočení rovná tématu); například dveře nepředstavují jen součást napodobení reálné místnosti, ale i jistý motiv v celkové tematické struktuře. To umožňuje potenciálně symbolický význam každé věci, kterého je využito způsobem její prezentace na jevišti: dveře mohou v tomto případě znamenat nejenom atribut nějaké místnosti, ale i možnost úniku „ven“ („ven z toho“), popřípadě překročení prahu či otevření dveří, resp. odemčení v doslovném i v obrazném smyslu. Právě díky využívání této latentní schopnosti předmětů symbolizovat cosi obecnějšího nabývá vytvořený inscenační prostor a dění v něm hodnotu **uměleckého obrazu**.

Musíme proto rozeznávat konkrétní **fyzický**, tedy **materiální**, v daném případě jevištní prostor, jehož **scénografické** řešení (včetně vybavení) dává předpoklady ke **vzniku dramatického prostoru**. **Dramatický prostor** vytvá-

řejí síly, které nemají (jen) materiální povahu a které nutí osoby přítomné v tomto prostoru k jednání totožnému s rozhodováním. Právě od starořeckého slovesa „dran“ označujícího „jednání“, které je současně rozhodováním, jsou ostatně odvozena slova „drama“ a „dramatický“.

Konkrétní **materiální prostor** je založen na nějakých daných fyzických dispozicích (v případě jeviště jde o jeho takovou či onakou absolutní šířku, výšku a hloubku využitelnou s přihlédnutím k příslušnému osvětlovacímu a dalšímu technickému zařízení). Tyto dispozice využívá scénografické řešení, které je ovšem může i zásadně proměnit. Výsledné ohraničení skutečnými či pomyslnými stěnami se nakonec může od dispozic prázdného jevištního prostoru odchýlit natolik, že samo toto odchýlení může získat jistou potenciálně symbolickou platnost.

V případě **dramatického prostoru** nejde o relace vyjádřitelné ve **fyzikálních** veličinách, ale o vztahy vyplývající ze střetávání nemateriálních (**meta-fyzických**) sil. K tomuto střetávání dochází ovšem v konkrétním materiálním (jevištním) prostoru, jehož dispozic se využívá, popřípadě se proměňují scénografickým řešením. To umožňuje hercům jednat tak, že se z daného materiálního prostoru stane prostor dramatický a například relativně malá vzdálenost mezi osobami na malém jevišti bude schopna vyjádřit takové lidské vzdálení jedné od druhé, jaké se dá jenom těžko překlenout.

Protože každý fyzický prostor vnímáme také jako silové pole s odpovídajícími relacemi pozadí a popředí, centra a okrajů, pravé a levé strany atd., které mají své meta-fyzické konsekvence, uskutečňuje se budování dramatického prostoru vždycky s ohledem na symbolickou potencialitu fyzických vlastností daného materiálního prostoru, které využíváme.

Tak se může prázdné jeviště stát třeba celým světem, či dokonce kosmem. Svět může být na jevišti imaginárně přítomný ovšem i v případě, že jevištní vybavení a chování postav napodobí jisté reálné prostředí – ať už se tímto světem stane samo toto prostředí, nebo bude takto vytvořený prostor svou vyděleností ze světa či jeho žádoucího řádu (kosmu) poukazovat na existenci takového světa (kosmu) za danými hranicemi.

Časoprostorové napětí

Bylo řečeno, že jako se situace jistého člověka (osoby) v zásadě rovná jeho **postavení**, tak se **situace v obecném smyslu** rovná vzájemnému postavení osob či/a předmětů, které mají vztah k silám, jimiž je příslušný prostor konec konců určený (včetně těch, případně především vzhledem k těm, které jsou potenciálně obsaženy i v přítomných osobách a projevují se v jejich jednání). Za dramatickou situaci pak můžeme jistě pokládat takovou situaci, ve které se aspoň pro některé její účastníky (účastníka) stalo dané postavení problémem:

to je nutí snažit se o změnu tohoto svého postavení i za cenu překročení příslušné hranice, která je vymezuje.

Dramatická situace tedy ukazuje ke **změně** a konsekventně vede k příslušné **kolizi**, která je s každým takovým pokusem o změnu spojena. A tak zatímco „normální“, víceméně stabilní či prostě daná situace vzbuzuje otázku, jak to je, dramatická situace, obsahující vždycky určité protikladné možnosti rozvíjení, budí zvědavost na to, co **bude**, co se z toho vyvine či – mám-li to formulovat proslulou otázkou vyjadřující zájem vzbuzený nějakým děním založeným na kolizi protichůdných tendencí – **jak to dopadne**.

V tom smyslu směřuje každá daná situace na jedné straně k trvání a k rozvíjení v **prostoru** a současně – zvláště v souvislosti s tím, jak se stává problematickou, tj. potenciálně dramatickou – ke změně, která je funkcí **času**; v čase se také jediné může rozvinout v nějaký **děj**. Situaci z tohoto hlediska odpovídá nejspíš prostorové vyjádření, zatímco děj nemůže být vyjádřen jinak než svým průběhem: proti **dané situaci**, související především s prostorem, působí **děj**, související především s časem.

Z tohoto hlediska je každý okamžik představení průsečíkem dané situace a děje, tedy dvou úrovní, z nichž jedna je úroveň **obrazu** (záběru) v doslovném smyslu a druhá úroveň **pohybu**, který se ovšem realizuje jak v čase, tak v prostoru. Vezmeme-li přitom samotný **dramatikův text**, obsahující informaci o příslušných událostech, jako bychom ho vzhledem k přání zjistit, jak to všechno dopadne – tedy co bude –, chtěli vstřebet co nejrychleji. Naproti tomu **herectví** s jeho trvalou tendencí **zpřítomňovat** jako by naopak směřovalo k zachycení daného okamžiku a k přeměně každého „bylo“ či „bude“ v „teď je“. Mezi oběma tendencemi panuje přirozené potenciální napětí. Tím, kdo má toto napětí žádoucím způsobem využít pro vznik díla, je režisér.

O tom, že časoprostorové cítění je pro režiséra typické, mluvil svého času už Jiří Frejka, který v „chápání časoprostoru“ spatřoval „vlastní chápání dramatické“. Na první pohled může zjištění, že režisér rozehrává zadanou hru jak v prostoru, tak v čase, působit dokonce jako samozřejmé. Za banální je ovšem budeme považovat jenom do okamžiku, než si uvědomíme jeho vnitřní konfliktnost: i z toho, co už bylo řečeno, plyne, že jde přece o dvě potenciálně protikladné tendence, z nichž režisér podporuje či brzdí zde tu a zde onu.

To přirozeně nedělá proto, aby dal jedné zvítězit nad druhou, nýbrž v zájmu udržení a rozvinutí specifického napětí (dramatického napětí), které je funkcí žádoucího žánrově-stylového řešení, adekvátního potenciálnímu tématu; jde přitom jak o celkové řešení, tak o řešení každého výstupu, ve kterém se toto napětí vždycky nějakým způsobem modifikuje.

Byla řeč o tom, že dramatický text jako by chtěl být „přečtený“ co nejrychleji (v zájmu toho, abychom se dověděli, jak to dopadne), zatímco herectví jako by vždy směřovalo ke zpřítomnění, tj. k zastavení času v jakémsi věčném

teď. To přirozeně neznámá, že by sám text neobsahoval také latentně „hereckou“ tendenci a v běžném herectví se neprojevovala také tendence dospět až na konec. Už v každém dobrém textu kladou se snaze co nejrychleji dojít k rozuzlení záměrné překážky, umožňující teprve spolu se zainteresováním diváka či čtenáře realizaci potenciálního tématu. Zrovna tak je tendence k prodlení okamžiku v hereckém provedení modifikovatelná různě podle toho, v jaké situaci se – také vzhledem k jejímu žánrově-stylovému klíči – postava nachází. To ovšem nemění nic na převládající tendenci předepsaného děje už pokračovat a převládající tendenci herectví vyjádřit co nejúplněji a jaksí bez ohledů na čas všechny bohatý obsah daného okamžiku.

V režijním řešení splývají časové a prostorové aspekty dohromady. Prostorová opozita (sedí–stojí, je blízko či vzdálený, vhloubí nebo vpředu, vlevo či vpravo, nahore nebo dole) se s opozity spojenými především s časem (rychle–pomalu, až potom či teď, zadržované nebo hladce) nejenom vzájemně doplňují, ale většinou se mění v časoprostorová (pořád sedí–teď vstane, stojí–chodí, pohybuje se–zarazí se atp.).

Zajímavý příklad srážky příslušných tendencí poskytuje v Gogolově komedii *Revizor* setkání Chlestakova s místními hodnostáři, kteří se na začátku čtvrtého dějství dostavili k přijetí a nakonec se rozhodnou, že se pokusí domnělého revizora podplatit každý zvlášť. Po Chlestakovově probuzení tak následuje pět výstupů, během nichž se u něho vystřídají soudce, poštmistr, školní inspektor, správce chudinského ústavu a Bobčinskij s Dobčinským, kteří přijdou pochopitelně spolu.

Hlavním účelem všech těchto výstupů, vycházejících z jediné situace pokusu o podplacení, jako by bylo komediální vykreslení každé přicházející postavy: z hlediska děje se tu neodehrává nic překvapivého, protože Chlestakov si samozřejmě nabízený úplatek vždycky vezme; na co bychom tedy kromě herecké charakterizace měli být v těchto výstupech zvědaví? Všechno jako by záleželo jen na hercích a hlavní režisérovo úsilí se v takovém případě vyčerpalo už obsazením; když si jednotlivé postavy obsadil dobře, jako by se mohl při zkoušení spokojit úlohou jakéhosi prvního diváka, schopného kromě nějaké drobné rady především herce povzbudit.

Při bližším pohledu ovšem shledáme, že jakoby stále stejná situace se přece jen rozvíjí v ději, který se navíc postupně a nakonec téměř závratně zrychluje (závrať tu přímo souvisí s Chlestakovovým – nejdřív překvapivým a potom už jakoby samozřejmým – úspěchem). V prvním výstupu odpovídá místní soudce, úplně ztuhlý strachem, Chlestakovovi, který se – sám ještě plný obav – nutí do žoviální konverzace, jako nižší důstojník generálovi, přičemž žádný z nich neví, co ten druhý tímto způsobem chování sleduje. O peníze si v prvním případě Chlestakov řekne také ještě dosti nesměle, zatímco s poštmistrem se pak už cítí mnohem volněji a s každým dalším návštěv-

nikem vždycky přiléhavěji vzhledem k představě, kterou si o něm vytvořili a které on posléze také sám uvěří; oni se zase nakonec radují z toho, jak se jim podařilo na něj vyvrát. Jestliže to všechno dokážeme vyjádřit v rámci odpovídajícího časoprostorového řešení, poskytujícího i náležitě – a tedy nikoli neomezené – místo pro umění herců, bude jim odměnou divácký smích.

Základním předpokladem tohoto smíchu bude přitom právě adekvátní časoprostorové řešení, které bude mít diváky jednak k tomu, aby si přáli, ať tu například ten poštovní (zejména také vzhledem k herci, který ho hraje) ještě zůstane, jednak k tomu, aby byli přesto, že v zásadě vědí, oč v Revizorovi jde, znovu zvědaví na to, jak tahle věčná komedie, založená na fantazii a strachu, tentokrát dopadne.

V rámci plodného režijního řešení tak vzniká složitá síť časoprostorového napětí mezi jednotlivými situačními, dějovými i psychologickými prvky. Bezprostředním vyjádřením tohoto napětí je příslušný **rytmický obrazec akce**, promítající se jak v prostorové, tak v časové rovině, který vzniká pomocí všech jevištních složek, tj. kromě čistě herecké i výtvarné a případně hudební, jejichž účast a nejužší součinnost zajišťuje, provokuje a organizuje režisér.

Režijní fabulace

Situace se na jevišti rozehrává a k přechodu od jedné situace ke druhé dochází **vzájemným jednáním osob**, vytvářejícím dějový základ (jevištní fabuli) i každého jednotlivého výjevu. I když je toto jednání a jeho motivy i z dramatické předlohy víceméně zřejmé nebo aspoň interpretovatelné, jevištní podoby nabývá sledem hereckých akcí a reakcí, představujícím konkretizaci takového jednání.

O tuto konkretizaci, související jak s vytvářením dramatického prostoru, tak s tematizací (z jistého hlediska totožnou s interpretací předlohy), usiluje režisér stanovením příslušných podmínek zahrnujících další („přidané“) okolnosti, které text neobsahuje a které souvisí s **motivací** replik jednajících osob. Toto „vymyšlení“, motivující herecký projev a rozvíjené tedy režisérem ve spolupráci s herci, můžeme (vzhledem k tomu, že základní podmínky určuje režisér) nazvat režijní fabulací.

Motiv

Běžné chápání pojmu **motiv** vychází z jeho užití v psychologii, kde se jím rozumí **vnitřní příčina chování**. Sám výraz (angl. a franc. ‚motif‘, něm. ‚das Motiv‘) je odvozený z latinského ‚moveo‘, ‚movere‘, tj. hýbám, pohybuji, uvádím v činnost (‚motus‘ = pohyb) a definuje se obvykle jako **pohnutka, podnět, důvod**, příp. (v oblasti dekorativního designu a výtvarného umění vůbec) zhruba jako **námět** (květinový motiv) nebo (v hudební a literární oblasti)

nejmenší skladebná jednotka, resp. **myšlenka**. Jako literární termín je ‚motiv‘ geneticky spojený s použitím tohoto výrazu v hudební terminologii, poprvé fixovaném ve francouzském hudebním slovníku Sébastiena de Brossarda (1703), do literární teorie jej uvedl J. W. Goethe.

I když i v literatuře a v divadle hraje zhusta velmi významnou úlohu motiv v psychologickém smyslu, důležitější z hlediska výstavby díla a jeho tematické struktury je motiv chápaný šířeji jako **nejmenší stavebná jednotka** totožná s **prvkem, který v celkovém kontextu díla nabývá nějaký potenciální smysl** (je vlastně průsečíkem ‚reálné‘ a ‚tematické‘ roviny); teprve z tohoto hlediska se daný prvek může jevit jako opravdu ‚nezbytný‘, či naopak (jestliže takový smysl nemá) jako nenáležitý.

Pokud jde o **psychologické motivy** (včetně charakterových vlastností), zakládají strukturu postavy, představující ve struktuře díla určitý dílčí celek. Tuto strukturu ale zhusta současně přesahují (viz motiv dětinskosti Gajeva, spolutvořící jeho charakter; dětinskost se ve struktuře Čechovovy hry *Višňový sad* stává součástí tématu dětství, realizovaného například i umístěním 1. jednání do dětského pokoje, ale také vzpomínkami na dětství a některými vlastnostmi nebo rysy jednání ostatních postav).

Jako motiv může fungovat jak jistý **typický rys nebo druh jednání** (nesouhlasné směřování pohledů partnerů při vzájemném objetí a z něho vyplývající ‚rozpolcenost‘), tak **rekvizita** (hodiny nebo hodinky související s představou času), **součást kostýmu** (nádherné kravaty Vojnického ve *Strýčkovi Váňovi*, jejichž absence tak vadila Čechovovi na Stanislavského interpretaci této postavy), příp. sám **kostým** nebo jeden z převleků postavy (duch Hamletova otce se podle princovy repliky objevuje na scéně „v plné zbroji“), **prvek scénografického řešení** (umístění do dětského pokoje nebo zrcadlo související se zhlížením a sebezhlíživostí), **hudební motiv** nebo **zvuk** atd.

I z tohoto výčtu je jasné, že jde vždy o nějaký prvek, který má potenciální smysl. U jednoho příkladu se dá tento smysl poměrně snadno zkusmo formulovat pomocí pojmu (‚rozpolcenost‘ vyplývající z odlišného směřování pohledů dívky a muže, který ji objímá), u jiných lze k této formulaci dojít až na základě důkladnější interpretace (Váňovy kravaty nebo kostým ducha z *Hamleta*); u jednoho prvku jsou potenciální tematické konsekvence víceméně hned zřejmé (souvislost hodin či hodinek s představou ubíhajícího času), u jiných se v procesu vytváření inscenace teprve objeví, i když je nebude možné (či dokonce žádoucí) přímo formulovat.

Za motiv (**jednotlivý motiv**) v přísném smyslu můžeme vlastně pokládat jen příslušný **předmětný prvek** (za který můžeme považovat i herecký **úkon**), jehož potenciální význam se může ve struktuře díla i různým způsobem potáčet (motiv může nabývat různého daného smyslu v různých dílčích kontextech). Mluvíme-li tedy např. o motivu ‚rozpolcenosti‘, o ‚uplývání času‘

nebo o „dětskosti“, poukazujeme pouze na to, čím se tento předmětný prvek může stát součástí nějakého (aspoň dílčího) tématu. Z tohoto hlediska se ale každý reálný prvek jevištního vybavení (třeba staré pendlovky) stává motivem už (a ovšem i pouze) ve funkci nějaké součásti **prostředí**, které hraje v rámci naturalistické či realistické konvence vždycky i důležitou tematickou úlohu, a každý kostým či jeho prvek součástí charakterizace postavy, se kterou je to v rámci určité jevištní konvence podobné jako s prostředím. Funkce nádherných kravát z Čechovovy hry a „plná zbroj“ ducha starého Hamleta je ovšem speciální: kravaty mohou také znázorňovat Váňovy zmarněné aspirace spojené s romantickou touhou po kráse; „plná zbroj“ (a na jejím základě představitelný kostým, příp. přímo brnění) může zase poukazovat k rytířství zavražděného dánského krále, které ve světě vymknutém z kloubů jako by mohlo působit už jenom komicky.

Poukaz k možnému smyslu příslušného motivu bývá důležitý: vymezuje totiž rámec a pomáhá najít způsob, jakým se má realizovat tematická energie, kterou obsahuje. Tato energie činí ostatně teprve nějaký předmětný prvek motivem (a tedy pohnutkou v původním významu toho slova). Pokud jde o nutné využití energie jistých předmětných prvků, vycházelo z něj i proslulé staré dobré pravidlo o pušce: visí-li na zdi, mělo by se z ní prý vystřelit (i když významné může být i to, když se z ní přes její nápadné umístění nakonec nevystřelí).

Motivy se podle druhové odlišnosti různých předmětných rovin, ke kterým patří, mohou dělit na slovní a mimoslovní, dějové a mimodějové, akustické a vizuální atd. Předmětný prvek nadaný jistou potenciální tematickou energií může být při rozvíjení příslušného tématu v další situaci nahrazen (jak na to upozornil svého času Jindřich Honzl ve studii *Pohyb divadelního znaku*) jiným, a to i zcela rozdílného druhu (prvek jednání zvukem a slovní vyjádření scénografickým motivem apod.).

Motivace

Zůstaneme-li jen u replik obsažených v předloze, bude nás na nich především zajímat, **co** postava říká. Společnou hercovou a režisérovou starostí je, **jak** to řekne a jaké bude v tu chvíli její chování: jak se bude přibližně tvářit, zda se bude na svého partnera dívat nebo ne, bude-li si přitom zapínat sako nebo se projíždět na kolečkových bruslích, zívat nebo si brousit břitvu, zda před svým výrokem vstane, nebo se naopak posadí apod. Volba tohoto jednání souvisí s **motivací**, tedy s odpovědí na otázku **proč** právě to právě tato postava právě teď říká, tj. co si v tu chvíli myslí a co cítí, co – případně zda vůbec něco – touto promluvou sleduje; příslušná odpověď se tedy týká také toho, co by měl divák z kontextu projevů dané postavy (event. postav) v zadaných okolnostech přibližně vyznat.

Mluvíme-li o motivaci v této souvislosti, máme na mysli především motivaci **psychologickou**. O etymologii výrazu „motiv“ se už mluvilo; poukázat na původ tohoto slova z latinského slovesa „movere“ nemusí být od věci ani při této příležitosti (viz také český překlad slova „motiv“ výrazem „pohnutka“): odpovídající definice psychologické motivace přece praví, že se jí má rozumět to, **co uvádí v pohyb příslušné lidské chování**.

Jako při inscenaci nejde jen o psychologické motivy, nejde tu také jen o psychologické motivace, tzn. oprávněnost uvedení toho či onoho prvku jen z hlediska psychologie postavy. Jde také – a dokonce především – o zdůvodněnost (ba nezbytnost) z hlediska celku inscenace a jejího potenciálního smyslu. Na této rovině nemáme co dělat s psychologií, ale – řekněme – s poetikou. Podívejme se tedy, co se obvykle rozumí motivací z hlediska poetiky.

Slovník literární teorie, který byl podruhé vydán v Praze 1984, mluví o motivaci tak, že je to „systém činitelů, na němž závisí důvodnost, opodstatněnost a věrohodnost v jednání postav a při vývoji událostí“. Hrabák definoval motivaci jako „odůvodňování určitých motivů, které jsou do děje uváděny, a v širším hledisku o odůvodňování činů postav“.

Obě definice, poukazující zejména na jednání postav, se pohybují víceméně v okruhu jejich psychologie. Oprávněnost jistých dějových posunů, o kterých *Slovník literární teorie* problematiku motivace rozšiřuje, nemusí být ale pouze výsledkem vzájemného jednání osob, vyplývajících z předpokladatelných vnitřních pohnutek; mohou se na něm podílet i vnější okolnosti, v nichž tyto osoby jednají.

Protože obvykle nemáme co dělat jen s motivy psychologickými nebo dějovými, nejpříjemnější pro nás bude dávná definice Borise Tomaševského. Podle jeho *Teorie literatury* představuje motivace prostě „systém metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů a motivických komplexů do díla“; jejím základem je, že čtenáři nebo v našem případě divákovi musí to, „že se ten či onen motiv objeví“, „případat v daném okamžiku nevyhnutelné“.

Je jasné, že uvedení jistých motivů je přijatelné jen v rámci komediálního řešení souvisejícího s jistým viděním světa a sil, které se v něm střetávají. Tak můžeme mluvit o motivaci **žánrové**, případně **žánrově-stylové**. Uvedení jistého motivu, oprávněného v rámci daného žánru nebo stylové konvence (realistické, symbolistní, pohádkové apod.), může v jiném žánrově-stylovém rámci působit jako zcela nevhodné.

Podle příkladu Tomaševského se dá hovořit o motivaci **realistické** (opravňující daný motiv z hlediska pravděpodobnosti, jejíž pocit je ovšem vždy závislý na přijetí jisté konvence), či **kompoziční** (související s využitím daného motivu, který by se měl objevit v dotyčném díle nejméně dvakrát); to, co Tomaševskij nazývá motivací **uměleckou** a co podle něho souvisí s jistým sou-

borem konvencí či jejich překonáváním, poukazuje k tomu, co zde nazýváme motivací žánrově-stylovou.

Oprávněnost z hledisek uplatňovaných v rámci takového dělení by ale nemusela být moc platná, kdyby daný motiv sebezprostředkověji nesouvisel s rozvíjením potenciálního smyslu celku. Tento smysl bývá ovšem vždycky jenom tušený a při jeho interpretaci může přítomnost jistých motivů činit určité potíže. Právě takové potíže jej ovšem mohou činit živým: díky jisté míře neuchopitelnosti může dílo tím víc znepokojovat.

CVIČENÍ A VÝKLADY II