



# ZÁKLADY TVŮRČÍHO PROJEVU

STUDIJNÍ OPORA STEJNOJMENNÉHO SEMINÁŘE

Jména autorů studijní opory:	MgA. Milan Šotek, PhD.
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Režie-dramaturgie činoherního divadla Herectví činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## Obsah

<b>ÚVODEM</b>	<b>4</b>
<b>Ediční poznámka</b>	<b>5</b>
<b>Psaní vskutku tvůrčí</b>	<b>6</b>
<b>1. ZADÁNÍ JEDNOTLIVÝCH ÚKOLŮ</b>	<b>9</b>
1.1. POZOROVÁNÍ A PROŽITEK	11
1.2. ZOBRAZENÍ A VÝPOVĚĎ	19
1.3. SUBJEKTIVNÍ ZÁŽITEK A TVOŘIVÁ OBJEKTIVIZACE	28
1.4. TVOŘIVÝ PROCES A SEBEPOZNÁNÍ	37
1.5. OBSAH A FORMA	45
1.6. TVOŘIVOST A FRUSTRACE	54
1.7. ZÁŽITEK A VYPRÁVĚNÍ	63
1.8. FABULE A NESMYSL	71
1.9. TVOŘIVÝ PROJEV A SEBEPŘIJETÍ	80
1.10. PŘÍBĚH A PODÁNÍ	89
1.11. UMĚLECKÉ CÍTĚNÍ A EKOLOGIE	99
<b>KUDY, KUDY, KUDY CESTIČKA K PSANÍ PRO DIVADLO aneb PSÁT ZE SEBE, ALE PRO DRUHÉ</b>	<b>108</b>
<b>8:2 1</b>	<b>111</b>
<b>DVA ZÁZNAMY ODPOSLECHNUTÝCH DIALOGŮ</b>	<b>114</b>





## ÚVODEM

Studijní opora *Základy tvůrčího projevu* přináší studentům 1. roč. režie-dramaturgie KČD (povinný seminář bakalářského studia) a 1. roč. KTK (volitelný seminář bakalářského studia) nově redigovaný cyklus článků prof. Jaroslava Vostrého *Dobrodružství tvoření*, který po celý rok 1989 vycházel v časopise *Amatérská scéna* a který mj. reflektoval historickou obdobu současné podoby semináře.

Vzhledem k tomu, že od akademickému roku 2016/2017 svěřil pan profesor vedení semináře *Základů tvůrčího projevu* mně, považuji za nutné neochudit studenty ani o přístup „otce zakladatele“, jenž je pro ně díky přetiskovanému cyklu výjimečně kvalitně uchován.

**MILAN ŠOTEK**





## Ediční poznámka

Jednotlivé články vycházely v časopise *Amatérská scéna* 1–12/89 (poslední v rámci dvojčísla 11–12).

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35).

Vydávalo ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství PANORAMA, Hálkova 1, 120 72 Praha 2.

Vedoucí redaktor Tomáš Cach. Redaktor Ivo Markvart.



## Psaní vs skutku tvůrčí

„Teprve psaním se něco napíše,“ míní Zdeněk Svěrák ve filmovém dokumentu *Tatínek*, který o něm natočil jeho syn Jan.<sup>1</sup>

Tvrzení zdánlivě banální, tautologické, a přece jedna z nejpřesnějších definic tvůrčího psaní, jakou znám. Přívlastek „tvůrčí“ nepojí se totiž s předmětem našeho zájmu pouze proto, aby takové psaní odlišil od psaní úředního, zpravodajského či jinak neuměleckého a informativního (k tomu by nám dobře posloužilo slůvko „beletrie“ v původním širším významu), ale týká se samotné podstaty tohoto způsobu projevu, jímž je psaní jako *tvorba*, v protikladu k pouhému uživatelskému zapisování. Lze tedy – řečeno s nadsázkou – i reklamaci vyúčtování elektřiny napsat tvůrčím způsobem a naopak povídku či písňový text způsobem zcela netvůrčím (rutinním).

Ještě nikdy nikdo nenapsal přesně to, co si předsevzal. Tento postřeh nemá evokovat případy nedostatku kreativity (mezi talentu), nýbrž chce postihnout základní princip „tvůrčího psaní“, nesamozřejmé schopnosti „teprve psaním něco napsat“. Je totiž autorský záměr a je jeho konkrétní provedení, které – v příslušných podrobnostech – nemůže autor nikdy v úplnosti předejmout. Svůj román mohu (musím) stokrát promyslet, a přece se o tom, jaký bude, rozhoduje až ve chvílích, kdy jej „dávám na papír“.

Jsou v zásadě dvě krajní představy o procesu slovesné tvorby. První má podobu svatého vytržení (skrže básnického génia promlouvá něco transcendentálního, básník toto mystické vnukávání – jakoby „pouze“ – zapisuje), druhá předpokládá racionální rozvrh a jasnou intenci (autor má nad svým psaním absolutní kontrolu, je svrchovaným pánem svého díla a všech jeho významů). Svěrákovo „teprve psaním se něco napíše“ propojuje v kontextu zmiňovaného dokumentu obě tyto představy: autor usedá k psacímu stolu maximálně připraven (před sebou bílý papír, v hlavě však nikoliv tabula rasa!), zároveň je ale otevřen všemu, co mu vlastní inspirovaný proces psaní může přinést, odvat, změnit. Ne vše, a to je zásadně důležité, se přitom bude dít vědomě.

---

<sup>1</sup> Premiéra v kinech 2004.

„Vždycky mě víc těšilo o svých dílech přemýšlet a malovat si v duchu, jak budou napsána, nežli je doopravdy psát. A věřte, nebylo to leností. Čím tedy?“ svěřuje se Ivan Petrovič v úvodu Dostojevského románu *Uražení a ponížení*.<sup>2</sup> Jedním z řady vysvětlení může být i to, že Ivan Petrovič zatím *doopravdy* (tj. tvůrčím způsobem) nepíše – spíše mechanicky křísí, co si předtím zamlouval. Jako by doposavad psal pouze to, co si předsevzal. (Není snad důvod hledat za jeho doznáním obavu, již má Slávka Hlubinová z nezvěstného románu svého tatínka ve Šrámkově *Měsíci nad řekou*: „Vždyť... nebyl-li ten román napsán, stále si můžeš myslit něco krásného o tom, proč nebyl a nesměl býti napsán – – – byl-li však napsán, chtělo-li se letět nahoru a nedoletělo – – – Všechn mamincin strach na mne náhle padl!“<sup>3</sup>)

To Boris Trigorin z Čechovova *Racka* píše s chutí, stravuje ho ovšem nutnost tvořivý proces v jednu chvíli zakončit: „Ano, když píšu, je mi dobře. I dělat korektury je příjemné, ale jakmile to vyjde, tak to nesnáším a už vidím, že to není ono, prostě omyl, nestálo to za to vůbec psát – a je mi trapně a těžko...“<sup>4</sup>

Jako „trigorinovská“ dala by se označit i kouzelná vzpomínka již zmiňovaného Fráni Šrámka, kterak svou dokončenou (k vlastní spokojenosti dokončenou!) hru nesl z Vršovic do Vinohradského divadla, přičemž tato cesta proměnila se mu v jejím průběhu v cestu křížovou: „Hrome! a ještě jednou hrome! je to právě počátek druhého dějství, kde na dramatické křížovatce nesprávně jsi uhnul! Teď pojednou to víš. A pak to jde již ráz na ráz. Nalézáš chybu za chybou. Krátce, je to všechno dokonale zvrznuto. Až po ten titul. Titul je prostě ohavný! Nemožný! A teď teprve víš, jak se má psát drama.“<sup>5</sup>

Těmito příklady nechce být řečeno ani tak to, že sami autoři o svých dílech nezřídka pochybují, jako spíš, že sami autoři mohou se o svých dílech zpětně mnohé dozvědět! Co vše se jim jen do díla ve výsledku propíše! Připomeňme v této souvislosti známou tezi Milana Kundery: „Ostatně, dařila-li se práce, jak náleží, je drama vždycky o něco moudřejší než dramatik – už

<sup>2</sup> Překlad Tatjana Hašková. Praha: Svět sovětů, 1964.

<sup>3</sup> Praha: Československý spisovatel, 1967.

<sup>4</sup> Překlad Jaroslav Vostrý. Rukopis 2019.

<sup>5</sup> „Když jsem nesl svou hru do Vinohradského“. In: (týž) *Podivný nepokoj*. Praha: Mladá fronta, 1972.

*proto, že je v něm obsažen nejen autorův rozum a cit, ale i staleté zkušenosti tohoto prastarého žánru, které, uměl-li je autor pochopit a dohovorit se s nimi, pracovaly a myslely pak spolu s ním.*<sup>6</sup>

Jistě i proto jsou „autorská čtení“ studentských příspěvků nabídnuta na semináři *Základů tvůrčího projevu* ke zpětné vazbě všem zúčastněným, aniž by se jednalo o „kritický seminář“. Tento záměr ostatně Jaroslav Vostrý formuloval již v původních sylabech: „*Cílem předmětu není naučit studenty a studentky, ‘jak psát’, a nejdůležitější není sama ‘umělecká úroveň’ jejich pokusů, ale otázky, které tyto pokusy kladou. A to zejména z hlediska procesu svého vzniku: jen zkušenosti z tohoto procesu umožňují totiž studentkám a studentům vycházet při uvažování o příslušných pojmech a problémech ze svého vlastního prožitku.*“

Abych studentům dodal odvahy, publikuji v příloze této opory svá vlastní popasování se dvěma úkoly tohoto semináře, který jsem na jejich místě absolvoval v akademickém roce 2005/2006.

MILAN ŠOTEK

---

<sup>6</sup> In: (týž) *Majitelé klíčů*. Praha: Československý spisovatel, 1964.



# 1. ZADÁNÍ JEDNOTLIVÝCH ÚKOLŮ

/ v rámci semináře *Základů tvůrčího projevu* /

1. popis reálného (odpozorovaného) jednání v situaci *možnosti*:
  - 1.1.1. z pozice nezúčastněného pozorovatele
  - 1.1.2. z pozice jeho pasivního adresáta
  - 1.1.3. z pozice partnera
  
2. popis fiktivního jednání na základě pojmového impulsu (*prozrazení, nedočkavost, vina, ohrožení, zhrzenost, odmítnutí, vyloučení, nepatříčnost atp.*)
3. záznam snu
4. potenciální dějové rozvinutí utkvělého (vlastního) zážitku
5. záznam odposlechnutého dialogu v situaci
6. textová úprava scény ze staršího českého dramatu
7. dramatický monolog
8. původní dialog *možnosti*:
  - 1.1.1. na základě pojmového impulsu či obrazu, příp. fotografie
  - 1.1.2. založený na fiktivní situaci
  - 1.1.3. s popisem scénického řešení
  
9. pohádka a rozvinutí pohádkového syžetu (min. ve třech dramatických scénách)
10. dialog stylizovaný způsobem charakteristickým pro některého klasika světového či českého dramatu



Ke klasifikaci v každém z obou semestrů je třeba odevzdat vždy pět z navržených úkolů (dodržet pořadí není nutné)

+ speciální úkol v rámci ZS:

imprese nad jednou z knih doporučené literatury

+ speciální úkol v rámci LS:

dofabulování zachovaného fragmentu komedie V. K. Klicpery *Nizozemec v Praze* formou synopse



## 1.1. POZOROVÁNÍ A PROŽITEK

### PROFESOR CÍSAŘ PŘEDNÁŠÍ

*Profesor Císař vykládá. Zapálí si cigaretu a – zatím nestržen proudem svých myšlenek – drží ji celkem způsobně mezi prsty pravé ruky. Rozvíjí myšlenku a jeho levá ruka, dosud klidně spočívající na stole, počíná se pohybovat v drobném okrouhlém gestu, zápěstí se opírá o desku stolu a prsty, pěkně pospolu, opisují kruhy. Věci jsou pěkně uzavřené, mají řád, myšlenky se doslova odvíjejí jedna z druhé a levá ruka profesora jim pomáhá, aby stačily zvyšujícímu se tempu, ještě pár vět a nastane chvíle, kdy jedna ruka už to nezvládne. Cigareta je v půli udušena a pravá ruka přichází na pomoc levé. Pravá hladí a urovnává, co levé vyčnívá z jejího oblého tvaru, a levá zase poopraví pravou, jenomže najednou se myšlenky propletou a ruce nemohou dál už spolupracovat, staví se proti sobě, prsty se proplétají a prof. Císař hovoří o čemsi statickém. Ruce má zatáté, už jim bělají klouby, cítíme, jak se to nehýbe, to, o čem vykládá, téměř tím trpíme, něco se musí stát. Profesor hovoří o oné staticčnosti, ale jeho ruka už věští, že přijde změna, myšlenka sice ještě vázne v předešlém problému, ale ruce už se rozpojily, už jenom palce se teď dotýkají a ruce jedou mlýnek, a pravá proti levé a pěkně nám to zapadá do sebe, ta chvíle napětí se nám vyplatila, tak to má být, všechno je systém a ten náš nám zaplatpánbu funguje. Je důvod k zapálení další cigarety.*

*Srovnáme si, co o věci víme. Profesor Císař velkoryse klade myšlenky na desku stolu před sebou, klade je shora dolů pravou rukou, odleva doprava a každou ještě trochu uhladí. Náš stůl je krásně prostřen myšlenkami, usmíváme se, i profesor se usmívá. Jenomže čistě uklizený stůl není místem, kde by prof. Císař nadlouho setrval. V nestřeženém okamžiku chytí levou rukou v letu problém a vyšle ho kupředu prudkým vystrčením paže s prsty namířenými dopředu z dlaně ven a přímo proti nám. Jsme trochu zaskočení a pan profesor ustává, zháší cigaretu a druhou rukou loví poslepu v krabičce novou. Od této chvíle bohužel nevíme, co nám říká, protože všichni s hrůzou pozorujeme, jak přibližuje plamínek zapalovače k filtru cigarety a nevíme, co dělat. Profesor Císař právě hromovým hlasem zápolí s některým z pravidel literárního díla, křičí na nás o ryzí prostotě rafinovaných dramatických metod a nelze ho překřičet a upozornit, že cigaretu drží obráceně. Profesor Císař bezděky vytváří situaci k nesnesení, už se blíží se zapalovačem k zlotřilému filtru, ve vzduchu už je předzvěst škvířící se buničiny, jenomže aby si mohl zapálit, musel by přerušit větu a nabrat dech, a to kdyby teď udělal, asi by v tu chvíli padl zasažen božím bleskem. To vědomí ho chrání, takže*

*po dlouhé, nekonečné chvíli přece jen zapalovač sklapne. Celou tu dobu drží cigaretu v ústech, přece se papírek musí rozmočit a na jazyk se musí dostat kousek tabáku a tím se na to přijde... Profesor Císař je mistrem nečekaných řešení. Vyndá cigaretu, nabere dech, škrtne zapalovačem, jenže je zasažen perfektní formulací, cigaretu teď úplně odhodí a láskyplně hladí pravou rukou temeno, pod nímž se ona formulace zrodila. Jaká že to byla? Konečně si ji můžeme vyslechnout, protože profesor si bere z krabičky úplně jinou cigaretu a její správný konec si zapálí.*

*Jsme v polovině dnešní cesty za poznáním. Zatímco my jsme s hrůzou sledovali profesora kouzla s cigaretou, on jakoby nic se dobral jádra věci. Teď si ho drží v levé ruce jako jablíčko, jádro věci mu pěkně leží v dlani, ze všech stran chráněno polorozevřenými prsty. Zavírá oči, ale my za nimi čteme složité struktury literárního díla, náš upřený pohled zřejmě profesora ruší, a tak si oči zakryje ještě dlani a druhou rukou prudce odstrkuje myšlenky, které sem teď nepatří. Držme se jádra věci! A teď je po nás hodil! Nic není skončeno, profesor Císař rozvíjí, teď už vstojte, své prvotní, mírné, okrouhlé gesto ruky, rozkošatí je na délku celé paže a kola jeho systému se roztácejí ve velkolepé souhře. Profesor proniká do skrytých koutů problému, vynáší další hlediska a smělé hypotézy oběma rukama až odkudsi z vlastních útrob a doslova je vrhá proti nám. Hází po nás netušenými možnostmi se švihem zkušeného vrhače kamení a jeho vítězný pokřik rozechvívá okenní tabulky.*

*Ale dost. Je třeba pracovat ukázněně. Profesor Císař velitelským gestem svolává poplašené myšlenky a zabodává shora ukazováček do desky stolu, aby jim ukázal, kde je jejich místo. Odleva doprava, tady, tady a zde. Minulá cigareta kdesi marně vyhořela, zapaluje si tedy další – pátou, šestou? – a kreslí do vzduchu pravoúhlé tvary, neb vše je řád. Jenomže kampak v umění s pravým úhlem, a tak přece jen nakonec pravá ruka zase chytí levou, zklidní ji pěkně vpředu před tělem a zase opisují jedna kolem druhé okrouhlé, klidné, uměřené tvary. Profesorův hlas se ztiší, cigareta klidně, rovnoměrně hoří, je konec výkladu.*

ALENA ZEMANČÍKOVÁ



## Úvod

Cyklus článků, z nichž první zde otiskuji, bude mít jediné téma. Tímto tématem budou procesy, odehrávající se při vytváření textu; mám přitom na mysli takový text, kterému lze přisoudit jisté umělecké kvality. Jinak řečeno, půjde o rozbor procesů, které jsou předpokladem určité tvořivé výpovědi. Podobný rozbor může zajímat především čtenáře, kteří se o takové texty sami pokoušejí. Snad bude užitečný ale také těm, kdo s těmito texty přicházejí do styku jako jejich posuzovatelé; posuzovatelem je ostatně každý vnímatel.

Podkladem rozboru bude vždy nějaký konkrétní literární text. Rozbor sám však nebude zaměřen na specificky literární problematiku, ale na obecnou problematiku uměleckého tvoření, zejména v oboru dramatických umění. Z nejvlastnější povahy každého uměleckého tvoření totiž vyplývá, že je vždy výsledkem nejenom speciálních, ale především obecných tvořivých schopností; na ně bude tedy každý rozbor zaměřen především.

Rozebírané texty vznikly většinou v semináři dramaturgické tvorby na divadelní fakultě Akademie múzických umění. To má vzhledem ke sledovanému cíli nesporné výhody. Jedna spočívá určitě v tom, že nemůže jít o žádné strašení všeobecně uznanou genialitou: uměleckým tvořením se s prospěchem – a nejenom pro sebe – může zabývat každý, v kom jsou alespoň zárodky příslušných schopností. I když se nestane geniálním – nebo aspoň profesionálním – umělcem, může tak přispět přinejmenším ke kultivaci vlastní osobnosti a jejího vztahu ke světu.

Další výhoda vybraných textů se týká takřkajíc věrohodnosti samotné analýzy; v tomto případě ji podniká pedagog, tj. někdo, kdo je aspoň do jisté míry informován – „důvěrně“ informován –, jak rozebírané texty vznikaly: jednak zadáním příslušného úkolu určitým způsobem ovlivnil jejich zaměření (a tedy i zaměření analyzovaných procesů), jednak měl vždycky příležitost o nich (a někdy i v průběhu jejich vzniku při probírání jednotlivých variant) s jejich autory hovořit.

K prvnímu rozboru poslouží současně otiskovaný text Aleny Zemančikové Profesor Císař přednáší. Úkolem bylo podat popis chování známé osoby (rozumí se osoby známé všem účastníkům semináře, aby mohli porovnat podaný popis s vlastní zkušeností). Odevzdán byl v tomto případě rovnou konečný text.

## Vnímání, představivost, senzibilita

Úkol, při jehož plnění tento text vznikl, byl zadán v rámci rozvíjení pozorovací schopnosti. O významu rozvíjení pozorovací schopnosti při pěstování uměleckého talentu mluvil jak Stanislavskij, tak Brecht i Ejzenštejn (kromě nespočtu dalších). Při kultivaci schopnosti pozorovat v rámci umělecké výchovy nejde přirozeně jen o to, aby se posluchači naučili všimnout si toho, co se kolem nich děje, ale také o to, aby to dokázali tvůrčím způsobem uplatnit.

Schopnost všimnout si je součástí umění vidět. Vidět nemusí být zdaleka totéž co dívat se: víme, že je možné se dívat a přitom vůbec nic nevidět. V běžném životě se díváme a nevidíme, když nám pozorovaný předmět nic neříká z hlediska našich zájmů a potřeb. Potřeby nebývají ovšem jen „praktické“, z tohoto hlediska rozlišujeme účelové a estetické vnímání. Na rozdíl od pozorování předmětu za nějakým praktickým účelem nesleduje estetické vnímání žádný účel: pozorování daného předmětu nebo jevu nám v tomto případě prostě přináší jistou libost.

Od estetického vnímání je nutné odlišit i umělecké vnímání, které se na rozdíl od estetického vyznačuje větší mírou tvořivé aktivity. Elementy tvořivosti obsahuje pochopitelně každé vnímání: pozorujeme-li předmět za nějakým účelem, v duchu s ním určitým způsobem „zacházíme“, doplňujeme si viděné na základě zkušeností a znalostí dalšími daty, umožňujícími nám vidět předmět v dané, ale i v dalších možných podobách. Z tohoto hlediska je každé vnímání spojeno s představivostí. Umělecké vnímání má s estetickým společné to, že není účelové; představivost se při něm uvolňuje v souvislosti se specifickým druhem prožitku.

Zatímco při estetickém vnímání se tento prožitek rovná jisté libosti, při uměleckém vnímání jde o prožitek mnohem komplikovanější. O tom, vznikne-li vůbec, rozhoduje stupeň naší senzibility: bez zvýšené senzibility je jakékoli umělecké vnímání nemyslitelné. Při rozvíjení schopnosti pozorovat v rámci umělecké výchovy jde tedy nejenom o kultivaci schopnosti dívat se, ale i schopnosti pociťovat. Základem úspěšnosti popisu Aleny Zemančkové je bezesporu to, že chování, které popisuje, nevnímá jen jaksi z vnějšku a chladně „objektivně“, ale že ho dovede „spoluprožít“, a to přímo fyzicky.

## Pojmenování a fyzický prožitek

Profesor Císař v popisu A. Zemančíkové „velkoryse klade myšlenku na desku stolu“ a „každou ještě trochu uhladí“; jeho pravá ruka „urovná, co levé vyčnívá z jejího oblého tvaru“, levá ruka chytá zase na jiném místě „v letu problém a vyše ho kupředu prudkým vystrčením paže s prsty namířenými dopředu“ přímo proti posluchačům; jinde profesor drží jádro věci „v levé ruce jako jablíčko“ či naopak „rukou prudce odstrkuje myšlenky, které sem teď nepatří“, a jádro věci po posluchačích „hodí“ – nebo „vynáší další hlediska a směle hypotézy oběma rukama až odkudsi z vlastních útrob“ atd. Všude v textu se tak pozorované gesto uvádí ve vztahu k předpokládanému myšlenkovému pochodu, jehož výsledkem jsou pronášená slova; sama promluva se necituje a podstata myšlenkového procesu je vyjádřena právě popisem pedagogovy gestikulace.

Fyzický pohyb uvádí tedy Zemančíková do vztahu s pohybem myšlenek; chování je prezentováno jako výraz duševních pochodů. Autorka samozřejmě slyšela příslušný výklad, který nám zamlčuje, protože není v daném kontextu důležitý (až na dva tři profesorské klíčové termíny), ale sám tento slovní výklad by jí nepomohl pochopit podstatu profesorské gestikulace, kdyby v představě přímo neprožila myšlenkový zápas, kterého se účastní i profesovo tělo: pozorované pohyby nejsou jen doprovodem či vnějším vyjádřením, ale přímo spoluúčastníkem duševních pochodů – a pochopitelně i spoluúčastníkem komunikace s posluchači, na které profesor své myšlenky, vyjímané „oběma rukama až odkudsi z vlastních útrob“, „hází“.

Poslední citované slovo je charakteristické: obsahuje metaforické přirovnání profesova gesta k úkonu, který toto gesto v zárodku obsahuje; sám přenesený význam užitého slova se tím způsobem vrací ke svému prvotnímu významu. Jde vlastně o realizovanou metaforu; realizuje se zde (tj. užívá v původním reálném významu) výraz, který má podobně jako tolik jiných (chytám se možnosti, uhlazuji rozpory, probodávám někoho pohledem) konkrétní fyzický původ, jehož prvotní smysl je doslova gestický.

Je jasné, že podobný způsob pojmenování přímo vyplývá z fyzického prožitku. Tento fyzický prožitek se zde uplatňuje hned dvojím způsobem: jednak se jeho pomocí čte smysl pozorovaného chování, jednak se zvolené pojmenování opírá o fyzické cítění samotných slov, jejichž konkrétní gestický význam se už běžně nepocituje. Fyzický prožitek se realizuje ovšem jen v představě; představivost, o kterou jde, je zvláštního druhu: nejlépe ji snad můžeme nazvat psychomotorickou představivostí (taková psychomotorická představivost se projevuje i u



televizního diváka fotbalového zápasu v okamžiku, kdy pohne nohou, protože si přeje, aby pozorovaný hráč vystřelil na branku).

Psychomotorickou představivostí musí disponovat jak herec a režisér, tak spisovatel: zatímco v prvním případě (u herce) je tvůrčí aktivita zaměřena na to, udělat v příslušné situaci příslušný pohyb, u spisovatele se tato tvůrčí aktivita realizuje odpovídajícím pojmenováním (slovním vyjádřením); režiséra inspiruje fyzické cítění situace k adekvátnímu umístění postav v prostoru a takové organizaci jednání herců, aby této situaci odpovídalo (přitom může režisér herci pomoci i nápovědí v podobě vyjádření předpokládaného duševního hnutí postavy jazykem gestických termínů, jejichž cítění je tak důležité pro spisovatele).





## Od pozorování k smyslu

Umělecké cítění objevuje v podobě reálně existujícího předmětu ještě něco jiného, co nevyplývá jenom z této objektivně dané podoby, ale i z vnímatelových subjektivních duševních procesů, pozorováním předmětu inspirovaných. Tak je to i v popisu Aleny Zemančíkové: její text neregistruje jen rysy profesora chování, ale rozvíjí data získaná pozorováním na základě spoluprožitku v obrazu zápasu, který se odehrává před očima posluchačů a v jehož závěru nechybí ani vítězný pokřik.

Zemančíková popisuje zápas pedagoga s látkou, kterou chce posluchačům vyložit; tento zápas je schopna v pozorovaném chování rozeznat pomocí představivosti, uvolněné vlastním spoluprožitkem a živenou zkušeností z vlastních podobných zápasů, podnikaných v úsilí dobrat se „jádra problému“ a o svém stanovisku někoho přesvědčit. Popis nepředstavuje jen vyobrazení konkrétního chování jednoho pedagoga jako přednášeče, ale stává se obrazem podobných zápasů vůbec: tento obraz si z popisu konkrétních detailů profesorovy gestikulace i z dalších údajů o jeho chování včetně komické epizody s cigaretou skládáme vlastně při vnímání textu sami – což je ovšem možné jen proto, že všechna popsaná data apelují na naši vlastní představivost, mobilizovanou spoluprožitkem, ke kterému nás autorčiny výrazové prostředky vybízejí.

Pozorný čtenář si jistě všiml rozlišení vyobrazení a obrazu, na které ho chci při této příležitosti upozornit. S tímto rozlišením přišel Sergej Ejzenštejn, který tak současně zdůraznil tvořivou povahu vnímání uměleckého díla, spojujícího jednotlivé záběry (vyobrazení) v jistý celek: v celek, jehož smysl je širší a hlubší než součet významných jednotlivostí. Tento smysl není totiž v uměleckém produktu dán bezprostředně, ale teprve vzniká ze všech daných smyslově názorných jednotlivostí díky jejich specifickému spojení v příslušném textu (jímž může být samozřejmě jak literární text, tak divadelní inscenace nebo film).

To znamená, že smysl díla s danými smyslově názornými daty sice souvisí, ale není v nich přítomen přímo: text k němu jen poukazuje, a i když to činí s velkou naléhavostí, sám tento smysl se ustavuje vždy znovu až v procesu recepcce díla a může být formulován teprve na základě příslušné interpretace. Taková interpretace textu bude vždy ovšem ochuzená o jeho smyslovou naléhavost, která umožňuje, aby byl při vnímání díla – a to i bez jakékoli intelektuální interpretace – skutečně prožit.

Tak se za popisovaným předmětem i v textu Aleny Zemančíkové objevuje skutečné téma. Téma můžeme obecně definovat jako verbalizovatelný (dodatečně slovně vyjádřitelný) smysl. V daném konkrétním případě se dá s komickou nadsázkou formulovat i jako zápas řádu s chaosem: ne náhodou se při jeho popisu představa vyplývající z použití termínů jako systém či struktura ocitá v opozici k představě pračlověka vrhajícího kamení. Ustavení daného smyslu tak souvisí nejenom se samotnými objektivně danými (odpozorovanými) detaily, ale i s jejich svérázným subjektivním rozvinutím.

Toto subjektivní rozvinutí není v daném případě odmyslitelné od autorčina dramatického cítění, kterému se věci jeví ve vzájemném napětí, tj. ocitají se proti sobě jako různé možnosti; proto jako by byla v textu stále přítomna otázka, co teď – tváří v tvář problému, který si vytyčil, i přítomným posluchačům – hrdina udělá. Protichůdné možnosti jsou přitom předváděny jak postupně (při výjevu s cigaretou, kterou si dá do úst nejdřív nesprávným a pak správným koncem), tak najednou (viz rozdílnou práci pravé a levé ruky v prvním odstavci); přitom nechybí samozřejmě ani momenty zastavení, které je jednou vynuceno (mysl jako by se nemohla pohnout z místa) a jindy je výsledkem dosažené rovnováhy (viz samotný závěr prvního odstavce).

Mluvím o postupu od detailu k podstatě a od předmětu k tématu; obojí představuje jen dvě stránky téže věci: podstata se v uměleckém textu rovná jeho smyslu. Ustavení tohoto smyslu je přitom vždycky závislé na subjektivním prožití nějakých objektivních dat: jen takové subjektivní prožití zaručuje uměleckému textu, vznikajícímu na jeho základě, možnost dobrat se podstaty pozorovaného dění, které by nemělo žádnou obecnou platnost, kdyby při veškeré podobnosti všem podobným procesům nebylo podáno s takovou schopností všimnout si toho, co zakládá jeho neopakovatelnou individuální podobu.

## 1.2. ZOBRAZENÍ A VÝPOVĚĎ

### JAK PŘEBÍRAT NOVÝ OBČANSKÝ PRŮKAZ

*Zaklepáno. Vstupuji. Popis místnosti není podstatný. V rohu stůl. Židle. Příslušný příslušník. Asi čtyřicet padesát let. Černé, místy už prošedivělé vlasy. Uniforma. Hodnost se mi určit nepodařilo. Sedí na židli, pootočí hlavu směrem k příchozímu (v tomto případě tedy ke mně). Brýle v tmavě hnědých obroučkách posouvá pohybem ukazováčku a palce pravé ruky o centimetr a půl níže. Krátký, zpytavě profesionální pohled. Vymáčknu ze sebe příjmení a jméno v uvedeném pořadí a příčinu své návštěvy. Vstává, odsouvá židli, poněkud pokrčený oděv se narovná. Brýle putují zpětným pohybem na své původní místo. Na stole v rohu stojí nízká lepenková krabice, v níž jezatě trčí obálky rozdělené kartotéčnými lístky a písmenky. Postava se poněkud ohýbá. Levá ruka se opírá rozevřenou dlaní o skleněnou tabuli na stole. Pravá ruka přisouvá krabici. Pak přitáhne zpět židli. Usedá. Dlaň levé ruky opouští sklo, na kterém se ještě několik vteřin zachoval otisk vlhké dlaně. Otisk je šedavě bílý, rychle se scvrkává směrem ke středu. Mízí. Levá ruka bočně přidržuje krabici, prsty pravé hbitě listují v lístcích a obálkách. Jedna vytažena. Levá ruka odsouvá krabici na levou stranu. Pravá sundává kovovou kancelářskou sponku, která na obálce přidržuje lísteček s mým jménem a příjmením (v opačném pořadí). Nový OP vytažen. Otevřen. Zkontrolována fotografie a jméno. Podívá se na mne (příslušník) a slovy mě vyzve, abych průkaz převzal a podepsal. Slova doprovodí gestem pravé ruky. Přistupuji a činím, co mi pověděno. Sundává brýle. Prstem a ukazováčkem si přejeđe kořen nosu a promne si oči. Odkládá brýle na skleněnou desku, pod níž jsou umně rozmístěny jakési tiskopisy, výstřižky z novin, fotografie automobilů západních značek, černobílá fotografie německého ovčáka v trávě a vpravo, nejbliž ke mně, malá barevná fotografie křehké blondýnky s dívčím až dětským obličejem, která je do půl těla nahá (zbytek fotografie nezabírá) a na hrudi má cosi, co se jen stěží dá nazvat nadry, první letmý pohled oklame iluzi, že drží v náručí větší dítě, podrobnější pohled ovšem prozradí, že se nejedná o dítě, ale skutečně o prsa galaktických rozměrů... Všiml si mého přirozeného údivu a úžasu nad čaromocí přírody. Zjevně spokojen se na židli napřímil, cvrnkl hnědým ukazováčkem pravé ruky do skla v místě, kde krylo onen podivuhodný snímek, usmál se a řekl: „Toé baba, co?!“ Nezbylo, než souhlasit. Sebrat si své papíry. Rozloučit se. Vzít za kliku. Odejít. Za dveřmi čekala hubená černovlasá dívka. „Další...!“ Zaklepáno. Vešla.*

RADOVAN LIPUS

## Jednání a projev

Současně otiskovaný text odevzdal Radovan Lipus v rámci cvičení, jehož zadání bylo totožné s tím, na základě kterého vznikl i text Aleny Zemančíkové (otištěný v minulém čísle): úkolem bylo podat popis pozorovaného jednání (chování). Zatímco Zemančíková popisovala chování profesora při výkladu látky posluchačům, Lipus zaznamenává účelové jednání úředníka předávajícího občanský průkaz; zatímco v prvním případě šlo o pedagogický výkon, do kterého se přednášející vkládá celý jako osobnost, v druhém případě máme co dělat pouze s tak nepatrnou osobní angažovaností, jakou na člověku vyžaduje denně vykonávaná jednotvárná činnost.

Odosobněnou podstatu takové mechanické úřední činnosti Lipusův text plně vystihuje. Všimněme si jen nápadného výskytu pasivních tvarů sloves: obálka „vytažena“ (místo „úředník vytáhl“); nový OP rovněž „vytažen“ a „otevřen“; fotografie „zkontrolována“; příchozí činí, co mu „pověděno“; ani o sobě se nevyjadřuje tak, že „zaklepal“, ale píše „zaklepáno“ – což opakuje i při vstupu další osoby. Jednotlivé činnosti jako by byly od člověka, který je vykonává, odděleny: existují vlastně samostatně jako úkony jakéhosi neosobního mechanismu, fungujícího bez ohledu na zúčastněné.

Všechno svádí k tomu říct, že úřední osoba je součástí tohoto mechanismu. Ale nebyla by to pravda: tím, kdo vykonává jednotlivé úkony, jsou většinou jen pravá a levá ruka, případně prsty; ohýbá se také nikoli daný člověk, ale postava. Konají jen fyzické „části“ člověka, které jako by byly především samostatnými součástmi mechanismu a pak teprve částmi těla konkrétní osoby. V tomto smyslu jde nejenom o odosobněnou činnost, ale dokonce o jakési „odtělesnění“ člověka, který se za jednotlivými úkony zcela ztrácí. To je jen zdůrazněno popisem otisku vlhké dlaně, který se rychle scvrkává a posléze mizí.

Toto „mizení“ člověka za mechanicky prováděnou činností se realizuje – podobně jako mizení otisku dlaně – postupně. Zpočátku máme ještě co dělat aspoň s „příslušným příslušníkem“, který se na přijímanou stranu dívá, i když jen zpytavě profesionálním pohledem. Pak už se popis soustřeďuje jen na samostatně fungující detaily, od člověka oddělené: příslušníkův oděv se narovná a brýle, které si posouvá, později jako by samy putovaly na své původní místo. Aktivní tvary sloves vystřídávají pasíva, až všechno končí opět pohledem a úkonem s brýlemi, doprovázeným promnutím kořene nosu a očí: po výkonu se úředník opět stává člověkem.



Vlastně až k místu, kde se vypravěč dostává k fotografii dívky s velkými ňadry – o jejímž postavení v tematické struktuře textu bude ještě řeč –, jde tedy převážně o popis jednotlivých úkonů, které – ať jde o úkony úřední či intimněji osobní (promnutí kořene nosu otlačeného od brýlí) – se nemohou pokládat za něco, čím se popisovaný člověk individuálně projevuje: jde o mechanickou činnost, tj. o takové jednání, které není projevem osobnosti, ale pouhou součástí jakéhosi mechanického procesu, nevyžadujícího vědomou účast a probíhajícího jakoby mimo člověka.



## Výběr prvků a tematická struktura

Výběr zaznamenaných prvků jako by se řídil určeným úkolem, spočívajícím v popisu jednání. Popis místnosti je v takové souvislosti opravdu nepodstatný, jak se v textu výslovně konstatuje; ostatně, dovedeme si ji na základě vlastní zkušenosti docela dobře představit. Nepodstatný z hlediska jednání je ovšem i otisk dlaně, který ale hraje – jak jsme viděli - v textu svým způsobem významnou úlohu, a to z hlediska smyslu. Zkrátka, zaznamenány byly ty detaily, které ustavují jistou tematickou strukturu.

Předložený popis je výsledkem pozorování, které podnikl člověk s individuálním cítěním, zaznamenávající to, čím se ho pozorovaná skutečnost dotkla. Sám text není přímým výsledkem pozorování, ale vznikl v procesu tvoření, který má svou vlastní logiku a při kterém vedl autora jeho umělecký cit. Tento umělecký cit rozhoduje s konečnou platností nejenom o výběru příslušných prvků, ale i o způsobu jejich podání: uvedené detaily jsou představeny z té stránky a jsou v textu umístěny takovým způsobem, že se z pouhých odpozorovaných detailů mění v prvky určitého kontextu (tj. určitého spojení prvků, nadaného nějakým smyslem); tento kontext se jejich pomocí rozvíjí.

O připojení každého dalšího detailu a způsobu jeho prezentace tedy nerozhoduje jenom původní představa, vytvořená na základě pozorování, ale sama logika tvořivého rozvíjení kontextu; tato logika se rovná procesu uhadování jistého smyslu, který se neformuluje, nýbrž konkrétně představuje v podobě postupně se vynořujícího obrazu.

Tak se z jednotlivých detailů současně stávají motivy, tj. nejmenší stavební jednotky vytvářeného textu. Řekneme-li, že příslušný kontext jim teprve propůjčuje určitý smysl, vyjádříme podstatu toho, co je motiv, z hlediska vnímatele. Z hlediska autora můžeme říct, že se z neutrálních prvků stávají motivy na základě funkce, kterou dostávají při ustavování celkového smyslu vytvářeného textu. Z obojího hlediska můžeme motiv definovat jako element smyslu.

Mluvím o kontextu, ale mám samozřejmě na mysli určitou strukturu; tato struktura je tvořena vazbou jednotlivých prvků, které se mnohonásobně konfrontují; to je umožněno tím, že se řadí do několika kontextů (rovin či vrstev textu). V předložené práci se konfrontuje především kontext odosobněných prvků tvořících součásti jistého odlidštěného mechanismu a kontext intimně tělesných prvků, mezi které patří jak krátkozraké příslušnickovy oči s kořenem nosu, na kterém sedí brýle, či stopa jeho dlaně, tak mohutné poprsí dívky na fotografii; můžeme

mluvit také o úředním mechanismu v konfrontaci s oblastí intimně lidskou: součástí jejich konfrontace je i střetnutí prvků vytvářejících jednak úředně profesionální a jednak familiární oblast komunikace mezi úředníkem a „stranou“ (která se teprve v druhé rovině – konkrétně při komunikaci nad fotografií – stává komunikací člověka s člověkem).

Způsob podání je založen na tom, že do kontextu odlidštěného, ba „odtělesněného“ mechanismu jsou zařazeny i prvky z tělesné oblasti: viz funkci rukou, případně prstů při mechanické úřední činnosti. Proces osamostatňování prvků, který to umožňuje, se ovšem týká i detailů z oblasti tělesně intimní: dokonce i poprsí dívky na fotografii je od samotné dívky jakoby odděleno, což je zdůrazněno přirovnáním k dítěti, které jakoby držela v náručí. V obou případech jde o redukci člověka, o které bychom jistě museli mluvit, kdybychom se snažili stanovit téma (tj. formulovat smysl) předloženého textu. (Probíraná vlastnost současně upozorňuje na souvislost tématu s principem vyobrazení předmětu.)

Vidíme, že v textu nejde jen o konfrontaci kontextu odlidštěného mechanismu s kontextem intimně tělesným, ale že stále dochází i ke konfrontaci jednotlivých prvků uvnitř obou kontextů i mimo ně: „odtělesněné“ prvky z „úředního“ kontextu (prsty, ruce) patří původně přece právě do oblasti tělesné a tělesný detail dívčina poprsí náleží z jistého hlediska do stejné oblasti jako papíry, kterými se úředníkovy prsty probírají: nejde přece o živou dívku, ale o pouhou fotografii.

Tak se každý zaznamenaný reálný fakt zařazuje do různých rovin; reálný předmět pozorování, existující ve skutečnosti jako celek, se dělí a takto rozdělené předmětné prvky se skládají (řadí) podle logiky, dané individuálním viděním (cítěním) pozorované skutečnosti, v níž se člověk skutečně ztrácí díky svému zařazení do rámce jakési fiktivní existence, kterou zakládají úřední papíry a (pouhé) fotografie.

To je dobře vidět na manipulaci s jménem návštěvníka, jehož složenost ze dvou částí (příjmení a křestního jména) se zdůrazňuje přednesením v opačném pořadí, než v jakém se jméno s příjmením obvykle vyskytuje: uvedením příjmení před křestním jménem (vždy intimnějším než oficiálnější příjmení) se jméno člověka teprve stává příhodným k úřednímu zařazení a s tím i člověk fikcí, s jakou jedině může manipulovat úřední mechanismus.

Všechno, co bylo řečeno o smyslu jednotlivých prvků v různých potenciálních tematických kontextech, snad s dostatečnou přesvědčivostí ukazuje problematičnost každého pokusu o jednoznačnou formulaci smyslu takového textu, který má kvality uměleckého obrazu: každý



takový text obsahuje totiž několik tematických rovin (či dílčích témat), vytvářejících teprve ve svém celku jednotu jeho smyslu, který můžeme formulovat jen dodatečně a který při vnímání díla je neoddělitelný od příslušného prožitku.





## Práce s motivem a imaginativní logika

Stejné prvky (či aspoň prvky stejného druhu) se v textu opakují a konfrontují opět s jinými než s těmi, se kterými byly konfrontovány už dřív. To je podstatou práce s motivem, který – když už byl do textu jednou uveden – jako by projevoval vlastní aktivitu. Tak se v předloženém textu opakuje nejenom manipulace s brýlemi (která se při opakování dále rozvíjí), ale i jednotlivá slova, jako například „zaklepáno“.

Každý prvek, který můžeme opravdu považovat za motiv, jako by se v textu musel opakovat nejméně dvakrát. Tak je tomu například s fotografií: jednou máme co dělat s fotografií do občanské legitimace a podruhé s fotografií obnažené dívky, jejichž konfrontace se uskutečňuje v rámci střetnutí rovin, které jsme nazvali „úřední“ a „intimně tělesnou“; místo zachycení člověka jako celistvého subjektu jde v obou případech o jeho redukci na dílčí objekt (také redukovaného) zájmu: jednou na nadměrně rozvinutá ňadra a podruhé na obličej s výrazem pro úřední potřebu.

Způsob zacházení s omezeným počtem prvků (rovnající se práci s motivy) zakládá „vlastní svět“ uměleckého obrazu, schopného díky mnohonásobným vazbám těchto prvků modelovat (tj. z jistého hlediska nazírat) skutečný svět, respektive nějaký jeho „výsek“, ve kterém se – v rámci daného obrazu – „obráží“ tento svět jakoby celý (i když jen z jistého hlediska). Práce s motivem také zajišťuje, aby celkový obraz mohl být při svém rozvinutí v čase (což je případ každého literárního textu či divadelního nebo filmového díla) uchopen jakoby v každém okamžiku najednou.

Dá se říct, že svět (či jeho „výsek“ – v daném případě úřední svět s osobními kartami a průkazy totožnosti) se při zobrazení rozkládá na jednotlivé prvky, jejichž řazení v textu se řídí zcela jinou než formální logikou (v jejímž rámci by byly v našem případě uvedeny jen ty prvky, které souvisejí s úřední procedurou předání občanské legitimace).

„Logika“, jíž se řídí předložený text, je logikou imaginativní, jinak řečeno, myšlení, které řídí jeho utváření, není úzce racionální, ale právě imaginativní (tzn., že jde o myšlení, které je spojeno s pravou mozkovou hemisférou a které „zachází“ s předměty bez ohledu na nějaký praktický či teoretický účel). Tak je také nutné rozumět tomu, říká-li se, že při práci s motivy je autor veden hlavně pocitem; to je totiž pravda jenom do té míry, do jaké tento výraz vystihuje povahu imaginativního myšlení, které při práci na jednoduchém textu jako by se opravdu „myslelo samo“ a ve vědomí se obráželo pouze v odpovídajícím „pocitu“.

## Psychologický výraz a umělecká exprese

Na začátku bylo řečeno, že předložený text popisuje jednání, které není projevem osobnosti, ale výsledkem pouhého mechanického procesu. Jednání, případně chování se z tohoto hlediska dělí na adaptivní (tj. vyhovující příslušné normě nebo účelu) a expresivní, tj. takové, ze kterého se dají rozeznat (které vyjadřuje) duševní pochody jednajícího.

Mluví-li se o tom, že žádný obraz není skutečně uměleckým obrazem, není-li současně výrazem, rozumí se tímto výrazem (expresí) někdy velmi zúženě výraz psychologický; například v tom smyslu, že zobrazuje-li umělec strom, činí tento strom prostředkem sdělení svých vlastních pocitů (rozuměj: nikoli pocitů z tohoto stromu samého, ale těch citů a pocitů, kterými – mimo vlastní proces zobrazování – sám žije a které „propůjčuje“ i zobrazovanému předmětu).

To je nedorozumění: člověk s uměleckým talentem zobrazuje nějaký předmět či dění, které se ho dotýká v důsledku jistého individuálního citění světa, a smysl, který v průběhu formování příslušného materiálu rozvíjí, z tohoto citění „vyplývá“. Tak souvisí i potenciální téma lidské identity a fiktivní či skutečné existence, uplatněné v Lipusově pokusu, s potenciálním tématem jiných jeho prací, vyplývajících z podobného okruhu pocitů.

To ale neznamená, že je tímto individuálním citěním příslušný tvořivý proces určen beze zbytku (a z tohoto hlediska není také nikdy jen pouhým sebevýrazem). Příslušné detaily, spojené s fiktivní existencí člověka v umrtvujícím mechanickém či úředním rámci, kterou autor nepříjemně pociťuje, jako by si samy (v souhlase s potřebou rovnováhy) žádaly doplnění naturálním detailem živé tělesnosti, kterou – kdyby mu ji v daném případě neposkytla náhoda – by si musel sám vymyslet. Proto ostatně nepřehlédl ani méně nápadnou stopu dlaně na skle i pohyb prstů, kterými si úředník mne kořen nosu se stopami po brýlích (i stopy a sklo tu mají tematickou úlohu).

V tomto smyslu se zobrazení nějakého předmětu stává uměleckou výpovědí nikoli díky tomu, že je současně i výrazem psychologických pochodů (ať už postavy, nebo autora), ale tím, že vyjadřuje nějaké dynamické relace elementů (vytváří určité „silové pole“), které fungují sice i v rámci psychologie (jinak by je autor nepostřehl), ale také „ve skutečnosti vůbec“. Jejich rozvíjení v rámci textu směřuje k jisté rovnováze (harmonii, řádů), která – není-li přítomna v zobrazené skutečnosti – je přítomna aspoň ve výsledném obraze (a když se v textu záměrně



nerealizuje, text k ní alespoň poukazuje). To také vysvětluje, proč po vyličení prsaté blondýnky z fotografie musel Lipus nakonec přivést do místnosti hubenou brunetu.



### 1.3. SUBJEKTIVNÍ ZÁŽITEK A TVOŘIVÁ OBJEKTIVIZACE

#### SETKÁNÍ

*Tak co? Musí se rozhodnout. Zažít divadelní představení, které se rok co rok reprizuje v nezměněném obsazení, v týchž dekoracích a z orchestríště se ozývá táž hudba. Když se však chce syn setkat se svým otcem, je to velmi jednoduché. Je třeba se nadechnout čerstvého vzduchu a klesnout po dvaceti pěti schůdcích do podzemního klubu. Železné zamřížované dveře jsou zamčené. Za malým stolem s rudým ubrusem sedí pán v šedivém obleku.*

*Přistupuje ke dveřím, otvírá je.*

*„Prosím, tady je lísteček, a dostanu patnáct korun.“*

*„Já se tu mám setkat se svým otcem...“*

*„Tak, ale to si musíte nejdřív zaplatit.“*

*„Promiňte, ale já se tu mám setkat...“*

*„Moment, vy jste syn... Tak to je v pořádku. Tady máte lísteček. Ten při odchodu vrátíte. Jinak to bude za sto padesát. A je to poslední stůl vlevo.“*

*Syn vstupuje do místnosti plné rudého dýmu, zahraničních turistů a hudby. Poznal ho okamžitě. Okamžitě se taky otočil a je na odchodu... Proboha, vždyť si s ním musím promluvit jako syn s otcem, vlastně jako chlap s chlapem... Vrací se zpět. Ted už zpozoroval i on jeho.*

*„Ahoj. Jak je? Jsi nějaký unavený. Někam se sem posad'. Jsi smutný?“*

*„Ne, spíš hladový.“*

*„Samozřejmě. Něco si tam vzadu dej. Musím už hrát.“*

*Odchází na jeviště, ale těsně předtím mu ještě stačí vtláčet do rukou bílý, tvrdý konzumní lístek. Na jevišti ho vítá potlesk a veselé pokřikování přítomné společnosti. Někde v rohu vybuchlo šampaňské. A někde vzadu právě zabíjejí prase, protože dnes se bude konzumovat na otcův účet. Na lístku jsou totiž i otisky otcových zpocených prstů.*



„Chutnalo?“

„No, konečně pořádné maso.“

„To máš tak. Musíš dobře jíst. Hlavně ráno. Dřív vstát. Však víš. A potom tak okolo páté něco lehkého. Sýr.“

„Večerník... kupte si večerník...“ rozléhá se místností plné teplého vzduchu a zpocených lidí. Stařenka v balonovém plášti, na hlavě teplou šálu, se snaží v pozdní noční hodině připomenout zprávy dohasínajícího dne. Číšník ve slušivé kárované vestičce přistupuje ke stařence.

„Co je, princezno? Dáš si cigaretu?“

Elegantním pohybem nabízí ameriku. Ale dřív než si stařenka stihne zapálit, druhý kolega ve vestičce už nabízí svůj nápoj.

„Dáš si loka? Princezno...“

Princezna pije. V roztřesené ruce svírá skleničku a několik výtisků večerníku padá na zem.

„Nemáš drobné? Říkají jí princezna...“

Syn vytahuje zapomenutou korunu z kapsy.

„Nemáš víc?“

„Mám.“ A položí na stůl dvoukorunu, kterou otec vzápětí mění za večerník spadlý na zem.

„Jožko, bylo to výborné.“

Vestičkový Jožo úslužně přichází. Jeho úsměv dokonale ladí s oslnivě bílými ponožkami, které odhnuté černé nohavice už nestačí skrýt.

„Můj syn.“

„Bravó, bravóóó...“ ozývá se odněkud z hlediště. Pískot a potlesk patří hudebníkům.

„Už musím jít. Poseď ještě.“





*„Chtěl jsem si s tebou promluvit...“*

*„Zítra teda nemůžeš přijít?“*

*„Ale jo. Přijdu.“*

*„Už musím.“ Prudce vyskočí a zmizí někde v dýmu. I s dvoukorunovým večerníkem. Syn vstane, hledá východ. Rozběhne se po schodech. Zastaví ho až zamčené zamřížované dveře. „Na shledanou,“ dveře povolí a syn utíká. Najednou zakopne a upadne. Ohlédne se a vidí, že zakopl o krásný, exkluzivní lakový střevíček štíhlé, unavené dámy. „Ty, já kdybych byl tvůj otec, tak...“ Rozhořčený muž hladí dámu po černé punčoše.*

PETER GÁBOR



## Logika emocí a logika tvorby

Zatímco východiskem textů probíraných v minulých dvou číslech bylo pozorování cizího chování, šlo v případě Gáborova pokusu o rozvedení vlastního zážitku: východiskem bylo tedy to, co autor zažil sám na sobě, jeho vlastní city a pocity v situaci, která se ho dotýkala zcela osobně. Zatímco v předchozích pokusech zpracovával autor to, co bylo objektivně dáno a co mohl zvnějšku sledovat, v daném případě měl ztvárnit něco, co se dělo s ním a v něm.

Cílem takových pokusů podnikaných v rámci výchovy dramaturgů a režisérů není ovšem vylíčení subjektivních citů a pocitů, ale předvedení příslušné situace: slovní text by měl být do jisté míry ekvivalentem její (v zásadě realistické) divadelní či filmové realizace – aniž by ztratil hodnotu samostatně působícího literárního textu. Rozvedení (rozehrání) by pak mělo spočívat v tom, že výchozí zážitek bude vyjádřen jednáním osob v příslušných názorně podaných okolnostech (aspoň v zásadě!). Je jasné, že jak toto jednání, tak samy okolnosti budou nějakým způsobem domyšleny (stylizovány).

I když nejde o líčení citů a pocitů, ale o jednání v daných okolnostech – a dokonce právě proto, že jde o vyjádření vnitřního dění „přes události“ –, je nutné začít od adekvátního pocitu (a silného pocitu): adekvátní pocit, který se nesmí projevit pouhým slovním výlevem a nemůže se proměnit ve skutečné jednání, se pak objektivizuje pomocí imaginace, rozvíjející původní zážitek příslušnou představou (před-stavením) nějakého vnějšího dění v příslušném prostředí.

Gábor tak také postupuje: otázka „Tak co?“ a odhodlání se rozhodnout je určitě šťastný začátek a nám současně poskytuje informaci, s jakým pocitem proces vytváření textu začínal. Námitka, že tím vlastně porušil podmínku (nepopisovat pocity, ale jednání) neobstojí: nejde o popis pocitu, ale o vyjádření nějakého rozhodnutí, které by bylo na jevišti či ve filmu patrné z hercova chování; začátek tím současně dostává dramatický charakter a celé vyprávění odpovídající klíč (pro samotného autora i pro vnímatele).

Od tohoto rozhodnutí se autor obrací k okolnostem, za jakých k němu došlo. Jde o rozhodnutí v situaci, která se opakuje rok co rok a jejíž rozehrání se přirovnává k pravidelně reprízovanému představení. Po větě o tom, že chce-li se „syn setkat se svým otcem, je to velmi jednoduché“, následuje poukaz k fyzickému projevu vnitřního stavu (nadechnutí), který je možné považovat za jakousi scénickou poznámku. Ironicky konstatovaná jednoduchost setkání syna s otcem je pak konfrontována s líčením reálných překážek v podobě zamčených zamřížovaných dveří a dohadování s mužem prodávajícím vstupenky.

Zaváhání, vyjádřené otočením a několika kroky zpátky k východu, zdůrazňuje, že na cestě k realizaci počátečního rozhodnutí (jehož podstata – promluvit si s otcem „jako chlap s chlapem“ – je nám oznámena až v tuto chvíli) nestojí opravdu jen vnější, ale především hluboké vnitřní zábrany. Z tohoto hlediska se všechny vnější překážky, které se synovi staví do cesty (od mříže po okolnost, že když se konečně octnou tváří v tvář, musí otec odejít na pódium), stávají nepříjemným vyjádřením pocitu marného úsilí o kontakt, který splnění počátečního rozhodnutí nakonec zabrání.

Místo vřelého otcova uvítání, které by si asi přál, se syn dočká jen banální otázky; nedejde ani k podání ruky: místo toho mu otec vtačí do rukou „konzumní lístek“. Na absenci srdečnějšího přivítání upozorňuje ironické srovnání s vřelým uvítáním, kterého se dostalo otcovi vstupujícímu na pódium, a ironie je dovršena větou o zabíjeném praseti: představa prasete zabíjeného na počest vzácného hosta je konfrontována s „konzumací“ na otcův účet a neuskutečněný dotyk stojí za konstatováním otisků otcových prstů na lístku.

Z toho, že se mluví o zpocených prstech, lze tušit, že se původní obavy ze setkání, patrně stejně zbytečného, mění dokonce v nechuť k otcovi, po kontaktu se kterým syn zřejmě přesto touží (proto tuhle cestu také podnikl). Za popsáním vnějším průběhem setkání tedy tušíme změť pocitů, u kterých se ale autor nezdržuje a pokračuje v popisu „druhého dějství“ rozhovoru s otcem: to se vyčerpává poznámkou o jídle a nesmyslnou banální radou s ní spojenou.

Místo skutečného rozvinutí rozhovoru se nám dostane popisu dosti rozsáhlé scény se stařenkou prodávající večerník, které číšníci okamžitě nabízejí pohoštění (o něž si syn musel sám říct). Scéna poskytuje možnost dalších srovnání: uvítání syna po delší době je srovnáno s uvítáním stařeny objevující se tu každý večer; pohoštění cizího člověka degraduje pohoštění poskytnuté synovi; roztřesenost stařenky, které padají z ruky noviny, vzdáleně poukazuje na synovu nervozitu, zakrývanou suverenitou, s jakou si řekl o večeři; samo pohoštění se nepřímo přirovnává k almužně, kterou představují cigareta a sklenička, nabízené stařence, i dvoukoruna za večerník, kterou zaplatí nikoli otec, ale syn (ironičnost této okolnosti je zvýšena rolí, kterou má v textu motiv peněz a placení); ironicky honosné přízvisko „princezna“, poukazující k neexistujícímu postavení, je uvedeno do souvislosti s označením „Můj syn“, jehož pronesení nevyvolává žádnou reakci: místo ní se ozve volání bravo a pískot, určené hudebníkům a vytvářející ironický komentář nejenom k absenci číšnickovy reakce, ale přes ni i k samotnému postavení „syna“ (psaného v tomto případě oprávněně s uvozovkami).



Všechna nabízející se srovnání, která tu domýšlím jaksí do konce, zůstávají v textu ovšem pouze latentní: uvedení příslušných fakt je diktováno evokovanými city a pocity, které se ale nemohou projevit naplno a zcela si podřídit autora, řídícího se („řízeného“) samostatnou logikou vyprávění (vyprávění postaveného na rozvíjení „vnějších událostí“). Nepřímé vyjádření subjektivních citů a pocitů „přes události“ (vnější viditelná data) proměňuje samotné city a pocity spojené s původním zážitkem. Místo předpokladatelného vzteku na otce máme v závěru co dělat se dvěma útekami, synovým i otcovým: srovnání napovídá, že za jednáním obou se mohla skrývat stejná touha, že ale této oboustranné touze po kontaktu bylo už postaveno do cesty příliš mnoho zábran a vnějších překážek.

Zatímco logika citů směřuje k bezprostřednímu odreagování (jímž nemusí být jen smích, pláč, řev nebo bouchnutí do stolu, ale i slovní výlev spojený v podobném případě jako je tento nejspíš s chrlením výčitek), logika textu (tj. logika tvůrčího vyrovnání s výchozím zážitkem) směřuje k jeho objektivaci v podobě uměleckého zobecnění: původní zážitek se tematizuje, všechno, o čem se mluví, se týká lidských kontaktů a jejich komplikované povahy, nazírané s nahořklou ironií. To je dobře vidět v posledním odstavci: po hrdinově zakopnutí o nohu dámy na ulici, které je přirozeně kvalifikováno jako nešetrnost (a vede pána, neinformovaného o hrdinově duševního stavu, k výroku „Kdybych byl tvůj otec“), následuje nakonec přece jen pohlazení – pohlazení, kterého se synovi nedostalo a které zřejmě oba, tj. jak otec, tak syn, tolik potřebovali.

## Obraz a archetyp

Už na začátku byla řeč o tom, že úsilí o rozvedení zážitku vede vždy ke stylizaci (byť v rámci realistické konvence; realističností tu pochopitelně nemyslím zachování reálných okolností, ale způsob podání situace, zasazené třeba i do jiného prostředí). Máme co dělat s úsilím o ztvárnění zážitků (jeho plastické podání), s úsilím, mobilizujícím nejenom autorovo vědomí, ale i to, co je takřikajíc „pod ním“. Evokace silného pocitu spojeného s daným zážitkem (pocitu, který nemusí být zcela totožný s pocity v tehdejší reálné situaci) uvolňuje imaginaci, živící se materiálem uloženým často hluboko v nevědomí; z tohoto materiálu vzniká konkrétní plastická podoba dění, které nám autor v textu představuje – tedy stylizuje původní události.

Podíváme-li se na Gáborův text z tohoto hlediska, nemůže nám uniknout, že výprava syna za otcem v něm dostává kontury sestupu do podsvětí; protože ubrus na stolku místního Kerbera je rudý a vlastní podzemní prostor je plný rudého dýmu a zpocených lidí, může se nám asociovat i peklo. Příslušný pocit, spojený s představou „ponoření“ dolů do baru (vzpomeňme na úvodní nadechnutí, asociující i moment před ponořením pod vodu), mobilizoval symbolizační aktivitu imaginace, která po svém realizovala odpovídající archetyp; vzhledem k jeho uplatnění může text apelovat i na naše nevědomí, v němž je tento archetyp rovněž uložen, a tím dosáhnout žádoucí působivosti.

Co je to archetyp? Tak nazývá Carl Gustav Jung (1875–1961) praobrazy, které podle něho obsahuje nejhlubší vrstva našeho nevědomí (sám Jung mluví o tzv. kolektivním nevědomí, tj. o těch hluboko uložených psychických modelech, které máme společné s ostatními lidmi nebo aspoň s lidmi stejného – a přitom dostatečně širokého – kulturního okruhu). Tyto praobrazy si nesmíme představovat jako obrazy ve smyslu podob čehosi konkrétního, ale jako jistá symbolizační schémata, která se uplatňují při vytváření těch konkrétních obrazů, jimiž naše imaginace odpovídá na to, čím se nás dotýká skutečnost.

Jung přirovnává archetyp k systému os krystalu, tj. k tomu, co určuje podobu jeho vytváření v matečném roztoku, aniž má samo o sobě nějakou hmotnou existenci. Použitý obraz-pojem „sestupu do podsvětí“ představuje už vykrytalizovaný kulturní symbol (tzn. nějaký „prvoobraz“ existující v dané kultuře, případně společný i mnoha kulturám – viz např. „strom života“); není tedy žádný div, že Gáborova varianta podsvětí (podzemí) má zrovna podobu pekla, tj. že je spojena se symbolem, který se tak široce uplatňuje v naší kulturní tradici.

Byla řeč o představě „ponoření“, ale také by se dalo mluvit o pocitu „propadnutí“, spojeném s tím, že hrdina své předsevzetí promluvit si s otcem jako „chlap s chlapem“ nedokázal splnit. Silný pocit iniciující tvořivý proces je vždycky komplikovaný, ba rozporný; jde vlastně o jakousi změň pocitů: v daném případě se v ní původní odhodlání mísilo s nepříjemným pocitem z toho, jak to všechno dopadlo. Samo odhodlání zásadně si promluvit s otcem má „pod sebou“ jak touhu po kontaktu, tak – ještě hlouběji – potřebu osvobodit se od jařma otcovské autority; teprve toto osvobození může také poskytnout bázi normálnímu lidskému kontaktu. I zde jsou možné asociace s výpravami do jámy lvové, do podsvětí nebo do pekla, kam hrdina přichází s osvobozovacími úmysly. Není důležité, že tam přichází obvykle osvobodit někoho jiného: i ve snu se člověk může pozorovat jako někoho jiného (tzn. existovat jako „já“ i „on“).

Všechny tyto pocity může tedy symbolizovat cesta do podsvětí nebo do pekla, jejíž vžitá podoba se uplatňuje ve výsledné stylizaci. Stylizaci v tomto smyslu si nesmíme plést se stylizovaností ve smyslu vědomé úpravy podle nějakého apriorního uměleckého modelu, realizované na základě vědomého (čistě racionálního) kalkulu. V úspěšném případě není obraz výsledkem použití nějaké šablony a obsahuje pouze prvky příslušného „prvoobrazu“, jehož tradiční podobu lze s daným obrazem sice srovnat (a pomoci si tak i při jeho interpretaci), ale rozhodně ho s ním nelze ztotožnit: materiál, ze kterého v daném případě čerpala imaginace, byl širší a opíral se – jako je tomu při tvořivém procesu vždycky – o konkrétní prožitou zkušenost.

Můžeme mluvit o čistě subjektivní zkušenosti, která je při opravdu bytostném zapojení všech vrstev psychiky, jaké vyžaduje tvorba, vždycky strukturována podle těch symbolizačních modelů (archetypů), které vytvářejí zázemí každé psychiky a mají tedy právě díky své nejhlubší subjektivnosti (subiectus = ležící pod) objektivní povahu, platnost a hodnotu. (Tak je to samozřejmě i v těch případech, kdy se příslušný archetyp přímo neprozradí podobností s odpovídajícím „prvoobrazem“ nebo poukazem ke známému kulturnímu symbolu.)

Pokud jde o paralelu výpravy Gáborova hrdiny do podzemí s obdobnými mýtickými či pohádkovými příběhy, je lákavé i srovnání s výpravami podnikanými s cílem osvobodit princeznu. I princezna se totiž u Gábora vyskytuje, i když v podstatně proměněné podobě. Gáborův hrdina se ovšem vypravuje „do podsvětí“ s cílem osvobodit sám sebe a princezna tu funguje jen jako přezdívkou pro starou ženu, o kterou se ale všichni opravdu jakoby „ucházejí“ – a to včetně otce, který jí dává za večerník synovu (synovu!) dvoukorunu.

Vzdálená asociace s bojem o ženu není v souvislosti s vytouženým osvobozením z vazby na otcovské autoritě jistě úplně bez významu. Charakteristické je, že i v tomto ohledu je syn jakoby



vyřazený; unavenou ženu na ulici hladí také jiný muž. Mohli bychom se i ptát, neexistuje-li nějaká vzdálená souvislost těchto žen (v obou případech starších) s matkou – ale to už bychom se dostali příliš daleko do oblasti nepodložených dohadů; poukaz k možným vzdáleným asociacím, které při běžném čtení textu rozhodně neproniknou do vědomí, je důležitý jenom pro představu o možné šířce a hloubce materiálu, ze kterého čerpá imaginace při práci na objektivaci subjektivního zážitku.



## 1.4. TVOŘIVÝ PROCES A SEBEPOZNÁNÍ

### ÚZKOST

*Krátká, uzoučká chodba. Na podlaze bílé, lesklé kachličky, na stěnách nový bílý nátěr a na nepřiměřeně vysokém stropě svítící silná zářivka. V jedné další stěně jsou vysoké, jednokřídlé bílé dveře a naproti nim dveře od výtahu. Na jedné straně chodby klečí menší silnější muž v červených manšestrových kalhotách, v červené silonové košili, posouvá před sebou oranžový plastický kbelík s vodou a umývá podlahu potříštěným silonovým hadrem. Otírá každou kachličku zvlášť. Věnuje jim neúměrně velkou pozornost. Pomalinku doumývá chodbu až do konce. Začne hadrem utírat kbelík, potom své boty, kalhoty a nakonec si v kbelíku umyje ruce. Vztyčí se. Jako by chtěl přejít ke dveřím, ale podlaha není suchá. Cinkne výtah. Otevřou se jeho dveře a vyjde bíle oblečený muž. Uklouzne na mokré podlaze a spadne.*

*Bílý: Do prčic, kdo to tady...*

*Všimne si na konci chodby stojícího muže v červeném. Červený nakročí k Bílému. Ten se už zvedá.*

*Bílý: Dejte pozor, abyste se nezašpinil.*

*Červený: To ne.*

*Bílý vejde do dveří. Červený chvíli stojí, pak jde na místo, kde Bílý spadl, cosi nohou rozhrnuje a najednou spadne také. Okamžitě se zvedne a uskočí ke svému kbelíku. Rukou si velice dlouho přetírá kalhoty na kolenou. Vztyčí se, nakročí ke dveřím, stojí u dveří. Za nimi se ozve křik.*

*Hlas: Jak si to vůbec představujete?*

*Červený se obrátí a začne přivolávat výtah.*

*Hlas: Jak si to představujete? Jak si to vůbec představujete?*

*Výtah nepřijíždí.*

*Hlas: No, jak si to představujete?*



*Červený uskočí ke svému kbelíku, čupne si za něj, klekne si, choulí se. Pomalu začíná kbelík posunovat před sebou ke dveřím, naklání ho a lije vodu pod dveře.*

LENKA LAGRONOVÁ



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## Námět a téma

Zatímco Gáborův text, probíraný v minulém čísle, vznikl rozvinutím vlastního (reálného) zážitku, Lenka Lagronová vycházela ze zadaného impulsu. Tímto impulsem byl pojem „úzkost“: úkol spočíval v tom, ztvárnit zadaný impuls scénářem krátkého výjevu, budujícího na konkrétním fyzickém jednání v příslušných okolnostech; dialog je v takovém výjevu jen podřízeným činitelem a má ho být užito jen v nejnnutnějším případě. Zadaný impuls má při podobných cvičeních funkci námětu: místo nějakého dění, kterého se autor zúčastnil nanejvýš jako pozorovatel, i místo vlastního zážitku jde tentokrát jen o podnět ke svobodnému rozvinutí imaginace; podnět se v autorovi musí ozvat především pocitem.

Pocit je samozřejmě vždycky spjatý s konkrétní představou; Lagronová si pomohla představou uzoučké krátké chodby: zárodečný pocit vyvolává představu a představa zesiluje pocit, pomáhající jejímu rozvinutí. Uzoučká krátká chodba dostává bíle natřené stěny a bíle vykachličkovanou podlahu, osvětlenou silnou zářivkou na nepřírozně vysokém stropě; cosi klaustrofobického se mísí s představou čekárny u zubaře či nemocniční chodby, kde člověk před vysokými bílými dveřmi s úzkostí čeká na to, co lékař řekne: představa čerpá ze zážitků spojených v paměti s konkrétními reáliemi, schopnými vyvolat příslušný pocit ovšem i bez závislosti na prožitých situacích, v nichž hrála nějakou úlohu úzkost.

Představivost by se mohla zastavit u situace člověka, který se strachem očekává lékařovu zprávu. Úkol by mohl být splněn i popisem jeho jednání v takové (realistické) situaci; výsledkem by byla ovšem jen ilustrace. Imaginativní logika, živěná silným pocitem, vede naši autorku hlouběji. Ve vymezeném prostoru, ve kterém proti dveřím do místnosti jsou dveře od výtahu, umísťuje muže v červeném, který pečlivě umývá podlahu; způsob mytí („otírá každou kachličku zvlášť“) jako by ztělesňoval nikoli okamžitou úzkost, ale úzkostnost. Muž se také nespokojí tím, že umyje podlahu, ale utře i kbelík a nakonec si v něm umyje ruce. Úzkostnost jako by byla u něho spojena s čistotností, která je až chorobná – a současně svým způsobem směšná: voda v kbelíku je přece mimo pochybnost špinavá.

Když vejde druhý muž (v bílém) a uklouzne na umyté podlaze, muž v červeném k němu pokročí a vyslechne větu „Dejte pozor, abyste se nezašpinil“, kterou – jak je možné soudit podle jeho následujícího počínání – vezme jako jakési varování: po odchodu muže v bílém jde ohledat místo, kde Bílý spadl, sám upadne, ale okamžitě se zvedne a uskočí ke svému kbelíku, kde si „velice dlouho přetírá kalhoty na kolenou“. I v případě, přijmeme-li jako danou jeho úzkostnost, mohlo by nám takové jednání připadat jako málo věrohodné, kdyby nebylo

motivováno nepřímým (nikde nevysloveným) poukazem na možnost, že Červený nejenom myl podlahu, ale zahlazoval nějaké stopy: nešlo by si tak vysvětlit i to, že když se vedle ozve křik, Červený se nejdřív snaží uniknout, ale když výtah nepřijíždí, schová se nejdřív (podruhé) za kbelíkem, který posléze začne „posunovat před sebou, naklání ho a lije vodu pod dveře“?

Z hlediska realistické konvence zůstává jednání muže v červeném nakonec nevysvětleno. Ne že by se vysvětlit nedalo: můžeme přece – například – předpokládat, že muž rozlil na podlahu něco, na čem se dá uklouznout a co se mu stejně nepodaří zcela odstranit. Jen díky tomu, že žádné takové „realistické“ vysvětlení předložený text neobsahuje, nabývají hlubší platnost takové detaily, jako je barva oblečení obou mužů i stěn a umývaných dlaždiček, která by jinak měla jen dekorativní povahu – podobně jako umělý materiál, ze kterého je vyroben kbelík i mužova košile. V daném realisticky nemotivovaném kontextu se mužovo očištné úsilí stává vyjádřením až jakési nekrofilní snahy o sterilitu, která je ovšem marná: mytím jako by se snažil zbavit daný prostor jakýchkoli stop přirozeného života. Je opět řeč o stopách: reálným vysvětlením mužova počínání by mohlo být i zahlazování krvavých stop. Červená barva v protikladu ke sterilní bílé symbolizuje ale současně všechno „biofilní“, čeho jako by se muž bál a co je přitom od něho samého neodlučitelné (viz komické mytí rukou ve špinavé vodě).

I když nebyl přímo vysvětlen ani důvod závěrečné mužovy akce, bylo řečeno všechno: text nepodává realistické vysvětlení popsání jednání, ale přesto – či právě proto – poukazuje k jistému smyslu: úzkost a úzkostnost spojená s chorobnou péčí o čistotu poukazuje nejenom k možnému pocitu viny jako ke svému zcela pravděpodobnému zdroji, ale v souvislosti s dalšími vyjmenovanými podrobnostmi ustavuje potenciální téma špatného svědomí člověka, úzkostně usilujícího zbavit se nejenom jakékoli špíny, ale i své „biologičnosti“ jako opaku sterilní čistoty a čistounké sterility; kolize, kterou popsání výjev rozvíjí, vyplývá v poslední instanci z věčného konfliktu smrti a života v jejich dvojedinosti. Imaginativní rozvinutí námětu (podnětu, vnějšího tématu) „úzkosti“ přivedlo autorku – takřkajíc samo sebou – k věčnému tématu (vnitřnímu tématu), které je ve hře zakotveno o to silněji, že nebylo apriorně stanoveno, ale vzniklo v průběhu intenzívně prožívaného tvůrčího procesu.

## Racionální identifikace a imaginativní postup

Impulsem tvořivého procesu se pro Lenku Lagronovou stal zadaný pojem „úzkost“. Bylo řečeno, že podnět se v autorovi musí ozvat především pocitem; počáteční pocit se v souvislosti s vynořujícími se představami mění ve směsici pocitů. Fyzický pocit úzkosti ve smyslu „sevřenosti“ určil představu o prostředí: člověk je sevřen bílými stěnami malého prostoru



s vysokým stropem. „Vnější“ sevřenost se nejasně asociuje se situacemi, ve kterých bylo autorovi úzko: vzdálená představa čekárny u zubaře či nemocniční chodby, ve které člověk čeká na verdikt lékaře (ať už se týká jeho samého nebo někoho blízkého), pramení z tohoto zdroje.

Představa situace se však nekonkretizuje: nevybavuje se s plnou názorností, tzn. že se nestává plně vědomou; imaginace, živená pocitem, postupuje hlouběji do nevědomí, ve kterém je pocit úzkosti spojen s nejasnými pocity viny a touhy po očištění, které se nekonkretizují jejich racionální identifikací, ale obrazem muže, který pečlivě umývá podlahu, jako kdyby chtěl zahladit stopy: místo racionální identifikace, předpokládající zapojení diskurzivního (racionálně logického) myšlení, máme co dělat se symbolizací jako výsledkem imaginativního myšlenkového postupu.

Vytanuvší obraz červeně oblečeného muže s oranžovým kbelíkem může mít přítom zdroj v původním fyzickém pocitu úzkostného sevření, od kterého by bylo možné se osvobodit výkřikem: přímé odreagování pocitu, které by reprezentoval takový výkřik, se nerealizuje a mění se v představu barvy, která „křičí“. Takovou barvu mužova oblečení diktuje kromě toho i potřeba kontrastu k bílé barvě stěn a dlaždiček, i když je těžko říct, „co bylo první“: v důsledku příslušné „směsice pocitů“, kterou se tu v zájmu výkladu snažím uměle logicky rozčlenit, se obojí (tj. jak bílá, tak červená s oranžovou) objevilo nejspíš najednou.

Červené oblečení činí muže přirozeně velmi nápadným; snaha po očištění pomocí hadru, kterým byla umyta podlaha – nehledě k umývání rukou ve špinavé vodě – je přirozeně marná: i kdyby ale mohla být účinná, červenou barvu neodstraní. O takové touze očistit se i od ní se samozřejmě můžeme jen dohadovat; nicméně není tak nepravděpodobné, že snaha „očistit se“ pramení i z pocitu studu za svou vlastní fyzickou – a mohli bychom říct biologickou – existenci: červená je přece barva krve a života – ale i barva studu; muž v bílém musí na rozdíl od Červeného působit v každém případě odtělesněně.

Bílý muž na bílém pozadí nejenže není tak „vystaven“, ale jeho existence v tomto prostředí je takříkajíc „v pořádku“; muž v červeném se tu najednou nevhodně vyjímá, ale jako by sem ani nepatřil; že je okamžitě napomenut, aby se neušpinil, je jen logické. Jisté ztotožnění autorky s mužem v červeném se zdá nabíledni: projekce jistých pocitů do konkrétní postavy se rovná jejich objektivaci a umožňuje současně žádoucí odstup, nezbytný k jejich rozvedení konkrétním jednáním; při tomto rozvíjení jako by je už autorka nazírala (i) zvnějšku: komické momenty, které obsahuje jak pokus o umytí rukou ve špinavé vodě, tak závěrečné lití vody pod dveře, mohou svědčit o tom, že byly v tvořivém procesu jistým způsobem zvládnuty.

Přesto si autorka stěžovala na bolest hlavy, které jí ponoření do příslušné „směsice pocitů“ působilo. Bez takového „dolování v sobě“ by ovšem nikdy nedosáhla takového výsledku. Toto „dolování“ se rovná jistému sebepoznání, bez kterého se úspěšný tvořivý proces neobejde a který je také jediným adekvátním vysvětlením takových výroků, jako bylo například Flaubertovo prohlášení, že paní Bovaryová je vlastně on sám. Tvořivý proces by nikdy nebyl úspěšný, kdyby se v něm autor nedověděl něco sám o sobě. To také jediné zaručuje, že se z textu něco o sobě doví i čtenář či divák. Postupujeme-li dostatečně hluboko, vždycky tam najdeme něco, co lidi spojuje – a nejenom mezi sebou, ale i s bytím jako takovým –, jehož jsme všichni produkty i účastníky. Z tohoto hlediska představuje tvořivý proces jakýsi dotyk: dotyk toho, co skutečně jsme a co poznat (poznat nikoli ve smyslu logické definice, ale prožitku) můžeme právě jenom jeho pomocí.



## Realističnost a symboličnost

Situace, kterou Lagronová rozvíjí, není „realistická“. Jistá „nereálnost“ předváděného jednání („nereálnost“ ve srovnání s „reálností“ běžné každodenní zkušenosti) může představovat překážku pro vnímatele, který nebude ochoten podstoupit tvořivý proces, aspoň v principu podobný tomu, který podstoupil autor. Na rozdíl od (popisně) realistického výjevu můžeme text Lenky Lagronové považovat za symbolický. Nemám samozřejmě na mysli symboličnost v zúženém smyslu, v jehož rámci funguje symbol jako znak nějakého obecného pojmu a příslušná reálie, symbolizující tento pojem, je vnímána jen z hlediska svého obecného významu.

Taková zúženě chápaná symboličnost se někdy uplatňuje i ve vztahu k barvám: červená v jistém kontextu má symbolizovat jenom krev, jenom život či jenom revoluci, podobně jako černá symbolizuje v konkrétním kulturním kontextu jenom smutek; přičemž to, co si při takové prezentaci určité barvy uvědomujeme, je právě jen toto pojmově obecné, zatímco jedinečné smyslově konkrétní působení daného zbarvení zůstává potlačeno. Je jasné, že potenciální obrazná působivost příslušné reálie zůstává při takovém užití nerealizována a imaginativní myšlenkový proces, který by mohla inspirovat, je potlačen ve prospěch racionálně pojmového.

Jak jsme viděli, v rozebíraném textu Lenky Lagronové může červená znamenat jak krev, tělesnost, život, tak například i stud – ale i úzkostný výkřik. V posledním případě „znamená“ vizuální jev cosi, co patří do oblasti akustické; to souvisí se synestézií, tj. s vyvoláváním vjemu jednoho smyslu podnětem z jiné smyslové oblasti. U Lagronové jde o transformaci projevu jednoho druhu (výkřiku), který byl potlačen, v obraz: červená barva mužova oblečení na pozadí bílé barvy okolí opravdu „křičí“. Na tomto příkladu lze také ukázat, co to vlastně znamená, říkali se, že pro uměleckou tvorbu je třeba aspoň jistá míra synestetické schopnosti. Tím by se nemělo myslet, že umělec musí být nadán například barevným slyšením; jeho nadání ale určité souvisí se specifickou symbolizační schopností, tj. se schopností objektivovat v tvůrčím procesu určité pocity do nějakého smyslově vnímatelného produktu, jehož vlastnosti jsou schopny v nás vyvolávat celý řetěz prožitků. Obsah těchto prožitků není přitom vyvolán jenom reakcí toho smyslu, na který výsledný produkt bezprostředně apeluje: promlouvá totiž i k dalším smyslům a jejich prostřednictvím zasahuje takřkajíc „celou bytost“ vnímajícího (rovněž nadaného jistou symbolizační schopností).

Příslušnou symbolizační potenci nabývá prezentovaný jev teprve díky kontextu. Červená se u Lagronové vyskytuje nikoli jako taková, ale na těle hlavního hrdiny výjevu; jde o barvu kalhot

a košile, která je silonová, tj. je vyrobena z umělého (nikoli přírodního) materiálu. Takové spojení obsahuje vlastně rozpor: červená jako symbol lidské „biologie“ se ocitá v protikladu k umělosti materiálu, který nabývá rovněž symbolickou platnost ve spojení se stejně umělým materiálem, ze kterého je vyroben oranžový kbelík, a s umělým studeným světlem zářivky: střetnutí „biologičnosti“ a „biofilie“ se sterilitou je provázeno střetnutím přirozenosti (přírodnosti) s umělostí. Symbolická potence uvedených reálií se realizuje teprve v souvislosti s ustavováním smyslu celku, tzn. dynamicky: tím se symboličnost uměleckého textu liší od symboličnosti emblému (např. rudé vlajky), jehož symbolická kvalita má povahu apriorně přirčeného, jednou provždy daného, a tedy statického významu.

Reálie, nabývající v uměleckém textu symbolickou povahu, nepřestávají přitom být – při veškeré symboličnosti svého fungování v jeho dynamické struktuře – naprosto reálné. Symboličnost a reálnost motivů uvedených do díla vytvářejí jeho specifickou „dialektiku“, která je neodmyslitelná nejenom od textů rozvíjených především na základě „symbolické“ logiky (jako je tomu u Lagronové), ale ani od textů zcela realistických; ty zůstávají zcela popisné (neobrazné, neumělecké), neobsahují-li také tuto symbolickou rovinu.

Červená barva „jako taková“ – a tedy ani červená jako symbol v úzkém smyslu – se v předkládaném textu nevyskytuje: červené kalhoty a červená košile – právě tak jako bílé stěny, bílé dlaždičky a bílé oblečení – nepřestávají u Lagronové fungovat ve svém prvotním předmětném významu. Tím, že svou symbolickou povahu nabývají teprve ve svém dynamickém kontextu, se také liší od alegorie, která dělá z příslušných reálií, objevujících se ve snech, freudismus, v jehož rámci fungují tyto reálie nikoli také samy o sobě, ale jen jako „symbol“ (znak) něčeho jiného.

To, co se autor z textu o sobě může dovědět, není také obvykle cosi určitého (ve smyslu něčeho, co by měl raději tajit, protože to vypovídá o nějakých jeho komplexech), ale něco, co poukazuje k těm „duševním konfliktům“, které jsou výrazem dialektiky samého lidského bytí a koneckonců i bytí „vůbec“. Sebepoznání v tomto smyslu – tj. ve smyslu, ve kterém s ním máme co dělat v textu, který má umělecké kvality – je spojeno s tím, co text vyjadřuje (a co racionalizovat – verbalizovat, formulovat – lze až na základě dodatečné interpretace, protože v procesu vnímání se „to“ v nás ozývá celkovým, nerozčleněným, slovně neartikulovaným prožitkem). Po tom, co bylo řečeno, je snad jasné, že výraz, jímž umělecký text vždy je, nemá nikdy jen povahu sebevýrazu – právě tak jako sebepoznání, které obsahuje, není nikdy jen poznáním sebe sama jako individuálního subjektu.



## 1.5. OBSAH A FORMA

### POCIT VINY

*Dáš si kafe?*

*Třeba. – –Ty si nedáš se mnou?*

*Vždyť víš, že já kávu nepiju.*

*Aha, to jsem... zapoměla.*

*Cos mi chtěla?*

*Já... vlastně...*

*Žlučník. Ty máš nemocnej žlučník a já do tebe cpu kafe!*

*To nevadí.*

*Ale tak sis měla říct! Nemůžu myslet na všechno.*

*To je na mně tak vidět, že jsem nemocná?*

*Tak jsem to nemyslel.*

*Vypadám hrozně... Nechceš jít ke mně bydlet?*

*Cože?!*

*No bydlet... ke mně...*

*Najednou... Abys měla komu dělat snídanež?*

*Ne, proto ne. Byl bys tam. Se mnou.*

*Bylo by to asi dost problematický.*

*Vůbec ne. To se dá zařídit během –*





*Já myslím jinak problematický.*

*Nechceš, vid'?*

*Nechci. Promiň.*

*Moc jsem ti ublížila?*

*Ale ne... Nemám ti udělat místo toho kafe čaj?*

*Já se ještě zastavím. Prosím tě, rozmysli si to.*

*Dobře.*

*Mám tam víc místa, víš. A tenhle tvůj... byt..., ve kterým... žiješ...*

*Já žiju tak, abych nikdy neuhýbal pohledem!*

*Už radši zmizím. – – Přála bych ti, abys...*

*Já bych ti to taky moc přál.*

PETRA URBANOVÁ



## Text a podtext

I text Petry Urbanové je založen na rozvinutí zadaného impulsu (shodného s titulem). Zatímco u Lenky Lagronové, jejíž text byl probírán v minulém čísle, šlo o ztvárnění zadaného impulsu scénářem krátkého výstupu budujícího na „fyzickém“ (většinou mimoslovním) jednání, v tomto případě jde o jeho rozvinutí pomocí dialogu. Rozdíl spočívá v odlišném způsobu ztvárnění: máme-li u Lagronové co dělat jakoby s bezprostředním (svobodným) uplatněním imaginace, živené odpovídajícím pocitem, Urbanová ztvárňuje daný pocit pomocí dramatického dialogu, pohybujícího se v rámci psychologickorealistickej konvence.

Zvolený rámec určuje imaginaci příslušné meze. Rozdíl mezi oběma texty by se dal vyjádřit také tak, že Lagronová vytváří „čistý“ obraz, nevázaný na nějaké napodobení reálné situace, zatímco u Petry Urbanové jde právě o takovou situaci, jaká se může v běžném životě skutečně vyskytnout a kterou na základě své životní zkušenosti bereme jako pravděpodobnou; pocit viny, o který jde, se – jak to u dramatické situace bývá – stává z pouhého pocitu problémem, který si postava (v daném případě vlastně obě postavy) řeší vzájemným jednáním.

To neznamena, že by probíraný dialog postrádal obraznou hodnotu. Status uměleckého obrazu můžeme přiznat jenom takovému textu, při jehož vnímání se za tím, co si uvědomujeme takříkajíc v prvním plánu, odkrývá ještě nějaký další smysl; tohoto smyslu se dobíráme nikoli na základě racionální úvahy, ale bezprostředním prožitkem (který má ovšem komplexní povahu a ve kterém bývá i racionální moment nějakým způsobem zastoupen). Tak je to zhruba i u textu Petry Urbanové.

Scéna začíná banální otázkou a pokračuje vařením a podáváním kávy, při kterém se nemluví; z mimoslovního jednání herců, se kterým dialog tohoto druhu vždycky počítá, by byly zřejmé rozpaky hostitele i jeho (patrně nečekané) návštěvy. Hned na rozhraní druhé a třetí repliky vznikne drobné, ale dostatečně trapné nedorozumění: návštěvnice zapoměla, že její partner kávu nepije; trapný pocit, který z toho má, by byl v hereckém podání zabarven pocitem viny. Ze slov „to jsem... zapoměla“, můžeme také vyrozumět, že jde o setkání po nějaké době i že předtím šlo mezi oběma o intimní soužití; došlo asi k roztržce a teď ho ona k jeho překvapení najednou opět navštívila.

Po otázce na účel její návštěvy si partner teprve vzpomene, že jí kávu vzhledem k nemocnému žlučníku vůbec neměl nabízet; nejdřív si svou zapomnětlivost vyčítá (má podobně jako ona pocit viny), ale jeho následující replika, jejíž pomocí přesunuje vinu na ni, i její předcházející

promluva („To nevadí“) ukazují, kdo roztržku zavínil. Pokorný tón její následující promluvy naznačuje, že se přišla přinejmenším omluvit. Z toho, co říká, lze vyrozumět, že se necítí dobře nejenom vlivem své nemoci. Otázkou, jestli je nemoc na ní tak vidět, jako by v něm ovšem chtěla (třeba neuvědoměle) posílit pocit viny, že na její potíže zapomněl.

Následuje otázka, která je v celém dialogu hlavní. Jde o nabídku na smír; z jeho odpovědi na ni je vidět, že k rozchodu dala podnět ona a že rána, kterou mu způsobila, je dostatečně živá. Z její otázky „Nechceš, vid“ jako by se dalo soudit, že s jeho odmítnutím počítala, a její další replika obsahuje vlastně omluvu za to, že mu ublížila a že se chce svou nynější nabídkou vykoupit z pocitu viny, který ji pronásleduje. Jeho odhodlání nepřistoupit na obnovení soužití je ovšem pevné; další replika s otázkou, jestli nechce čaj, zabarvuje ale toto odmítnutí rovněž jakýmsi pocitem provinilosti. V každém případě není natolik suverénní, aby odmítl její nabídku ještě jednou si to rozmyslet. Teprve její poznámka o tom, jak žije, která ji vlastně staví do pozice záchránkyně, ho donutí k tomu, aby ji (byť nepřímou) obvinil; potom se návštěvnice dává definitivně na ústup. Jejich poslední repliky jsou vlastně jen formou definitivního rozloučení.

Z provedené rekapitulace je snad dostatečně jasné, že o mnoha podstatných věcech se nedovídáme z pronášených slov, ale z toho, co je pod nimi: psychologickorealistický dialog vychází z psychologických pochodů, které jsou obsaženy – jak se říká – v podtextu. Sama přítomnost tohoto podtextu nedává ovšem ještě dialogu hodnotu obrazu: takový podtext může přece mít i skutečný rozhovor. To, co napodobení takového možného rozhovoru činí uměleckým obrazem, je okolnost, že to, co se říká, i to, co si jako psychologický podtext můžeme představit pod tím, poukazuje ještě k něčemu dalšímu (hlubšímu, obecnějšímu), co v dramatickém dialogu souvisí se situací.



## Obraz a situace

Nejčastější definice situace říká, že jsou to vztahy osob k sobě navzájem v určitém okamžiku. Sluší se doplnit, že tyto vztahy se formují za určitých okolností. Ale nejen to: situace dané osoby má nepochybně co dělat s místem, které postava zaujímá v daném prostředí; výraz *situatio* ze středověké latiny souvisí s původním latinským *situs*, tj. položený: jde o jistý stav, daný postavením osoby vůči ostatním a všech k sobě navzájem i ke světu.

Situace v dramatu má ovšem svou specifičnost: dá se říct, že dramatická situace je taková, která obsahuje nějaký rozpor, který by měl být vyřešen, tj. že směřuje ke změně. Této změny může být dosaženo pouze jednáním osob, které se nějakým způsobem rozhodují. Toto rozhodování vytváří napětí, které je pro drama charakteristické: v každém okamžiku jako by stála otázka, co teď ta či ona postava udělá.

Jako je tedy situace spjata s prostorem (tj. s místem, které v něm postava zaujímá), tak je spjata i s časem. Mluví-li se o situaci jako o stavu v určitém okamžiku, je tomu třeba rozumět tak, že je jakýmsi průsečíkem mezi minulostí a budoucností: daný stav je výsledkem předchozího vývoje a současně také někam směřuje. Dramatická situace se rovná okamžiku krize: předchozí proces měl za následek stav, který postavu či postavy nutí, aby se k něčemu rozhodly, protože takhle to už dál nejde.

Za situace, kterou nazýváme dramatickou, to zkrátka vypadá tak, že byla překročena určitá mez, kdy se to ještě dalo vydržet; nebo daná nesnesitelná situace vznikla díky tomu, že sama postava překročila určitou mez – jako se to stalo hrdince výstupu Petry Urbanové, která tomu, s kým měla intimní vztah, ublížila takovým způsobem, že se tím cítí vinna, a tento pocit viny se pro ni stal problémem, který musí nějakým způsobem řešit.

Prostorové souvislosti situace se v probíraném textu projevují velice názorným způsobem (jak se to ostatně v dramatu často stává): návštěva je zde totožná s překročením meze i ve smyslu vtržení za hranice hrdinova světa, který se pro ni stal cizí, a s úsilím vylákat ho odtud do prostoru, kde ona vládne. Doslovné překračování vymezeného prostoru se tu prolíná s překračováním hranic v metafyzickém smyslu, jak je to ostatně pro činohru (tj. jevištní drama) příznačné.

To se nejnázorněji projevuje v práci režiséra, který se vždycky zabývá nejenom jednotlivými prvky, které se na jevišti vyskytují, ale – v souvislosti s jejich vlastním významem a funkcí –

především organizací scénického prostoru: vlastní význam a funkce daných prvků v celku, který režisér vytváří, jsou totiž vždycky závislé na jejich daném umístění a dalším pohybu v příslušném rámci a jevištní prostor (správněji vlastně časoprostor, protože jde nikoli jen o pohyb v prostoru, ale i v čase) je z tohoto hlediska vždycky nejenom prostorem fyzikálním, ale i prostorem smyslu (právě z tohoto hlediska rozeznáváme apriorně daný scénický a při inscenování teprve vytvářený dramatický prostor).

Mluvíme-li o situaci v dramatu, nemluvíme o reálné situaci, ale o situaci-obrazu, jinak řečeno, o situaci jako o druhu uměleckého obrazu. Zatímco úlohou verbálně-logického (diskurzivního) myšlení je vytvoření jednoznačného kontextu, je pro imaginativní myšlení charakteristické stanovení mnohonásobných vztahů mezi prvky. Báseň konstituuje další vztahy mezi jednotlivými prvky tím, že dělení na syntaktické celky, v jejichž rámci nabývají daná slova pravý smysl, doplňuje a „rozbíjí“ dělením na nestejně dlouhé řádky – verše –, mezi nimiž a syntaktickým uspořádáním se vytváří napětí, které je zdrojem dalšího potenciálního smyslu; nemluvě o dalších vazbách mezi rýmovanými slovy, metrickým schématem a realizovaným rytmem, fónickou a sémantickou rovinou atd. Jako je veršovaná výpověď průsečíkem všech těchto rovin, je dramatická situace nejenom průsečíkem minulosti a budoucnosti, toho, co je dáno, a oč postava usiluje (toho, co se stalo a co by chtěla napravit, jak se s tím setkáváme v probíraném textu), ale i snah této a ostatních postav, možností a chtění postavy a vymezeného prostoru, charakteru postavy a prostředí, jednání a okolností atd. (v psychologickorealistickém dramatu i vyřčeného a nevyřčeného, vnitřku a vnějšku, textu a podtextu).

To všechno rozšiřuje a prohlubuje prostor smyslu příslušné tvořivé výpovědi; zadaný impuls (pocit viny) vyvolal u autorky analyzované scény odpovídající změť pocitů, myšlenek, představ a zkušeností, které – organizovány odpovídající formou (formou dramatického dialogu) – odkrývají svůj „celkový smysl“ se všemi jeho rovinami: zvolená forma, která jako by na jedné straně omezovala svobodu imaginace, ji na druhé straně mobilizuje, protože dovoluje uchopit je všechny – jak je to pro imaginativní myšlení příznačné – nikoli v nějakém logickém rozčlenění, ale najednou.

## Forma a formulace

Když jsem psal o textu Lenky Lagronové, mohl jsem konstatovat, že imaginativní rozvinutí námětu (podnětu, vnějšího tématu) „úzkosti“ přivedlo autorku k věčnému tématu (vnitřnímu tématu), které je v něm zakotveno o to silněji, že nebylo apriorně stanoveno, ale vzniklo v průběhu intenzívně prožívaného tvořivého procesu. To platí i o textu Petry Urbanové, ale jakoby s výhradou: tematickou rovinu danou rozporem vyřčeného a nevyřčeného (slovního „vnějšku“ a „vnitřních“, tj. psychologických pochodů, které za vyřčenými slovy uhadujeme) jako by konstitovala sama zvolená psychologickorealistická konvence a téma „překračování mezí“ jako by bylo dáno samotnou formou dramatického dialogu.

Ne náhodou jsem napsal, že to platí jen jakoby s výhradou: důvodem této relativizace předloženého tvrzení je skutečnost, že se můžeme setkat s mnoha dramatickými dialogy, psanými v zásadě v „psychologickorealistickém“ stylu, které jsou tematizovány jinak, případně zůstávají u „prvního plánu“, daného zvoleným námětem. Příslušnou tematickou potenci zvolené formy se podařilo realizovat díky intenzitě prožitku mobilizovaného námětem a uvolňujícího odpovídající imaginativní proces, bez kterého by nebylo možné dojít k předloženému výsledku.

Dramatická situace představuje tedy u Petry Urbanové právě formu, pomáhající uspořádat (ztvárnit, objektivovat) příslušný prožitek a vytyčující pro práci imaginace určitý rámeček. Takový rámeček ani v případě textu Lenky Lagronové nechybí, ale je – řekněme – volnější: i tam máme co dělat s jistou dramatickou situací, která se ale vzpírá jednoznačné identifikaci svého hypotetického reálného základu. Tato jednoznačná identifikace by byla možná jedině v případě, kdyby se nám dostala informace, o jaké reálné prostředí jde a jaké reálné ekvivalenty mohou mít obě postavy (jednoduše řečeno, co jsou „skutečně“ zač). Místo reálného zařazení, umožňujícího spojit předvedené dění s každodenním životem, je naše vnímání zaměřováno na symbolické atributy předmětů, postav i akcí, tj. jsme vedeni od reálií k univerzáliím.

I v případě předešlého textu máme tedy co dělat s určitou, v daném případě „obrazně-symbolickou“ konvencí; konvencí můžeme i tento způsob objektivace subjektivního imaginativního procesu nazvat proto, že jde o jeden z možných a obecněji používaných způsobů formování (ztvárnění) jistého obsahu (v daném případě pocitů, představ, myšlenek a subjektivních zkušeností) v materiálu určitého druhu umění: takové ztvárnění představuje současně předpoklad dorozumění s vnímatelem, vlastně nabídku jisté dohody. Zvolený způsob

ztvárnění apeluje na určitý možný způsob vnímání; když na tento způsob vnímatel nepřistoupí, odpovídající prožitek se sotva dostaví.

Příslušné formy (způsoby ztvárnění) odpovídají vždycky určitým možným způsobům vnímání (cítění, nazírání) skutečnosti; tyto způsoby jsou ve vnímatelích uměním probouzeny, rozvíjeny a kultivovány. Při vytváření i vnímání uměleckých textů máme v tomto smyslu co dělat s uspořádáním (organizací, formováním) změn vjemů, kterými na člověka skutečnost působí, tj. o ustavení jistého řádu, umožňujícího prožívat skutečnost jako cosi potenciálně smysluplného.

Daná forma reprezentuje z tohoto hlediska vždycky jisté schéma či princip uspořádání, realizovaný v nějakém žánrově-stylovém útvaru (situace v psychologickorealistickém dramatu, veršové schéma v sonetu atd.), který jen pomáhá konkrétnímu rozvinutí individuálního obsahu; mezi daným schématem a konkrétním individuálním uspořádáním jeho prvků existuje přitom vždycky napětí, podobné z jistého hlediska napětí mezi zvoleným metrickým schématem a konkrétním rytmem daného veršovaného textu. Sama forma má ovšem, jak jsme viděli i na rozboru dramatické situace, určité potenciální obsahové aspekty; příslušný vnímatelský zážitek bývá spojen se splněným či nesplněným očekáváním, vzbuzeným použitím dané konvence: víme, že konkrétní prožitek z Čechovových her vyplývá do značné míry z toho, že očekávání vzbuzené vytvořenou dramatickou situací se vlivem neschopnosti jednat, pro Čechovovy postavy zhusta typické, nesplní.

Z toho všeho je snad patrné, že při ovládnutí daných konvencionálních forem nejde o pouhé naplňování nějakých apriorních schémat, ale současně i o jejich překonávání. V tomto smyslu představuje užití existující formy vlastně překážku, záměrně nastavovanou imaginaci; právě její překonávání umožňuje vydobýt z nějakého obsahu (pocitů, představ a myšlenek) ten výsledek, který představuje daný umělecký text, u kterého je pak jakékoli rozlišování obsahu a formy jenom matoucí.

Ostatně v každé tradiční formě, jakou představuje například drama, je uložen určitý obsah, související s jistým způsobem nazírání světa; autor, používající dané formy, vstupuje při jejím užití do dialogu s nějakou vykrystalizovanou zkušeností lidstva, kterou jejím tvořivým uplatněním vždy znovu luští. Její nová „formulace“, vzniklá takovým střetnutím individuální zkušenosti s danou „formou“ a reprezentovaná vzniklým textem, opět nebude definitivní, protože lidská zkušenost se každé definitivní formulaci vzpírá samou svou podstatou:



prožívána vždy znovu, je prožívána i jinak a všechny nalezené „formy“ představují jen výzvu k jejímu novému tvořivému „formulování“.



## 1.6. TVOŘIVOST A FRUSTRACE

### NOVÝ SISYFOS

*„Opakuji, soudruhu Káne, počítač je výborná věc!“ řekl ten debil. „Vyřeší vám spoustu problémů.“*

*„A jakých problémů?“ zeptal jsem se.*

*„Problémů s výplatou, administrativních problémů...“*

*„Podívejte se,“ začal jsem mu vysvětlovat jako malému chlapci, „já pracuju v tomhle podniku. Náplní mé práce je vyřizovat objednávky knih pro knihkupectví a expedovat tyto objednávky, a ne se starat o výplaty a administrativní záležitosti. Jak to pomůže mně?“*

*„Kolik knih jste schopen vyexpedovat za den?“*

*„Šest set.“*

*„No, a pomocí počítače jich vyexpedujete šest tisíc.“*

*Hovno. „Mýlíte se. Ty knihy se musejí zabalit. A naši baliči jsou schopni zabalit jen šest set knih. Takže...“ Ticho. „Podívejte se, já nejsem proti počítačům, ale proč ho unucujete mně? Jděte za ředitelem.“*

*„A jste proti počítačům! Ale já to...“*

*„Vypadněte.“*

*Fuj! Zítřka budu zase muset poslouchat, že jsem hrubě... Vykašlat se na to. „Já jdu domů.“*

*„Jano, tos nemusel!“ ozvala se kolegyně. Kráva.*

*„Ale mohl.“ Odešel jsem.*

*Cesta z práce autem mi trvala zase dvakrát tak dlouho jako pěšky. Celý zpocený jsem zaparkoval před domem a vešel do vrat. Výtah nám nefunguje asi pět roků, takže jsem automaticky zamířil do schodů. Bydlím v sedmém patře.*

*V šestém patře jsem sebou trhl. Zloději, napadlo mě. Byl to zvuk, jako když spadne lešení. Vyběhl jsem rychle posledních pár schodů a uviděl jsem ho. Polil mě studený pot. Můj soused odnaproti visel na chodbě na provaze a vedle něj ležel na zemi železný žebřík. Takový, jaký používají uklízečky při sundávání záclon. Dveře do jeho bytu byly otevřené.*

*Přiskočil jsem k žebříku, zvedl ho, postavil a vylezl na něj. Soused ještě žil. Vší silou jsem trhl provazem, abych vyrval skobu ve stropě. Nešlo to. Kdysi jsem vzpíral. Musel jsem toho nechat, kvůli srdci, ale jsem ještě pořád v dobré kondici. Popadl jsem tedy konec provazu a začal jsem ho zvedat. Sundal jsem ho ze skoby, ale už jsem ho neudržel. Upadl mi na zem. Zůstal ležet a chrčel. Seskočil jsem k němu.*

*„Vždyť jste se mohl oběsit!“ Velice duchaplné. Sundal jsem mu provaz.*

*„Svině!“ zachrčel na mě. Co s ním teď budu dělat? Zavolám sanitku. Ale telefon jsem neměl. Rozběh jsem se k nejbližším dveřím a zazvonil jsem. Nikdo neotvíral. Podíval jsem se na vizitku – byly to moje dveře. Začal jsem zvonit u všech dveří v patře. Nikdo. Vběhl jsem k němu do bytu. Taky neměl telefon. Vyběhl jsem o patro výš. A začal zvonit. Zase nikdo. Náhle se mě zmocnila neblahá předtucha. Seběhl jsem dolů.*

*Zase visel. Právě když jsem ho zpozoroval, shodil žebřík. Přeběhl jsem, zdvihl žebřík a sundal souseda.*

*„Copak jste se zbláznil?“*

*Odpověděl mi jako předtím. Ježíšmarjá, co teď! Musím vzít žebřík s sebou! Popadl jsem žebřík a cválal s ním do devátého patra. (Zajímavé je, že mě nenapadlo běžet dolů. Asi to souvisí s náboženstvím – měl jsem pocit, že nahoře seženu pomoc snadněji.) Až v devátém patře jsem si uvědomil, že jsem místo žebříku mohl sebrat provaz. V duchu jsem si nadával, zatímco jsem zvonil na okolní dveře. Nic.*

*Prásk! Tentokrát to vypadalo na židli. I s žebříkem jsem ta dvě poschodí zvládl asi za deset sekund: (Ten žebřík!!!)*

*Zase visel. Pod ním stůl, vedle stolu ležela shozená židle. Zopakoval jsem celý proces záchran. Seberu provaz a bude.*

„Svině,“ zamumlal. Jak to, že ještě žije? Dal jsem mu takovou facku, že mi skoro upadla ruka. Zopakoval, že jsem svině. Co s ním.

Sebral jsem provaz a zase běžel nahoru. Běželo se mi strašně těžko. Když jsem v půlce desátého poschodí zaslechl řinčet žebřík, uvědomil jsem si, že sehnal provaz. Zároveň mě napadlo: Jak může být tak rychlý! V prsou mě strašně bolelo. Jsem totiž kuřák. Seběhl jsem. (Provaz jsem odhodil.)

Visel na úplně stejném provaze, jaký jsem nechal nahoře. Doufám, že jich už moc nemá. Přistihl jsem se, že na něj čumím a vůbec se mi nechce ho sundavat. Trvalo to jen zlomek sekundy, ale naskočila mi husí kůže. Co když se mu podaří mě unavit?

Když jsem ho sundal, byl jsem tak unavený, že jsem nebyl schopen slézt se žebříku. Spadl jsem. Připlazil jsem se k němu a dal mu dolů provaz.

„Svině,“ konstatoval. Bože můj! Byl úplně modrý. Budu ho muset svázat...

Něco mě strašně praštilo do hlavy. Probral jsem se a začal ho nenávidět. Nejenže už zas visel, ale ještě na mě shodil žebřík. Ležel jsem na zemi, díval se něj a přemýšlel, jestli ho mám sundat. Bolela mě hlava a zvedal se mi žaludek při pomyšlení, že se mám pohnout. Ale musím ho sundat, uvědomil jsem si. Když umře, nebudu schopen dál existovat. MUSÍM.

Zvedl jsem se a vkleče jsem začal stavět žebřík. On si tam klidně chrčí a já se tu lopotím! Když chce umřít... ne! Postavil jsem žebřík a začal na něj lézt. RYCHLE! Věděl jsem, že když vylezu, nesmím spadnout, nebo už nevstanu. Narovnal jsem se a začal jsem ho zvedat, přičemž jsem se přidržoval provazu. Podařilo se to. Pustil jsem ho jako pytel brambor. Kéž by si pořádně rozbil hlavu, popřál jsem mu, když letěl vzduchem. Ještě mu musím sundat provaz. Byl v bezvědomí. Krk měl úplně krvavý a v tváři byl zelenomodrý. Musím ho svázat. Když jsem ho svázal, měl jsem pocit, že se zadusím. Bolelo mě v prsou a v hlavě mi hučelo. Kristepane, nakonec umřu místo něj!

Když jsem spatřil toho člověka, jak stoupá do schodů, skoro jsem se rozplakal.

S Petrem Noem (tak se oběšenec jmenoval) odvezli i Jána Kána do nemocnice. Prodělal srdeční infarkt.





*Proč to Petr No udělal, se nikdy nepodařilo zjistit. Příbuzné neměl a od té doby až do své smrti už nepromluvil ani slovo. Pět roků nato se oběsil na prostěradle ve svém pokoji v psychiatrické léčebně.*

STANISLAV DANČIAK



## „Já“ a „on“

Dančiakov text nepatří mezi práce, odevzdané v rámci školení dramaturgů a režisérů na pražské divadelní fakultě. Měl jsem možnost se s ním seznámit, když se jeho autor o studium na této fakultě zajímal, protože měl potíže s přijetím na bratislavskou VŠMU, kde chtěl studovat filmovou scenáristiku; ačkoli přijímací zkoušky úspěšně vykonal, zdálo se, že i odvolání bude sotva co platné. Nakonec po nějakých tahanicích přijat byl a původně zvolený obor studuje.

Otištěný text napsal ale právě v době, kdy se všechno zdálo být marné: marné úsilí je také jeho tématem. Vyprávění (až na krátký dovětek) je také vedeno v první osobě. Ján Kán, který je jeho hrdinou, nemá ovšem se samotným autorem nic společného – až na pocit marnosti, který je společný jak jemu, tak jeho hrdinovi. Přesněji řečeno, tento pocit marnosti je v příběhu Jána Kána obsažen; sám text není ale založen na líčení pocitů, ale na velice věcném popisu určitého počinání, které provází líčení jenom těch duševních pochodů, které toto počinání v každý daný okamžik vyvolává.

Úvodní část (před vstupem do domu a objevením oběšence) představuje jakýsi prolog: výstup s mužem nabízejícím počítač vlastně jen nepřímou ukazuje hrdinův psychický stav: charakterizuje ho veliká tenze, za jejíž příčinu můžeme považovat trvalé vystavení absurditám, kterými nás zahrnuje naše současnost. I když jsou v textu uvedeny vlastně jen tři případy (vnucování počítačové techniky, potíže při jízdě autem ve velkém městě a nefungující výtah), zcela to stačí: naše vlastní zkušenost činí tuto tenzi naprosto pochopitelnou a uvěřitelnou. Dál se už vyprávění rozvíjí podle modelu zlého snu; nepřekračuje ovšem meze reálnosti: z hlediska každodenní zkušenosti je nám i s prologem prezentováno to, čemu se v dnešní prostoře říká „den blbec“.

Pro líčení příhody s oběšencem je příznačné, že zatímco v případě Kána nám je jeho psychický stav osvětlen, o příčinách Noova pokusu o sebevraždu se nedovíme vůbec nic; to je ještě zdůrazněno v dovětku: No od té doby až do své smrti už nepromluvil ani slovo. Ale nemohl by si aspoň pohrávat s myšlenkou na sebevraždu při svých zřejmě permanentních potížích samotný Kán? Jako bychom měli co dělat se svérázným zdvojením postavy. Vypadá to tak, že za svérázného autorova „dvojníka“ můžeme považovat hlavního hrdinu, který zachraňuje před sebevraždou někoho, kdo by mohl být zase on sám. Nedalo by se dokonce říct, že celé vyprávění představuje z jistého hlediska jakýsi zápas autora se sebou?

Když říkám, že Kána lze v určitém smyslu pokládat za autorova „dvojníka“, nemá tím být nijak popřeno, že hrdina nemá s autorem – až na ten pocit marnosti – vlastně nic společného. I když tento pocit byl pro autora v dané situaci do velké míry určující, nevypráví přece jenom o sobě, ale o někom jiném. Čtenář, který sleduje tento cyklus pravidelně, si možná vzpomene na Gáborův text, probíraný ve třetím pokračování: tam šlo o rozvedení vlastního zážitku. Gábor jej rozvíjel vyprávěním v třetí osobě. Dančiak líčí příhodu někoho jiného (o které třeba slyšel) v první osobě: cizí zážitek se mu stal příležitostí k objektivaci vlastního deprimujícího pocitu z neúspěchu při důležitém životním kroku.

V obou případech máme co dělat s dialektikou vztahu autora a postavy, vyjádřitelnou antinomií „já – on“, jinými slovy, s dialektikou ztotožnění a odstupu, která se projevuje při každém uměleckém tvořivém procesu, kde máme co dělat s postavami: plná totožnost „já“ s „ním“ v případě vyprávění vedeného v první osobě a naprostá distance autora od jeho hrdiny, viděného důsledně „v třetí osobě“, představují jen dvě krajnosti, které se ve zcela čisté podobě vyskytují jenom zřídkakdy. Ne-li jenom teoreticky – aspoň pokud jde o hlavního hrdinu; viděli jsme ostatně i při „popisu známé osoby“, kterým jsem tento cyklus začínal, jak se zde uplatňuje projekce vlastních autorových pocitů.

Pokud jde o předložený text, dá se říct, že autor sice projektuje svůj základní momentální pocit do někoho jiného, ale tento „jiný“ se k němu vztahuje především jako „on“ k „já“ v tom smyslu, v jakém jsme schopni pozorovat i sebe s určitým (a dokonce ironickým) odstupem, tj. jako nějaký od sebe (od vlastního subjektu) oddělený objekt. I vzal-li si autor za námět příhodu někoho skutečně existujícího – skutečně „jiného“ – na podstatě věci to nic nemění.

## Obraz a archetyp podruhé

Vlastní příhoda Jána Kána s oběšencem začíná výstupem do sedmého patra. Aby mohl Noa sundat, musí Kán vystoupit na žebřík. Kvůli telefonu vyběhne o patro výš. Mezitím se Noa znovu dostane nahoru ke skobě. Kán tedy opět stoupá na žebřík a zmatený i se žebříkem do devátého patra; zase marně. Po třetím Noově pokusu sebere provaz a stoupá do desátého patra. Při čtvrtém pokusu už spadne ze žebříku, dostane ránu a na žebřík se při pátém pokusu dostává jen s krajní námahou. Teprve potom se objeví další člověk, ve kterém vidí záchranu.

Zatímco u Gábora jsme měli co dělat se sestupem, u Dančiaka jde o opakované výstupy nahoru. Telefon by přitom bylo docela dobře možné shánět i v nižším patře. Dančiakov Kán se nad volbou vyššího patra sám pozastavuje. Vysvětluje si ji podvědomým přesvědčením, že pomoci se dočká nejspíš od toho, kdo sídlí nahoře v nebi. Jako v Gáborově textu, máme i zde co dělat s archetypem.

Víme už, že v tom, čemu říká Carl Gustav Jung archetyp, můžeme spatřovat určité symbolizační schéma, uložené v nevědomí, schéma, podle něhož se při tvořivém procesu formuje příslušný materiál do podoby výsledného obrazu. Jako jsem si při interpretaci tohoto výsledného obrazu u Gábora pomohl přirovnáním k „sestupu do podsvětí“ – tedy k něčemu, co představuje už vykrytalizovaný kulturní symbol –, můžeme si v tomto případě pomoci přirovnáním k Sisyfovi, valícímu v podsvětí do kopce ohromný balvan, který se vždycky, když se s ním Sisyfos už dostane k vrcholu, zas zřítí dolů.

Pohyb vzhůru v Dančiakově textu souvisí s úsilím někam se dostat – ať už ke smyčce (No), či k oběšenci nebo k telefonu (Kán; že se úsilí dostat se nahoru týká obou postav, potvrzuje hypotézu o jejich svérázné dvojedinosti). Konkrétní rozvinutí Kánovy příhody, jak je autorovi diktují jeho vlastní pocity, tak odpovídá těm vlastním autorovým zážitkům, které tyto pocity vyvolaly: víme, že mu šlo o to, dostat se na příslušnou vysokou školu; čím se tato snaha zdála v danou chvíli neúspěšnější, tím výš se pochopitelně jevil původně zvolený a stále žádoucí cíl.

Neúspěšné úsilí vyvolává pocity marnosti či přímo zmarnění (frustrace); klasickým symbolem marnosti je v evropské kultuře právě „sisyfovské úsilí“. Autor se při rozvíjení svého námětu neobrací přímo k tomuto kulturnímu symbolu, ale zcela neuvědoměle a po svém realizuje princip (archetyp), který je jeho základem: titul, pod kterým tu Dančiakov text – v originále bez názvu – prezentuji, jsem zvolil dodatečně a o své vůli.



Opět jde o nějakou subjektivní zkušenost, která při bytostném zapojení všech vrstev psychiky, příznačném pro skutečně tvořivý proces, směřuje rozvinutí námětu do podoby, ve kterém přestává být jen čímsi subjektivním: imaginativní myšlení strukturuje daný materiál podle logiky, která není jen individuální, ale vyplývá z obecné lidské zkušenosti. Využití této logiky činí z výsledku tvořivého procesu také výraz čehosi hlubšího a podstatnějšího, než čím může být pouhý výraz momentálních vlastních pocitů (a v nejprimitivnějším případě pouhé odreagování). Důležitým předpokladem k takovému tvořivému uplatnění vlastní zkušenosti je schopnost uvidět sám sebe jako někoho jiného, přesněji řečeno, adekvátní využití antinomie „já – on“ při vytváření postavy a rozvíjení jejího jednání.



## Pocit zmarnění a tvořivá aktivita

Frustrace (z latinského frustratio, tj. klam, neúspěch) se obvykle definuje jako psychologický stav, vznikající v souvislosti s rozčarováním, tedy v těch případech, kdy se člověku nepodařilo dosáhnout nějaký pro něj důležitý cíl či uspokojit nějakou významnou potřebu; projevuje se tíživým napětím (tenzí), pocitem bezvýchodnosti. Reakcí na frustraci může být, jak se přitom konstatuje, útek do světa snů a fantazie, agresivita chování atp.

Pokud jde o vztah frustrace a uměleckého tvoření, je známa Freudova hypotéza, podle které spočívá podstata tvorby v sublimaci; to znamená, že neuspokojené – zejména libidinózní – potřeby nacházejí průchod v umění jako jakési náhradní druhotné činnosti. Výsledky nejnovějších výzkumů ale jasně ukazují, že životní stresy mohou mít na umělcovu produktivnost v různých případech zcela rozdílný vliv a že tvůrčí aktivita vychází z původního svobodného potenciálu osobnosti; jinak řečeno, že tuto produktivnost neurčuje mechanismus kompenzace, ale primární vnitřní potřeba tvořit.

Dnes je jasné, že frustrace může v principu stimulovat tvořivost; může-li ale skutečně podnítit tvořivé úsilí v nějakém daném konkrétním případě, to už závisí na dalších okolnostech. Tak jako se na jedné straně setkáváme s tím, že neúspěchy či bolestné zážitky a nemožnost uspokojení jiných potřeb vedou ke stupňování aktivity v oblasti uměleckého tvoření (které ani v tomto případě nemůžeme považovat za pouhou kompenzaci), můžeme se na druhé straně setkat i s tím, že nemožnost uspokojit některé důležité potřeby se ukáže příliš traumatizující a rezignace, které člověk v důsledku toho propadne, se rozšíří i na další oblasti včetně tvůrčí.

V nejšťastnějších případech je orientace na tvůrčí činnost člověku natolik vlastní, že sebebolestnější zážitky a sebetíživější pocity marnosti, provázející neúspěchy „v životě“, nemají žádný vliv na tvořivé úsilí, které se pro daného člověka stalo hlavní formou realizace vlastních lidských možností. Bytostná tvořivost se i za těchto okolností prostě musí projevit. Že to tak bylo i v Dančiakově případě, svědčí přinejmenším o tom, že jeho přijetí na zvolenou fakultu, ke kterému po všech tahačích došlo, bylo určitě oprávněné. Ostatně, i kdyby se to nestalo, jistě by si už našel způsob, jak svůj talent dál kultivovat i za jiných životních okolností.

## 1.7. ZÁŽITEK A VYPRÁVĚNÍ

### POHLED NA KOPEC

*Babička zemřela o Vánocích. Ležela v šmolgově modré sínce, maličké zrovna tak pro bachratou rakev vystlanou saténem a postavenou na odřených vydrhnutých židlích. Kolem procházel průvod příbuzných, synů a dcer a jejich synů a dcer, proudili zvenčí do kuchyně a z kuchyně ven a uprostřed se nehnutě usmívala babička s mladě bílými tvářemi a načervenenými rty. Vypadala nesmírně spokojeně. Nikdy jsem ji tak spokojenou neviděla.*

*Máma říká, že babička s dědečkem bývali nejšťastnější a nejveselejší pár ve vsi. Vychovali osm dětí, deváté při porodu zemřelo. Já si pamatuji jen hory fialových brambor, které jsem musela každé prázdniny škrábat, bývalo nás tu vždycky nejméně sedm vnoučat a já byla nejstarší. Chodila jsem celé léto pomalovaná tekutým pudrem, nedokázala jsem nechat kopřivku kopřivkou, rozdírala jsem si drobné pupínky do krve a babička mě za ty boláky z jahod uštěpačně pronásledovala. Dědečkovy uši, bezbranně odstávající od malé kulaté hlavy, porostlé popelovými štětinkami, se taky bělaly nánosem masti. Při kosení trávy u řeky ho kousali ovádi a komáři, za řekou byl velký kravín, puch se táhl až k chalupě, všechny stropy jsme ověsili mucholapkami. Za malou chvíli vypadaly jako černé hrozny. Z oken domku nebylo vidět dál než k blízkým kopcům, oblým a modravým. Pod nimi zlátlý čtverce obilných polí a proplétal se tudy každé ráno a každý večer dlouhatánský nákladní vlak. Pozorovaly jsme s babičkou nekonečnou řadu vagónků, maličkých a v slunci lesklých, jak se plouží kamsi do dáli. Jezdily jen jedním směrem, není to divné – ptala jsem se babičky. Nikdy jsem je neviděla táhnout zpět. Dědeček postával u plotu, brousil kosu, plival do vysoké trávy a pomrkal k obzoru a zase zpět na babičku.*

*Brzy jsem k nim přestala jezdit. Babiččinu tvář jsem viděla naposledy zkrivenou hrůzou. Křičela na dědečka hrozná slova a on po ní hodil bronzové sousoší myslivce, klečícího na čerstvě skoleném jelenovi. Pamatuji si, že parohy byly třikrát větší než ostatní části těžkého hnědozeleného odlitku a že se dědeček netrefil. Vyběhl z chalupy a už se tam nikdy nevrátil. Schoval se v jedné kůlně a už jsem ho tenkrát do konce prázdnin nespatriila. Babička plakala, zoufale lomila rukama a od toho večera se pečlivě zamykala. Jedno z dětí vždycky muselo spát společně s ní v posteli. Odmítla jsem a za trest jsem nocovala v kuchyni. Bála jsem se. Zdály se mi sny dědečkovi: leze oknem do kuchyně, rozpráhne se proti mně a rozbíjí mi hlavu obrovskou bramborou. Vrátila jsem se z prázdnin domů a vyprávěla mámě, co se přihodilo. Smutně vzdychla a odjela za nimi. Po návratu ještě dlouhé týdny vzdychala, ale nikdy mi*

nevysvětlila, co se vlastně s dědečkem a babičkou stalo. Jen jednou jí uklouzlo: „Tolik dětí vychovali a takhle skončili...“

Po mnoha letech jsem projížděla vesnicí, kde babička s dědou žili. Domek jsem našla zavřený, babička byla tenkrát v psychiatrické léčebně. Z malého dvorku vydlážděného kostrbatými kameny se táhla nevyrovnaná řada dřevěných přístřešků, pod nimiž děda přechovával slepice, králíky, dřevo i různé harampádí. Poslední kůlna stála uprostřed zaplevelené zahrádky, nebyla to vlastně kůlna, miniaturní dřevěná stavba měla čerstvě natřené okno na světle modro a zvenčí přistavěný komín z bílých cihel. Uvnitř měl děda staré rozvrzané kanape, ponk s náradím zavalený dráty a odřezky kůže (vyráběl psí obojky a náhubky), umyvadlo s tekoucí vodou (to byla jeho chloubka), malá kamínka a sklep. Ve sklípku, totiž vybetonované díře pod podlahou, zakryté červeným poklopem z tlustých prken, měl vyrovnány řady starých lahví prazvláštních tvarů. Některé byly baňaté jako velké žárovky, jiné uzounké a vysoké tak, že v nízkém sklípku musely ležet na boku, stěsnané pod čtverhrannými nádobami ze silného hnědého skla, omotanými hadříky a igelitem na gumičku. Dědeček tu přechovával likér z jehličí vlastní výroby. Vypláchl dvě maličké odlivky a nalil hustou mléčně zelenou tekutinu až po okraj. Spiklenecky se na mne usmál: „Na zdraví!“

Za dva měsíce dědeček zemřel. Našli ho až po několika dnech lidé z družstva. Babička, která se mezitím vrátila z léčebny, seděla v pokoji u televize a o ničem nevěděla. Dědeček prý seděl u ponku, na jednom konci se vršily náhubky, na druhém obojky a nikde kolem ani smítko. Všechno dokončil.

Po dědečkově smrti babička trochu pookřála, dokonce začala cestovat, navštívila postupně všechny své děti. Přijela na několik dní i k nám. Maminka si vzala dovolenou a vodila ji na procházky, babička vesele žvatlala o filmech, které viděla v televizi, a pozorně sledovala oblečení jiných žen na ulici. Říkalá mi máminým jménem a stále mi vyčítala, že jsem nikdy nechtěla nic dělat, pořád bych jen ležela v knihách. O dědečkovi nepadlo ani slovo.

Teď leží v malé modré sínce jak v kapli a usmívá se. Maminčini bratři a sestry pláčou a popýjejí slivovici a borovičku, kolem stolů se honí děti. Máma sedí mlčky s prázdnýma rukama pokrytýma tenounkými nitkami vrásek a hledí z okna na hradbu bílých kopců, uzavírajících nízký obzor.

ZUZANA SÍLOVÁ





## Epičnost a dramatičnost

Vyprávění se obvykle spojuje s epikou a epičností. Řecké slovo epos se výrazem „vyprávění“ obvykle také překládá. Původně znamená ovšem jen „slovo“ či „řeč“. Vyjadřování nějakých obsahů pomocí řeči není charakteristické jen pro epos, chápaný jako literární druh; pomocí slov se vyjadřuje i drama. Drama počítá ovšem vždycky i s předváděním. Čisté vyprávění a čisté předvádění jsou dva krajní způsoby představování, které se v činoherním (dramatickém) divadle doplňují. Ale tak jako zárodek předvádění obsahuje i replika postavy v dramatu, nahrazuje živé předvedení (a počítá s vytvořením příslušné čtenářovy či posluchačovy představy) i epický popis. V dramatu a v jeho jevištním provedení reprezentují vyprávění a předvádění dva póly, mezi kterými panuje napětí.

Vyprávění, jak se mu na základě dalšího vývoje uměleckých vyjadřovacích způsobů může rozumět dnes, kdy máme co dělat nejenom s literární, ale třeba i s filmovou (a dokonce scénickou) epikou, můžeme nejobecněji definovat jako představení událostí v jejich vzájemné souvislosti. Dramatické vyprávění představuje události pomocí jednání osob, řešících nějakou přítomnou konfliktní situaci, tj. tak, jak se jakoby teprve zde a teď dějí. Epické vyprávění se naproti tomu vyznačuje takovým podáním představovaných dějů, které je nazírá jako už (v minulosti, tj. před samotným představením) dovršené, a tedy i s určitým odstupem.

Charakteristické jsou spory o to, zda v případě románu máme co dělat s epickým žánrem, nebo zda se v jeho podobě ustavil nový specifický literární druh. Na podporu druhého stanoviska je možné uvést, že na rozdíl od eposu nabyly v románu zásadní význam a váhu pasáže, které se rozvíjejí po způsobu dramatických scén (včetně rozhodující převahy dialogu nad uvozovacím autorským textem); podobným způsobem se ostatně dramatizují i příbuzné žánry, tj. novela a povídka. Taková kombinace dramatických a epických prvků je dnes charakteristická i pro televizní seriály, ve kterých se dramatické pasáže – tj. ty, kde se obvykle v dialogu „řeší“ nějaký problém – střídají s předváděním (v tomto případě vlastně vizuálním popisem) událostí, zařazujících hrdinův příběh do kontextu „věčného běhu života“, tj. takových událostí, jako jsou pohřby, svatby a narození.

Také povídka Zuzany Sílové začíná pohřbem, přesněji řečeno jakýmsi defilé příbuzných („synů a dcer a jejich synů a dcer“) před babiččinou rakví. Sama smrt je zde zařazena do kontextu „věčného běhu života“, a to nejen konfrontací mrtvé babičky s dětmi, které porodila, a jejich dětmi, ale i konfrontací faktu smrti staré ženy s její tváří, která v tuto chvíli působí vlastně mladě, a spokojeností výrazu mrtvé babičky s jejím životem, který rozhodně nebyl spokojený.

Věčný motiv smrti tu nefunguje ve své konvenční „statické“ podobě, ale dynamicky a v rozporné dvojznačnosti svého smyslu, tj. de facto „dramaticky“.

Uvádění „věčných motivů“ do kontextu televizních seriálů má často za cíl převedení nějaké znepokojivé „dramatické“ problematiky na společného jmenovatele „věčného běhu života“, jehož přítomnost zaručuje, že divák nebude příliš vyveden z duševní rovnováhy. „Epizace“ nahrazuje v těchto případech žádoucí dramatické rozvinutí námětu. V předložené povídce cítíme pod epickým vyprávěním dramatičnost, která je o to působivější, že autorka na dramatické rozvinutí látky záměrně rezignuje.

Přestože se dá s oprávněním tvrdit, že nejsou látky apriorně epické a apriorně dramatické a že vždycky záleží na způsobu jejich vidění a uchopení, sotva můžeme popřít, že existují příběhy, které jako by si samy říkaly o ten či onen druh zpracování. Talent se často projevuje právě v tom, že se takového příběhu chopí paradoxně „opačným“ způsobem. To by ovšem nebylo možné, kdyby v případě epického zpracování chybělo autorovi dramatické cítění a opačně. V tomto smyslu můžeme dát zapravdu klasikovi, že skutečně talentovaný autor má být schopen psát jak drama, tak epiku: tato schopnost se projeví i v případě, že zůstává věrný jen jednomu druhu. Proto i při výchově dramaturgů a režisérů mohou být jen na prospěch pokusy o uchopení dramatické látky epickým způsobem a budoucímu epikovi nemusí být vůbec na škodu dramaticky orientované školení.

## Vyprávění a fabulace

V případě povídky Zuzany Sílové nejde ovšem o školní práci, i když – a to je také jeden z důvodů, proč ji zařazuji do tohoto cyklu ukázek – je svědectvím o dalším vývoji autorského úsilí, které začalo právě v rámci studia dramaturgie na pražské divadelní fakultě. Druhý důvod spočívá v tom, že může v rámci představovaných textů reprezentovat útvar, budující na rozvedení skutečné události, které se přitom neopírá o samostatnou autorskou fabulaci; jde o epické vyprávění založené na vzpomínkové rekapitulaci vlastního zážitku.

Fabulací můžeme rozumět takové rozvedení nějaké události či sledu událostí, při kterém se potenciální smysl původního mytologického, legendárního, skutečného či vymyšleného historického nebo současného životního příběhu ustavuje samostatným autorským rozvinutím souvislého děje, podávaného s různým stupněm konkretizace do „podrobností“; tyto „podrobnosti“ mohou přitom být různého druhu.

Sílová poměrně podrobně vzpomíná na to, co se dělo kolem babičky v rakvi, i když zřetelnější než jednání přítomných je obraz samotné mrtvé „v šmolkově modré sínce“. Poté, co podala popis babiččiny podoby, konstatuje autorka, že podle její matky bývali babička s dědečkem nejšťastnější a nejveselejší pár na vsi. Dál mluví už o svých zážitcích z prázdnin, které u nich trávila. Od škrábání brambor se dostává k rozdíraným bolákům na vlastní kůži a od popisu dědečkovy hlavy s odstávajícíma ušima, pokousanýma ovády, k blízkému kravínu a množství much na mucholapkách. Nejde tedy o žádný obrázek idylických prázdnin na venkově, ke kterému by mohlo být konstatování o šťastném prarodičovském páru úvodem, ale o to, co obtěžuje a rozdírá.

Další část druhého odstavce je věnována pohledu z oken domku, ze kterých „nebylo vidět dále než k blízkým kopcům“, a pozorování nákladních vlaků, které pod těmito nízkými kopci odjížděly každé ráno a večer kamsi do dále a nikdy zpět. Odstavec končí popisem dědečka brousícího u plotu kosu a pomrkávajícího tu k obzoru, tu k babičce. V následujícím odstavci přechází autorka jakoby bez přípravy ke strašné hádce, při které hodil dědeček po babičce sousoší myslivce s jelenem, babiččině nářku a trestu, který vypravěčku stihl za to, že nechtěla s babičkou spát v jedné posteli, i k tomu, jaký se jí zdál strašný sen. Třetí odstavec končí matčíným povzdechem nad tím, jak lidé, kteří vychovali tolik dětí, „skončili“.

Nemáme co dělat s vymyšlenou či aspoň domyšlenou fabulí, jejíž pomocí by autorka motivovala to, k čemu po narození a vychování osmi dětí nakonec mezi dědečkem a babičkou

došlo, ale se vzpomínkovým vyprávěním, záměrně se omezujícím na rekapitulaci vlastních zážitků. Hlavním zážitkem, se kterým se autorka musela vyrovnat, nejsou ovšem její vlastní potíže, ale strašná podoba rozchodu jejích prarodičů na prahu stáří a bezmocnosti, která s ním souvisí. Povídka nejedná o historii zmarněného života, ale o události samotného rozchodu, ke kterému nepřidává nic, co se o jeho konkrétních příčinách třeba později sama dověděla. Sílová nevystupuje ve své povídce jako fabulátorka, ale právě jenom jako vypravěčka, která se dobírá smyslu události přes své vlastní, proti probíranému příběhu vlastně „nicotné“ zážitky, které jí přesto pomáhají pochopit „v průběhu vyprávění“ nějakou obecnou pravdu, v příběhu – alespoň také – obsaženou.



## Vyprávění a motivace

Sám rozchod po strašné hádce by mohl být motivován jejím víceméně dramatickým vyličením, doprovázeným rekapitulací duševních pochodů obou „postav“, která by mohla obsahovat nejdůležitější fakta celého jejich předešlého života, „zákonitě“ vedoucí k danému rozuzlení. Autorka se ale jakékoli psychologizace záměrně vzdává a v tomto smyslu je její postup opravdu čistě a v původním smyslu epický: motivace události je obsažena v samotné struktuře vyprávění, založeného nikoli na fabuli, ale na specifickém spojení motivů, mezi nimiž mají zásadní funkci mimodějové motivy. Motivace je nepřímá, nepsychologická, ale to neznamená, že v ní nehraje úlohu jisté „vcítění“: jde o rovinu určitých subjektivních pocitů, které jsou ovšem prezentovány právě jako pocity vypravěčky a nikoli vševědoucí fabulátorky, již jsou jasné všechny pohnutky jednání jejích hrdinů; tyto pocity jsou navíc projektovány do objektivního popisu.

Autorka vychází z toho, jak na ní působilo konkrétní místo, na které její hrdiny život postavil. Proto je tak důležitý popis prostředí, lépe řečeno, popis prostoru, ve kterém se postavy pohybují a které ve vypravěčce vzbuzují nikoli nejpříjemnější dojmy. V textu se ostatně nepřímou říká, že na prázdniny k babičce jezdila nerada. Nešlo přitom o boláky, se kterými se jí tyto prázdninové pobyty dodneška spojují, lépe řečeno, nejde o tento fakt sám, ale i o jeho symbolickou potenci: jeho prostřednictvím se ve vyprávění objevuje cosi doslova rozdírajícího. Že si po letech vzpomíná právě na tuto okolnost, něco znamená: pocit, který v ní zůstal, nevyplýval jistě jen z vyličených potíží, ale z toho, že tak na ni působilo samo prostředí života dědečka a babičky; musí to mít nejenom z tohoto prostředí, ale i z nich, což přes příslušné detaily sugeruje také čtenáři, protože z pouhých detailů se v uměleckém vyprávění stávají motivy. Motiv se přitom z uvedených podrobností stává právě tím, že v kontextu celku nabývají jistou symbolickou hodnotu: v citovaném případě jde o motiv čehosi rozdírajícího.

Ale nejde jen o kopřivku a kousající ovády, ani o hory brambor, které mohou také symbolizovat chudobu. Jde zejména o sám obzor života, který je uzavřen nízkými kopci a ve kterém vlaky jezdí do dálky a nikdy zpět; sám titul povídky má z tohoto hlediska rovněž obecnou symbolickou platnost a nedá se interpretovat jednoznačně ani v této rovině. Není snad nezbytné „po lopatě“ vykládat sám fakt dědečkova doživotního pobytu v boudě, ve které má dědeček sice i umyvadlo s tekoucí vodou, ale ve které vyrábí právě psí obojky a náhubky. O tom, jaký dědeček byl, svědčí i to, že po jeho smrti našli v boudě dokončené náhubky a obojky ve dvou hromadách a „nikde ani smítko“.

Babička podle autorky o ničem nevěděla a dívala se na televizi. Motiv sledování televize tu má vlastně stejnou úlohu jako pohled na vlaky odjíždějící do dálky, tj. někam jinam, „za obzor“. Z první věty předposledního odstavce, kde se mluví o tom, že po dědečkově smrti začala babička dokonce cestovat, se dá usoudit, že do té doby nevytáhla z domova paty. Jak by se jí to také při osmi dětech a všech vnucích, o které se starala možná nejenom o prázdninách, podařilo. Nikoli náhodná je i její výčitka, že vnučka „nikdy nechtěla nic dělat, pořád by jen ležela v knihách“: i v těch knihách, i v řečech o filmech, které babička viděla, i při sledování oblečení jiných žen na ulici jde o život, který „je jinde“ a který jako by se při soužití s dědečkem a výchově osmi dětí vlastně ani neuskutečnil.

Vyprávění se rozvíjí zcela epicky objektivně, ale pátrání po smyslu příběhu se ani v tomto případě nemůže rozvíjet jinak, než na základě subjektivních, autorčinych pocitů, vzbuzených sdělovaným zážitkem. Smysl, který toto vyprávění obsahuje, není „celá pravda“ o životě dědečka s babičkou a jejich drastickém rozchodu, ale obsahuje jistou pravdu „vůbec“: pravdu, která přes přítomnost známých motivů „věčného běhu života“ rozhodně není jenom uklidňující. Svým způsobem jen naznačený a jistě ne běžný životní příběh nebyl rozvinut v celé své potenciální dramatickosti, ale epickým způsobem, který oč víc na jedné straně útočí na čtenářovu duševní rovnováhu, o to víc na druhé straně přispívá k závěrečné katarzi, zdaleka nikoli totožné s nějakým „uklidněním“. Říká se, že epičnost souvisí s objektivním odstupem; autorčino „podání“ takové skutečně je – jenže by sotva takové být mohlo, kdyby její vyprávění nebylo způsobem vyrovnání s tíhou zcela subjektivního zážitku.

## 1.8. FABULE A NESMYSL

### PROČ SE BUBLINKA NEDOČKALA

*Autobus dálkové dopravy. Je krátce po osmé hodině večer. Venku prší, v téměř zaplněném autobuse je vedro a dusno. Autobus najíždí k zastávce. Zastaví a řidič otevírá dveře. Nikdo nenastupuje, ale přede dveřmi stojí dva muži. Zdá se, že mají trošku v hlavách. Hlasitě se smějí.*

*První muž: Pojeď, uvidíš. Bublinka bude mít radost.*

*Druhý: Říkám ti, tenhle autobus tam nejede.*

*První: Jak to, nejede? Zastavil, tak jede!*

*Druhý: Zastavil, tak jede. (Směje se) To je ale blbost!*

*První: Pojeď.*

*Cestující, kteří spali, se probouzejí. Sem tam se někdo zasměje, sem tam se někdo protáhne. Jinak je úplně ticho.*

*Řidič: Tak, pánové, jedete, nebo ne?*

*První: Já jedu. (Nastoupí na schůdky, ale otočí se ještě jednou k Druhému) Pojeď! Pudeš dneska první. Víš, že tě má ráda.*

*Druhý: Ne, nejedu. Určitě tam bude ten její. (Smích) Když tak si dej i za mě. (Smích)*

*První: Tak si trhni! (Otočí se k řidiči a podává mu týdenku)*

*Řidič: Na týdenku se mnou nemůžete.*

*První: Koupil jsem ji v pondělí a platí do pátku. Tak jedu.*

*Řidič: Tohle je dálkový autobus, v něm týdenky neplatí.*

*První (z vlasů mu stoupá pára): Hm, hmm. (Nehýbe se)*



*Druhý se směje.*

*Řidič (stále obdivuhodně trpělivě): Tak jedete?*

*První: Hmmm, hmm.*

*Řidič: Tak kam to bude?*

*Číslo 20 (starší tlustý muž): Jedem, už tu tvrdneme deset minut.*

*Číslo 14 (paní něco přes třicet): Vyhod'te ho a je to.*

*Číslo 17 a 18 (dvě studentky hned za paní) se smějí.*

*Řidič: Buď zaplaťte, nebo si vystupte.*

*První: Hmm. (Nemá se k ničemu) Pojed'. Bublinka bude smutná.*

*Druhý: Ne, nejedu. Měj se. (Odchází a směje se. Déšť ho doprovází)*

*První: Tak si trhni. (Otočí se k řidiči) Tak, kámo, jedem, ne?*

*Řidič: Zaplaťte a jedu.*

*První (celý září a podává mu opět týdenku): Na, kámo, a jedem!*

*Číslo 20 (celou dobu vykloněný do uličky, aby dobře viděl): Vyhod'te ho, vždyť je nalitej.*

*První: Klid, kulišku, klid.*

*Smích cestujících. Nejvíce se smějí čísla 17 a 18.*

*Číslo 20: Vyhod'te ho!*

*Číslo 14: Grázl! (K číslům 17 a 18) Co se tak hihňáte?*

*Čísla 17 a 18 strčí hlavy k sobě a hihňají se dál.*

*Řidič: Tak co? Zaplaťte, nebo ven!*

*První: Jste vyděrači. (Sahá do kapsy a vytahuje peněženku)*







*Řidič: Kam?*

*První: Kam? Za Bublínkou. Do Vladivostoku!*

*Celý autobus, včetně řidiče i čísla 14, vyprskne smíchy. Jen číslo 20 demonstrativně kroutí hlavou.*

*Řidič: Ale to je trošku mimo moji štreku.*

*První: Nekecej, kámo, zastavils, tak jed'. (S úsměvem a s prosbou v hlase) Do Vladivostoku.*

*Číslo 20 (vstává a jde k řidiči): Ujede mi přípoj, tak s ním něco udělejte!*

*Řidič (mírně): Tak kam?*

*První: Vladivostok.*

*Číslo 20: Proboha, jste blázen, nebo co? Vypadněte, ať jedeme!*

*Řidič: Běžte si sednout. (Otočí se k Prvnímu) Tak do Vladivostoku – ale tam já nestavím. Za mnou jede kolega a ten tam staví. (Koukne na hodinky) Za pět minut tu je.*

*První: Díky, kámo. Bublínka bude mít radost.*

*Smích cestujících. První vystoupí. Řidič zavře dveře.*

*Řidič: Uf, a je to.*

*Čísla 17 a 18 zatleskají, přidají se někteří ostatní.*

*Autobus se rozjede.*

JAN PAPEŽ



## Událost a děj

Podnětem ke vzniku Papežova textu byl úkol rozvinout reálnou situaci, které byl posluchač svědkem či pasivním účastníkem. Při tomto cvičení jde o to, podat skutečnou událost formou dramatické scény, která by vnímateli poskytla nejenom informaci o této události, ale umožnila mu spoluprožít to, čím na autora zapůsobila a v čem spočívá její potenciální symbolický smysl. Tvořivé rozvinutí situace se rovná procesu rozvinutí těch elementů, které se ve sledované události střetly a jejichž podstata má nějakou obecnější povahu: rozvinutí představuje vlastně odhalení této jejich obecnější povahy; k takovému „odhalení“ nedospívá autor racionální analýzou, ale imaginárním domýšlením jejich konkrétního dějového průběhu (fabulací).

Faktické jádro původní události spočívalo v tom, že do dálkového autobusu nastoupil přiopilý muž, který chtěl na týdenní jízdenku dopravit někam, kam autobus nejel, zdržoval odjezd a nakonec byl nějakým způsobem donucen autobus opustit. Ať už se to řidiči podařilo skutečně odkazem na jiný autobus a ať už se vůbec průběh reálné události sebevíc podobal tomu, s čím máme co dělat v předloženém textu, konkrétní rozvíjení děje (fabulování) je i tak v podstatné míře dílem jeho autora: totiž právě v té míře, ve které se pomocí výběru a domýšlení původních dějových faktů rozvíjí spolu s původní situací i její smysl, který teprve poskytuje prezentované scéně kvalitu obrazu.

Všechno začíná tím, že je autor schopen v něčem, co je možné pokládat za běžnou lapálii, uvidět skutečnou událost. Za událost nepokládáme v životě to, co se děje takřikajíc „v mezích normálu“. Když zastaví dálkový autobus a nastoupí do něj cestující, který si koupí jízdenku do místa, kde má tento autobus podle jízdního řádu zastávku, sotva to budeme hodnotit jako událost; jde přece o něco, co patří k normálnímu průběhu věci. Za událost budeme považovat jenom takové dění, které se nějakým způsobem vymyká z normálního, všeobecně přijatého a předpokladatelného každodenního pořádku.

I příhodu s opilcem, který zdržoval odjezd autobusu, nebudeme ovšem pokládat za událost, když sám průběh střetnutí s ním nebude něčím pozoruhodný; i podobné „narušení pořádku“ v dopravě můžeme přece docela dobře brát jako něco, co se stává a co tedy můžeme pořádkem vnímat jako cosi ne zase tak příliš mimořádného. To, co dělá v daném případě z výlučné příhody skutečnou událost, vybízející navíc k dramatickému zpracování, je to, co se skrývá „za tím“ a co se stává zřejmé do té míry, do jaké se původní průběh událostí při vytváření scény mění ve skutečný dramatický děj.

## Jednání a chování

Dramatický děj se realizuje jednáním osob v situaci. Pro příslušné situace jsou charakteristické určité způsoby chování. Obvykle se rozlišuje chování expresivní a adaptivní. To, k čemu se v jisté situaci adaptujeme, je příslušná norma, předepsaná pro chování v normální situaci. Zatímco chování můžeme v tomto případě chápat jako projev přizpůsobený danému prostředí a jeho požadavkům, jednáním můžeme rozumět projev, kterým postava realizuje v příslušné situaci nějaký zájem a cíl; tj. způsob, kterým působí na změnu původní situace v souvislosti s tím, čeho chce dosáhnout. Jednání postavy přitom vždycky vnímáme a hodnotíme na pozadí dané normy či konvence chování.

Když autobus zastaví a před jeho otevřenými dveřmi se dva muži baví, místo aby hned nastoupili, sotva můžeme mluvit o chování v rámci dané konvence. Ale i jednání řidiče je neobvyklé, v tomto případě ve srovnání s dnešními zvyky: místo aby na Prvního začal křičet, jen se trpělivě zeptá, zda pánové jedou, nebo ne. Když První vytáhne týdenku, následuje jeho zřejmě klidně pronesená věta „Na týdenku se mnou nemůžete“ a po replice Prvního jen věcné vysvětlení a za chvíli další trpělivý dotaz, zda tedy jede; po přikývnutí Prvního se řidič zase jen klidně zeptá, kam to bude. Řidičovo chování se tedy pohybuje stále v rámci konvence, dnes tak málo dodržované, a přestože První evidentně zdržuje, řidičovy repliky nikde nepřecházejí ve výraz emocí: adaptivní chování není vystřídáno expresivním, ačkoli by to v dané situaci bylo možné pochopit.

Chování Prvního i klidné řidičovy reakce vyvolávají ovšem akci staršího tlustého muže, kterému – jak se později dovídáme – záleží na včasném odjezdu autobusu, protože je na něj vázáno pokračování jeho cesty. Číslo 20 jedná, zatímco číslo 14 (paní něco přes třicet) prostě emocionálně reaguje na to, co jí připadá nepatřičné; dívky reagují rovněž emocionálně, ovšem jejich expresivní chování se nemění v jednání. Řidič, i když i dál zůstává slušný, jedná a po výměně dalších replik nakonec Prvního vyzve, aby zaplatil, nebo aby autobus opustil. Přestože chování Prvního je z věcného hlediska vlastně stále vyzývavější a agresivita čísla 20 se rovněž stupňuje, řidič vyřeší vzniklou dramatickou situaci klidně: staršího tlustého muže vyzve, aby se posadil, a Prvního s jeho nesmyslným přáním odkáže na další přípoj a tím mu umožní opustit autobus takříkajíc „bez ztráty tváře“.

Až na obě dívky máme nepochybně u všech postav co dělat se skutečným jednáním. To, co je „za tím“ – tj. hlubší smysl scény –, se rozvíjí na základě odchylek předvedeného jednání od toho, jaké bychom očekávali. Chování Prvního je na první pohled „mimo normu“. Řidičovo



chování se pohybuje stále v normě slušnosti (je konvenční či konvencionální v rámci nekonvenční situace), ale v tomto případě je to právě takové chování, které bychom asi na základě vlastních zkušeností očekávali ze všeho nejmíň. Výsledný děj se liší od obvyklého průběhu podobných příhod, a právě proto se jeho sledování stává pro vnímatele příležitostí k prožití toho, co v této původně vlastně banální situaci dokázal autor uvidět a rozvinout.



## Kolize a konflikt

Základní situace je dána zastavením autobusu podle jízdního pořádku. Tato situace se stává dramatickou v důsledku jednání Prvního, který zdržuje odjezd, protože se rozhodne použít tohoto autobusu k cestě za Bublínkou do Vladivostoku. Toto rozhodnutí je evidentně nesmyslné a v dané situaci může působit dokonce jako provokace. Z hlediska základní reálné situace První zdržuje odjezd autobusu, který se řidič snaží dodržet a číslo 20 urychlit; jednání ostatních je reakcí na to, jak se První chová: u čísla 14 to vzbuzuje rozhořčení, u dívek na místech s čísly 17 a 18 smích.

Různé cíle, sledované postavami, se stávají zdrojem kolize (střetnutí). Tato kolize se realizuje jednáním postav. Výsledkem je jistý dramatický děj s příslušnými peripetemi (dějovými obraty). Za takovou peripetii můžeme považovat už to, že Druhý zůstane na zastávce a nastoupí jenom První. Další peripetii tvoří rozhodnutí Prvního zaplatit; původní střetnutí kolem týdenky je ovšem vystřídáno dalším, týkajícím se cíle cesty. Řidičův nápad odkázat přiovilého muže na další autobus a rozhodnutí Prvního na řidičův návrh přistoupit se rovná rozuzlení, kterým se kolize definitivně řeší.

To, co sledujeme, není ovšem jen jednání postav, ale i to, co je za ním. Předvedená kolize vyplývá nejenom z rozpornosti momentálních zájmů, ale i z protikladnosti zásadních postojů. Tyto postoje souvisejí sice s charakterem a momentálním naladěním jednotlivých postav a stávají se zřejmé z jejich jednání, ale je možné je brát také obecně: stojí za nimi motivy konkrétního jednání, ale tyto motivy se současně stávají tematickými elementy. Máme co dělat nejenom s kolizí postav, ale i s konfliktem různých přístupů ke skutečnosti. Z tohoto hlediska je – a nejenom v tomto případě – nutné rozlišovat kolizi a konflikt, z nichž první je dějovou a druhý tematickou kategorií.

Mluvím-li o přístupu ke skutečnosti, mám na mysli jak reálnou situaci (v daném případě to, co se děje kolem odjezdu autobusu, do kterého vstoupil přiovilý člověk), tak skutečnost „vůbec“: zatímco cestující s řidičem, ale i Druhý berou skutečnost v zásadě realisticky a i jejich případné emocionální reakce mají nějaký racionální základ (První by měl vystoupit, aby mohl autobus odjet), První se zákonům reality odmítá podrobit. Konkrétní rovina, daná dějem, se ve scéně rozvíjí současně s obecnou rovinou, danou tématem. Rozvinutím konkrétního děje se autor intuitivně dobírá obecného (symbolického) smyslu příhody, který můžeme dodatečně i formulovat, protože nám dal příležitost tento smysl při sledování své scény – na základě toho, jak rozvinul původní situaci – prožít.

## Reálná logika a logika obrazu

Papežova scéna začíná dialogem dvou mužů. Oba mají podle autora „trošku v hlavách“; to také realisticky motivuje jednání Prvního, který se rozhodne odjet za Bublínkou. Zcela realistická námitka Druhého zní, že tenhle autobus tam nejede. První odporuje tvrzením, které se vymyká logice: „Jak to, nejede? Zastavil, tak jede!“ Citovaná promluva poskytuje klíč k vnímání celé scény: to, co budeme sledovat, není jen střetnutí přiočilého muže s jízdním pořádkem, ale i střetnutí reálné logiky, dané příslušnými racionálními pravidly, s představou, kterou hrdinovi příhody diktuje touha uvidět jistou ženu (přitom ženu, která – jak se z textu dovídáme – patří někomu jinému).

Celá fabule scény je vlastně vybudována na střetnutí různých logik a způsobů jejich používání. Jednání Prvního přitom – na jedné straně – nejenom odporuje jakékoli logice, ale – na druhé straně – je založeno i na argumentaci, která vychází z jistých logických předpokladů, uplatňovaných ovšem bez ohledu na reálné okolnosti: když mu řidič řekne, že na týdenku s ním jet nemůže, První prohlásí, že ji koupil v pondělí a platí do pátku, takže pojedje. Logické i nelogické je i jednání řidiče, který by se neměl s přiočilým mužem zdržovat, protože tím zpožďuje odjezd autobusu – to na jedné straně; ale na druhé straně, kdyby neprokázal dost trpělivosti, tj. kdyby nebral na vědomí psychologické pochody Prvního, mohlo by se celé střetnutí vyvinout tak, že by zpoždění bylo ještě větší.

Z hlediska reálné logiky by se dala celá příhoda prezentovat úplně jinak. To, co od tohoto logického podání Papežovu fabuli odlišuje, vyplývá hlavně z okolnosti, že sám cíl cesty, který jmenuje První, je možné chápat buď jako zeměpisný údaj, nebo také jako název nějakého podniku; řidičův odkaz na další přípoj lze tedy brát i jako způsob, jímž se „vylže“ ze situace, a ne jako zcela pravdivý údaj – i když další autobus třeba opravdu staví poblíž vinárny, ve které pracuje Bublínka a které se podle zvláštní logiky podobného pojmenování dostalo názvu Vladivostok.

Kdyby se nám dostalo této informace, museli bychom celou scénu brát jako pouhou anekdotu. Rozvíjení situace, ponechávající tento údaj nevyslovený, nám dává možnost vnímat příhodu nejenom z hlediska reálné logických předpokladů, ale i z hlediska potencionálního tématu, ustaveného konfliktem mezi reálnou logikou a logikou touhy, banálním pořádkem a nějakým řádem, který, aby byl řádem skutečně lidským, musí zahrnovat vedle dodržování stanovených pravidel jednání v reálné situaci i hru a vedle racionálního uvažování i představivost, živou přirozeným cítěním a vcítěním.

Kdyby se nám dostalo informace, že Vladivostok je skutečně název vinárny, bylo by rozuzlení sice zcela logické, ale řešení předvedené kolize by se nerovnilo řešení konfliktu; v daném případě se konflikt spolu s kolizí řeší najednou tím, že řidič přistoupí na hru, ve kterou se jednání Prvního postupně promění a která za reálným obzorem banální příhody dokáže vyklenout obraz skutečného obzoru života: života, jehož kolize nejsou řešitelné jen racionální logikou.

Celou příhodu bychom mohli stručně popsat také tak, že do dálkového autobusu nastoupil přiopilý muž, který chtěl jet za jakousi Bublínkou do Vladivostoku, ale nakonec se ukázalo, že tenhle Vladivostok je podnik, poblíž kterého staví další autobus, takže se podařilo ho přimět, aby vystoupil. Ve srovnání s tímto stručným podáním je Papežova scéna plná zbytečných podrobností, jejichž předváděním se reálně logické řešení situace stále odkládá, až nakonec je možnost logického vysvětlení nahrazena závěrem, řešícím střetnutí těch tematických elementů, které autor v průběhu rozvíjení situace objevil za tím, co bylo fakticky dáno.

Takové odkládání logického vysvětlení, případně zpochybnění takového logického vysvětlení nějakého příběhu, je podstatou fabulování, založeného vždycky na podrobnostech, reprezentujících vlastně systém překážek, kladených do cesty vnímatelovu přání dovědět se, jak to dopadlo; v průběhu vnímání děje může v tomto případě čtenář či divák spolu s příběhem prožít i jeho smysl, tj. to, čím se v tomto jednotlivém příběhu obráží život s celou svou nelogičností: s tou nelogičností, která možná opravdu skrývá nějakou hlubší, i když jenom racionálně sotva postižitelnou logiku.

## 1.9. TVOŘIVÝ PROJEV A SEBEPŘIJETÍ

### VEČER U RICHARDA

*Začínal jeden z večerů u mého Richarda. Jak je už přibližně rok zvykem, tvářil se s určitou tolerancí (mou) otráveně nebo nezúčastněně samozřejmě. Chodil sebejistě po bytě krokem světáka, krokem vyrovnaného a moudrého muže. Prostě ovládl prostor, byl pánem předsíně, obývacího pokoje a kuchyně. Pokud bych směla nahlédnout i do jeho pokoje, určitě by vládl i tam. Jako vždy znejistělá, s pocitem devítiletého dítěte, jsem usedla před televizi.*

*„Kazíš si oči a zavazíš mi,“ uslyšela jsem poprvé hlas svého vyvoleného.*

*„Já zdálky nevidím.“ Naivní špitnutí, které bylo vymeteno z pokoje moudrou větou: „Vem si brýle.“ Vyloučila jsem brýle z košíku a s pokusem o neviditelnost jsem se přesunula na pohovku k Richardovi. Přiblížit jsem se neodvážila.*

*Jakýsi televizní vtip u Richarda uspěl, s nadhledem se zasmál a s lehkým poplácnutím pravé ruky o mou levou nohu mě přivítal: „Ahoj.“ Pokoj se naplnil růžovou, voňavou a teplou mlhou a já v okamžiku zkrásněla, zhubla, odbrýlila se a byla hodna obdivu. On odešel. On odešel do kuchyně a já pokračovala v přátelském tónu: „Přinesla jsem ti ty hry.“ A odskotačila jsem s desetkilovým košíkem blíže drahému.*

*Ten věnoval všechny síly přípravě své večeře. Nejdřív vyřešit problém: k večeři sním:*

- a) polévku a špekové knedlíky;*
- b) polévku a bramborové knedlíky s uzeninou.*

*Zvolena možnost „a“ a jako prémie zelí.*

*Nenuceně, ležérně se držíc futer kuchyňských dveří, šibalsky se houpu mezi kuchyní a předsíní. Richard na tuto mou zábavu reaguje úklidem odpadkového koše. Nepříjemný van mě zažene opět do pokoje před televizi.*

*Temperamentně vybírám programy, usedám do křesla. Richard vchází, program mění a dodává něco mezi otázkou, konstatováním a výhružkou: „Nebos to chtěla nechat na tom?“ Já samozřejmě, s nadšením mně vlastním, souhlasím s jeho výběrem a přisunu se blíže k němu.*



*Jeho ruka spočine na mém rameni a já přes štípavou bolest v boku vydržím něžně přitulena v jeho náručí.*

*Zvonek.*

*„No konečně, pojd' nahoru.“*

*Bývalá Richardova přítelkyně, kterou by ranila má přítomnost.*

*„Kam mám jít?“ Ložnice. Klobouk, košík, boty, dveře a tma. Zmámena smíchem a veselým hovorem Richarda s bývalou slečnou, usínám. Z hlubokého spánku jsem probuzena příchodem drahého. Slečna nemá kde spát, já tedy musím odejít, ale p o t i ch u. Sbalená jak na pionýrský tábor čekám. Jsem nenápadně ve vhodný okamžik vyváděna ven z bytu.*

*V předsíni se obouvám, přitom nepozorovaně vezmu z věšáku klíče od bytu. Jedna neobutá noha zůstává v předsíni, druhá, obutá, je na chodbě a volná ruka mačká zvonek Richardova bytu. Ten na mě kulí oči a zřejmě nic nechápe. „Ahoj, Richarde, jsou vaši doma?“ „Ne, jsou na chalupě.“ Já zřetelně zesmutním: „Aha, víš, jak mi teta minule říkala, že až pojedu zase na Slovensko, že tu můžu přespat...“ Richard se snaží vůbec nějak zareagovat: „No, nejsou doma, jsou na tý chalupě.“ „A mohla bych tu přespat? V šest ráno mi to jede.“*

*„No asi jo.“*

*„Tak děkuju.“*

*Opět vyzout. Richard ukazuje ke stojící dívce:*

*„To je Hedvika.“*

*„Já jsem Renata.“*

*Samozřejmě někdo úplně jiný než údajně bývalá láska. A tak jsem, milí bakaláři, odešla a s Richardem se rozešla. – Ne!*

*„Klidně mě někam zavřete, já budu okamžitě spát jako dřevo a ráno brzy vypadnu.“*

*„Já ti ukážu pokoj.“ Richardovo koulení očima nemá konce.*

*„Můžu se osprchovat?“*



*„Samozřejmě, donesu ručník.“*

*Hedvika a já, ticho. Úsměv, ticho.*

*„A kde máte koupelnu?“*

*S ručníkem v ruce sedím na studené vaně. Vysuléknout, pustit sprchu. Fúj. Natáhnout ruku, vzít ručník, schovat nos mezi froté smyčky. Vylézám z vany, otevírám dveře koupelny a jdu přímo do kuchyně. Usedám nahá na umakartovou židli mezi Richarda, Hedviku a špekové knedlíky. Voda z celého mého těla utíká na vyleštěné linoleum.*

*„Běž se oblíct!“*

*Proč jim ještě nikdo neřekl, že k bílo-oranžovým puntíkováným záclonám nemůžou mít modrou květovanou tapetu?*

*„Běž se oblíct!“ Rána židle, asi běží do koupelny. Samozřejmě. Bílo-modře pruhovaný ručník. Tu vůni nesnáším. Na zemi je mu líp, tam bude hřát to hladké linoleum. Dokonce šedo-modrá podlaha ladí s bílými a modrými pruhy ručníku.*

*Hedvika nemá ráda modrou, odchází. Kovová rána a cinkot rozbíjejícího se skla. Má pravá ruka vyhodila oknem klíče od zamčeného Richardova bytu. Od tváře se mi odrazila jeho ruka. Jako když mi rychle strhli náplast. To nevydržím. Začínám se smát. Nemůžu se zastavit. Směju se, vysmívám ze sebe všechno, strach z tátova křiku, neustálé návštěvy, tety, soboty v Dukovanech, strach z učitele a učitelky, přehlížení, všechno. Všechno se ze mě sype a padá, rozlévá se po šedivém linoleu a vsakuje do bílo-modrého ručníku. Musím se obléknout. Kalhotky, sukně, tričko, klobouk, košík, boty. Klíčem z košíku odemknu byt. Výtah, zaklapnout domovní dveře a najít vyhozený odšroubovaný kohoutek od studené vody.*

LENKA LAGRONOVÁ



## Pozice a chování

Už v souvislosti s textem Petry Urbanové, probíraném v pátém pokračování tohoto cyklu, jsem měl příležitost upozornit na souvislost situace s prostorem a pozicí každé jednající osoby v něm. Protiklad mezi postavením obou hlavních postav předloženého textu L. Lagronové je krajní: zatímco mužský partner na začátku jasně ovládá prostor a jeho pozice je až drasticky dominující, postavení vypravěčky je podřízené, submisivní. Z tohoto postavení vyplývá i způsob jejich chování.

Už z první věty, kterou muž své partnerce adresuje, je zřejmé, že mu dokonce vadí. Jeho následující věta obsahuje strohé napomenutí; vyslovené výzvě, aby si vzala brýle, partnerka okamžitě poslušně vyhoví. Když ji muž dodatečně uvítá nejbanálnějším pozdravem a dokonce poplácá po noze – tuto změnu nálady a náhlou blahosklonnost způsobí vlastně televizní vtip – , cítí se najednou úplně jinak. I v tomto rozpoložení, kdy si připadá najednou dokonce hodna obdivu, dává ovšem najevo své odhodlání ve všem mu vyhovět.

Nenucenému, ba ležérnímu partnerčinu houpání mezi dveřmi nevěnuje ale její pán žádnou pozornost; když se po přípravě své večeře začne zabývat obsahem odpadkového koše, poníženi nabude takového stupně, že se dívka uchýlí znovu před televizi. Na její vlastní výběr programu nevezme on ovšem zřetel a ona se opět – a dokonce s nadšením – podrobí; a to i pokud jde o tělesnou polohu, kterou zaujme, když jí jeho ruka spočine na rameni: popsaná poloha představuje opak svobodného sebepocitu.

Teprve příchodem údajně bývalé přítelkyně dosáhne ovšem dívčino poníženi a nesvobodné postavení svého vrcholu. Je uklizena do ložnice, kde během čekání na další manipulaci usne, pak je „probuzena příchodem drahého“ a „nenápadně ve vhodný okamžik vyváděna ven z bytu“. Pasívních tvarů sloves je v této pasáži užito nikoli náhodou. Aktivní úlohu má do té doby převážně mužský partner; zatímco on jedná, její ojedinělé pokusy o iniciativu jsou zmařeny v zárodku. Dívka je v zásadě pasívní: její trpnost souvisí jak s tím, že je jen trpěna, tak s tím, že trpí – a to dokonce nadšeně. I to, že v ložnici dokonce usne, má co dělat se stupněm jejího sebezapření: spánek představuje současně mezní stupeň toho, co bychom mohli označit i jako opak sebeuvědomění.

Následuje prudká peripetie, založená na tom, že dívka začne aktivně jednat; jednání je – jak v podobných případech bývá – spojeno s překročením vymezeného prostoru a popřením normy chování, související s původním postavením. Potenciální dramatickosti situace,

spočívající v nesnesitelnosti tohoto původního postavení, se naplno projeví v okamžiku, kdy se dívka doví, co je nová návštěvnice opravdu zač (v tom také zřejmě spočíval původní důvod jejího „návratu“): že totiž nejde o bývalou, ale o novou přítelkyni. Ze dvou možností, které se v tu chvíli nabízejí – totiž odejít, tj. opět se podrobit, nebo se vzbouřit –, si vypravěčka vybere druhou. Osamělý pobyt v koupelně se zásadně liší od předcházejícího pobytu v ložnici, a to včetně jeho závěru: na rozdíl od tehdejšího pasivního čekání na „vyvedení“, tentokrát nejenomže – pochopitelně – neusne, nýbrž – jak se nakonec ukáže – dokonce vyšroubuje jeden kohoutek, ale zejména demonstrativně vejde nahá do kuchyně a usedne „mezi Richarda, Hedviku a knedlíky“. Takový způsob chování dostává symbolický význam. V čem spočívá?

## Pocit, představa, obraz

Podnětem ke vzniku Papežova textu, probíraného v minulém čísle, byl úkol rozvinout reálnou situaci, které byl autor svědkem. U předkládaného textu L. Lagronové šlo o dějové rozvinutí situace, kterou autorka zažila sama na sobě. S úkolem rozvinout vlastní zážitek jsme měli co dělat už v případě Gáborova textu, probíraného v třetím pokračování tohoto cyklu. Tentokrát byl položen důraz právě na samostatné dějové rozvinutí, tj. na fabulaci.

Všichni známe z vlastní zkušenosti pocit hlubokého osobního neuspokojení, vyplývajícího z toho, že jsme v určité situaci nezaujali takový postoj a nejednali tak, jak bychom měli vzhledem k nárokům spojeným s tím, co můžeme nazvat nejspíše sebeúctou a co je v zásadě totožné s odhodláním projevat se v souladu s vlastními možnostmi. Vzniklý pocit neuspokojenosti se pak projevuje při dodatečné rekapitulaci prožité situace představami o tom, co jsme měli partnerovi říct či co bylo na místě udělat a jak by se v tom případě události rozvíjely dál. Myšlenkový proces, který se v naší hlavě v tu chvíli rozvíjí, je v jistém ohledu shodný s tím, čemu můžeme říkat fabulace a co dělá spisovatel, rozvíjí-li děj pomocí jednání postav, do kterých se vcítuje.

Takové vcítění není ovšem nikdy úplné. Tato výhrada je neobyčejně důležitá. Ani v případě textu Lagronové – a ve všech případech, kdy autor vychází z vlastních zážitků a činí tedy postavou textu do jisté míry sám sebe – nejde o takovou rekapitulaci situace a její fantazijní rozvinutí, jakou bychom mohli označit za pouhou kompenzaci pociťované křivdy. Jde o fiktivní rozvinutí děje, diktované nikoli uraženými city, ale logikou samotné situace, která je domyšlena takříkajíc v souladu s vlastní zákonitostí.

V souladu s „vlastní zákonitostí“ může být původní situace rozvíjena ovšem jen tehdy, dokáže-li ji autor správně podat, tj. – za prvé – skutečně uvidět; tzn. dokáže-li v jejím rámci uvidět i sám sebe – což je v daném případě totéž, jako bychom řekli, že dokáže jistým způsobem sám od sebe odstoupit. Toto „vidění“ je ale zvláštního druhu a vůbec nepředpokládá eliminaci původních pocitů, nýbrž jejich kvalitativní proměnu. Podaný obraz neurčují s konečnou platností reálné emoce – negativní emoce –, vzbuzené původní situací a autorovou úlohou v ní, nýbrž příslušné tvůrčí úsilí – pozitivní úsilí –, regulující imaginativní proces směrem k objektivaci původních pocitů.

Sebe – a ostatně celou situaci, jejímž byl objektem i subjektem – nedokáže ovšem člověk uvidět v doslovném významu toho slova. „Vidět se“ dokáže jen přes své fyzické (psychomotorické)

pocity, které si v představě zpřítomní; ne náhodou jsou v probíraném textu tak živě evokovány všechny tělesné pocity, ať už to autorka dělá přímo („přes štípavou bolest v boku vydržím něžně přitulena v jeho náručí“) nebo pomocí přirovnání („s pocitem devítiletého dítěte“ usedá před televizi), které současně převádí příslušný tělesný pocit z „fyziologické“ roviny do roviny „psychologické“, a tak odkrývá i jeho obecnější podstatu.

Dá se dokonce říct – a nebude to zase až tak velká nadsázka –, že celkový nepříjemný pocit z prožité situace se právě pomocí své tělesné konkretizace (realizované v představě) stává jakýmsi vodítkem k nalezení toho zásadního dějového obratu, který spolu s řešením situace představuje i řešení tematické: mám na mysli samozřejmě okamžik, kdy se hrdinka objevuje před svým partnerem a šťastnější sokyní nahá. Způsob, kterým se dívka rozhodne řešit trapnou situaci, znamená v daném případě i způsob, kterým vypravěčka odhaluje smysl toho, co prožila. V čem tento smysl spočívá?

## Logika pocitu a logika fabule

Vztah milého k dívce na začátku vyprávění je dokonale přehlíživý: dokud mu nezačne vadit v pohledu na obrazovku, vlastně ji vůbec nevezme na vědomí. Dívka je proto vděčná i za pouhé „poplácnutí“, které ale nemá pokračování; dál už se milovaný věnuje přípravě vlastní večeře, odpadků, znovu televizi a nakonec – jiné dívce. Objeví-li se tedy po svém návratu z koupelny před ním i před novou slečnou nahá, může se to vykládat i jako způsob, kterým si konečně zjedná pozornost. I z tohoto hlediska je tedy tento dějový obrat logický – ale to není hlavní hledisko.

Už v souvislosti s textem Petry Urbanové byla řeč o tom, že překračování hranic, o které v dramatické situaci jde, se často projevuje velice názorným způsobem: i v textu Lenky Lagronové překračuje dívka hranice prostorově přesně vymezeného mladíkova světa a může se v něm i sama sobě jevit jako v podstatě nevítaný vetřelec. Každé „doma“ je vždycky spojeno s nejintimnějšími stránkami života: objeví-li se nakonec v kuchyni nahá, znamená to manifestaci toho, že je zde „doma“ a prostor, ve kterém byla předtím jen trpěna, nakonec jakoby ovládne. S tím souvisí i okolnost, že se zmocní partnerových klíčů, které pak vyhodí zavřeným oknem. Ničivý pud, který se projeví i tím, že odšroubuje v koupelně kohoutek, má co dělat se vztekem a pomstychtivostí, související s tím, že dominujícím činitelem se v tomto prostoru může stát jen násilně. Komický odstín rozuzlení ale neubírá nic na vážnosti toho, co se v průběhu zápasu o daný prostor stalo s ní samou a co okolnost, že klíče vyhazuje z okna nahá, přímo symbolizuje.

Než se ale obrátím k ní samé, musím se zmínit ještě o jednom aspektu situace a jejího řešení. Všechno, co od začátku sledujeme, je trapné: trapné je postavení dívky i chování jejího partnera. Logika fabule je z tohoto hlediska logikou trapnosti, která se stupňuje. Z Dostojevského, tohoto mistra trapných situací, víme o stupňování trapnosti, vrcholícím zpravidla skandálem (při kterém může dojít i na facky jako zde). V případě probíraného textu nejde ovšem o žádné ovlivnění Dostojevským, ale o potvrzení logiky takového rozvinutí situace, které souvisí s logikou stupňování trapného pocitu, uvolňujícího se skandálním činem.

Dívka je svým partnerem od začátku soustavně přehlížena; je jasné, že se za takových okolností musí cítit vrcholně nesvá. Charakteristické je, že pouhé „poplácnutí“ stačí, aby se cítila zkrásnělá a žádoucí. O nenucenosti a dokonce ležérnosti, s jakou se vlivem toho pohybuje u kuchyňských dveří, můžeme mít své mínění; ale i tento pocit pod vlivem dalšího partnerova jednání brzy vyprchá. Jeho jednání způsobuje, že se vlastně nikdy nemůže projevit taková, jaká

opravdu je: z povahy vylíčeného vztahu vyplývá, že se musí pořád zapírat. Když se rozhodne vejít do kuchyně nahá, je to nejenom vzpoura proti nesnesitelnému ponížení, ale i krajní způsob přiznání k sobě samé. Zatímco do této chvíle se nemohla cítit ve své kůži, nakonec se objeví před svými antagonisty jen ve své kůži, ničím nechráněná. Byla nesvá, to znamená, že nebyla schopná se přijmout jako taková, jaká je; objeví-li se nakonec nahá, znamená to, že k tomu nabyla odvahy. Cítit se nesvůj je totéž jako být nesvobodný: fabule směřující k okamžiku, kdy se objeví nahá, představuje svérázný proces osvobození.

Na tom nic nemění jistá hysteričnost jejího činu; i když po facce, kterou dostane, propukne v nezadržitelný pláč, není to jen finále hysterického výjevu; to, co ze sebe vyplakává, je také nejen ponížení, ale všechno, co bylo spojeno s dětskou potřebou pokorného schoulení v ochraňující náruči. Nahá je nechráněná, ale představuje se současně jako dospělá žena; že si to sama neuvědomuje a že proces osvobození nebyl ukončen (a také že neznamena změnu povahy), o tom svědčí detail s vyhozenými klíčky (i samotný závěr, kdy se dívka snaží nalézt vyhozený koupelnový kohoutek).

Ze všeho, co bylo řečeno, snad vyplývá, že logika pocitu, který byl impulsem k práci na představeném textu, souvisí s logikou fabule. Že nezůstalo u pouhého odreagování či kompenzace, umožnila ale právě tato logika fabule, která s logikou pocitu sice souvisí, ale není s ní zdaleka totožná: není totiž jen logikou pocitu, ale i logikou rozvíjení příslušných motivů (a to dějových i mimodějových: všimněme si i paralely stékající vody po usednutí a slzí vsakujících se do téhož ručníku po partnerově zásahu). Tyto motivy autorka při rozvíjení situace instinktivně „nahmatala“ a ony pak v procesu fabulace jakoby samy pracují na tom, aby se tento proces stal specifickým způsobem komediálně podaného, a tedy i kritického – zkrátka skutečně tvořivého – sebepřijetí.



## 1.10. PŘÍBĚH A PODÁNÍ

### NA ULICI

*Ulice. Ne že by po ní proudily davy, ale liduprázdná taky není. Mezi lidmi se proplétá dvojice: chlapec a dívka. Chlapec je vždy o několik kroků před dívkou, ta ho dobíhá.*

*Richard: Musíš chodit pořád za mnou?*

*Renata: Ty máš delší nohy.*

*Richard: Myslel jsem si, že si budeme povídat.*

*Renata se vyhýbá dvěma stojícím ženám.*

*Richard: Dávej trochu pozor na ty lidi.*

*Renata: Vždyť dávám.*

*Richard: Nedáváš. Pořád do někoho vrážíš.*

*Do Renaty bouchne běžící muž.*

*Renata: Ještě jsem do nikoho nevrázila.*

*Richard: Pořád někoho obtěžuješ tou svou kabelou. Všichni se ti musí vyhýbat.*

*Renata: Vždyť nic nedělám. (Zakopne o prázdný kočárek, stojící osamoceně uprostřed chodníku) Pardon!*

*Richard: Víš, co je slušnost? Ne omluvit se, ale do nikoho nevrážit.*

*Dvojice se snaží přejít silnici. Tou prosviští auto, takže oba musejí uskočit zpátky na chodník.*

*Richard: Kolikrát jsem ti říkal, abys dávala pozor na ty auta. Víš, jak se musí řidič leknout, když tě vidí? Víš, co je to za nervy? Jednou se z těch tvejh maličností stane něco velkého.*



*Když přejdou na druhý chodník, jejich běh mezi lidmi pokračuje. Najednou Richard chytne Renatu za paži, silně ji sevře a trhnutím odhodí na stranu. Proběhne do dvojic seřazený zástup dětí.*

*Renata: Au!*

*Richard: Neřvi!*

*Renatě z úleku upadla kabela. Dává ji zpátky na rameno.*

*Renata: Jsi normální?*

*Richard: To už mi nedělej! To už mi nikdy nedělej! A pohni!*

*Oba běží, Richard zpomaluje, usmívá se, zastavuje.*

*Richard: Ahoj, Jirko!*

*Málem se minou. Poodejdou trochu stranou.*

*Jirka: Ahoj!*

*Renata: Ahoj!*

*Richard: Tak co, jak?*

*Jirka: Ještě nevím. Viděls Gábiku?*

*Richard: To víš, všichni jsme slintali.*

*Jirka: Co ty?*

*Richard: Dobrý.*

*Jirka: Takže spokojenej?*

*Richard: No, ještě tak sehnat ženskou s bytem a bude to. A nejradši nějakou cizinku, abych jí nerozuměl a ona nerozuměla mně. Jen aby měla byt a nic po mně nechtěla. Renato, skoč tam, prosím tě, a vyříd', že se zdržím. Díky. (Úsměv)*

*Renata: To ale... Jo. Tak jo. Ahoj, Jirko!*





*Renata s kabelou na rameni odbíhá. Proti ní se vyřítí úplně stejná slečna s úplně stejnou kabelou a vší silou narazí přímo do Renaty.*

*Slečna: Uhni!!!*

*Renata: Víte, co je slušnost, ne omluvit se, ale...*

*Až teď si Renata všimne, že dívka je dávno pryč. Ohlédne se a pak se znovu rozběhne v původním směru. Najednou se zastaví, otočí, stojí. Pomalu se dá do kroku opačným směrem. Vidí Richarda a Jirku na malém náměstíčku; stojí a smějí se. Renata pomalým krokem přechází kolem nich.*

*Richard (všimne si jí): Co je? Kam jdeš?*

*Renata (ani se na Richarda nepodívá): Do prdele, Ríšo.*

*Dává se do běhu. Slyší za sebou kroky. Zvuk kroků se ztrácí. Renata zpomaluje. Sedá si na zídku u domu. Pláče. Otevírá kabelu a vytahuje dvě knihy a papírovou krabičku. Bývalé dárky od Richarda. Pokládá je na zídku asi metr od sebe.*

*K Renatě zdálky přichází starší žena v dlouhém zeleném kabátě, s dlouhými šedivými vlasy spletenými v jeden cop. Nehty má namalované ostrou červenou barvou; stejné barvy jsou i její ústa. Na nohou má lodičky na vysokém podpatku, ale jedna lodička je uzavřená a druhá s vykrojenou špičkou.*

*Žena (přiblíží se k Renatě a prohlíží si opodál ležící knihy a krabičku): Kolik za to chceš?*

*Renata (lekne se): Já to neprodávám.*

*Žena: Takže zadarmo. Tak já si to vezmu. (Bere si věci a odchází)*

*Renata (vyskočí): Nechte to bejt! To je moje!*

*Žena se zarazí, otočí se a stojí s věcmi v náručí.*

*Renata: Vraťte mi to! Okamžitě mi to vraťte! Slyšíte?!*





*Renata natahuje ruku k ženě. Žena jí věci vrací a začíná se smát. Ukazuje pusu bez zubů. Renata se otočí a začíná utíkat pryč. Utíká směrem, odkud přišla. Na zídce nechala kabelu. Žena kabelu bere, směje se a utíká za Renatou. Ta k sobě tiskne dárky a běží co nejrychleji.*

*Žena (sleduje Renatu, pořád se směje a křičí): Pani! Pani!*

*Renata dobíhá zpátky na náměstíčko. Tam na stejném místě a v nezměněné poloze stojí Richard s Jirkou. Pořád jako by už už od sebe odcházeli. Smějí se, smějí se dlouze a nahlas. Za Renatou smích a křik.*

*Žena: Pani! Pani!*

*Renata (rozběhne se, ale najednou se zastaví, skrčí se do dřepu a kryje si rukou hlavu):  
Nechte mě! Nechte mě! Prosím vás, nechte mě!*

*Žena přeběhne kolem Renaty, ani si jí nevšimne; mává už poloprázdnou kabelou, polovinu věcí z ní poztrácela, směje se a křičí: Pani! Pani!*

*Jirka s Richardem se konečně rozcházejí. Loučí se a každý běží na jinou stranu. Na malém náměstíčku zůstává samotná Renata. V podřepu se zakrytou hlavou schovává svým tělem dvě knížky a bílou papírovou krabičku.*

LENKA LAGRONOVÁ



## Příběh, zápletka, fabule

Předložený text Lenky Lagronová je vlastně variantou jejího textu, probíraného v minulém čísle; přesněji řečeno, v novém textu zpracovala autorka stejný námět, který už byl podkladem pro předešlý text. Podnětem k novému zpracování byla výzva, zkusit to udělat tak, aby se zcela obešla bez tlumočení pocitů své hrdinky, tj. aby se omezila na slovní a fyzické jednání postav, podané bez pomoci vypravěče, který je komentuje.

Vyprávění bylo v předešlém textu uvedeno z hlediska jedné z postav, se kterou se vypravěčka víceméně ztotožňovala. Šlo o dramatickou situaci, kterou autorka prožila sama na sobě a kterou rozvíjela z hlediska své hrdinky, tj. z hlediska jen jedné z postav, zatímco o ostatních postavách jsme měli příležitost se dovědět pouze to, co mělo vztah k ní samé. Také v novém textu zůstává Renata hlavní postavou a především o ni autorce jde. Nejde ale už o vyprávění v první osobě, nýbrž o text realizovaný v podstatě formou filmového scénáře.

V obou textech máme co dělat se vztahem dívky a mladého muže, se vztahem, ve kterém má jasně dominující postavení on; sotva můžeme tvrdit, že ji (ještě) miluje. V minulém textu navštívila dívka svého milého v jeho bytě, kde se musela cítit jenom trpěna a odkud byla také vyvedena, když přišla nová slečna. Situace vylíčená na začátku souvisela, jak se později ukázalo, s milostným trojúhelníkem. Jeden vztah byl zkomplikován druhým: v takové komplikaci spočívá podstata toho, čemu se říká zápletka.

Situace byla už na začátku velmi napjatá a říkala si o nějaké řešení, ale vzhledem k postoji dívky, pořád ještě ochotné ji snášet, by se patrně nic podstatného nestalo, kdyby se v bytě setkaly obě dvě; když se dívka přesvědčila, že nejde o bývalou, ale o novou přítelkyni, vyřešila celou situaci skandálem: takové tlumočení celé příhody je pochopitelně oprávněné jen z hlediska zápletky, ale lze se patrně právem domnívat, že konkrétní vnímatel může celý text číst právě a jenom v této rovině a hlubší smysl věci mu v důsledku toho unikne.

Sám způsob Renatiny reakce na to, co se dověděla, vrcholící tím, že se před Richardem a novou slečnou objeví nahá, je ovšem jistě dostatečně působivý a sám o sobě provokuje k zamyšlení. Přesto je možné pochopit to jako pouhý (z hlediska autorky) extravagantní či (z hlediska hrdinky) hysterický nápad, a tak samo tematické jádro vyprávění pominout. Takové nebezpečí autorka minimalizuje právě způsobem vyprávění, soustřeďujícím pozornost na to, co se odehrává v ní samé (i když se to vždycky přímo nevyslovuje).

Způsob vyprávění omezuje tendenci chápat smysl celku z hlediska pouhé zápletky, resp. příběhu. Příběhem (syžetem) můžeme rozumět souhrn událostí, rozvíjejících se v určité souvislosti. V probíraném případě jde z tohoto hlediska o to, že Renata se zamilovala do Richarda, začala s ním chodit, ale on jí začal mít brzy dost a našel si jinou, což jí ale nebyl schopen říct a ona na to přišla až v okamžiku, kdy se s ní setkala v jeho bytě, kde došlo ke skandálu, po kterém jí nezbylo nic jiného než odejít.

Zatímco v situaci jde o povahu příslušných vztahů, určenou místem každé postavy v daném prostoru, v příběhu jde – pokud se týká těchto vztahů – o jejich proměny v čase, tj. o jejich historii (story), která je provázena příslušnými komplikacemi (zápletkami; zápletky se anglicky řekne plot, a proto se v této jazykové oblasti i dějová organizace díla označuje stejným slovem). Jistý příběh lze ovšem zobrazit různým způsobem a s různou mírou podrobností, které si v případě, že jde o nějaký skutečný příběh, jen domýšlíme; to je, jak už víme, podstatou fabulace.

Toto domýšlení je spojeno s hledáním smyslu původního příběhu, který si autor může případně vypůjčit nejenom ze skutečnosti, ale i z mýtu, pohádky, legendy, dějin; i když si ho podle svého přesvědčení vymyslel, může literární historik poukázat na jeho příbuznost s nějakým už jinde zpracovaným či dokonce často zpracovávaným příběhem (historická poetika mluví v takovém případě o migrujících – putujících – syžetech). Příběhů právě tak jako situací, omezíme-li se při jejich přetlumočení na pouhou kostru, případně motiv rovnající se zápletky (v probíraném případě je to objevení té druhé), není totiž nekonečné množství (dramatických situací vypočítal například kdysi Polti 36).

Pokud jde o příběh, který se rýsuje za rozvinutím situace v textu *Večer u Richarda*, vybírá si z něho autorka samotný závěr. Tak to ostatně činí třeba i Sofoklés ve svém zpracování příběhu o Oidipovi; pro drama je to typické: jde o ten okamžik, kdy působením nějakého komplikujícího činitele propukne definitivní krize. Lagronové nejde o krizi způsobenou příchodem té druhé, nýbrž o krizi, která by nastala i bez tohoto podnětu: příznačné je, že v novém textu se žádný trojúhelník nevyskytuje.

V obou textech se důraz neklade na vnější události, ale na to, co se děje v hrdince samé, přesněji řečeno, ne na konkrétní vztah k Richardovi, ale ke skutečnosti vůbec a na to, jak se s ní – a jestli se s ní – dokáže vyrovnat. Z toho také vychází fabule, jejíž pomocí se za příslušnými událostmi objevuje téma, které – jako ostatně v žádném textu, vyznačujícím se jistými uměleckými kvalitami – není se syžetem totožné. (Pokud jde o používané termíny, sluší se



poznámenat, že rozlišování syžetu a fabule je v různých poetikách obvyklé, ale význam jednotlivých termínů se často zaměňuje, takže např. u ruských formalistů se fabulí – proti pojetí, ze kterého zde vycházím – myslí souhrn událostí a jejich vzájemné souvislosti a syžetem způsob jejich konkrétní prezentace v díle).



## Obsah a forma podruhé

Kdybych měl nejobecněji definovat obsah uměleckého díla, řekl bych, že má co dělat s prožitky, které v nás toto dílo vzbuzuje. Prožitky jsou spojeny s konkrétními situacemi. Jako vnímatelé díla, založeného na fabulaci, sledujeme situace, kterými procházejí jeho hrdinové a které tak či onak symbolizují obecnou situaci člověka ve světě. Naše prožitky přitom mohou být víceméně totožné s prožitky těchto hrdinů, ale mohou se od nich i zásadním způsobem lišit. Pokud jde o oba probírané texty Lenky Lagronové, počítají s tím, že se tak či onak do situace její hrdinky vcítíme.

To, co nám vypráví autor, souvisí s jeho vlastními prožitky, spojenými původně s jistými situacemi a současně nějakým způsobem zobecněnými. Způsob tohoto zobecnění odpovídá jistě skladbě autorovy osobnosti, projevující se větší či menší svérázností jeho vidění a cítění. V souhlasu s tím reaguje autor na jistý fakt, který se mu stává podnětem k tvořivému procesu. Při tomto procesu se pocit, vzbuzený daným podnětem, objektivuje, a tedy také modifikuje, a to i v závislosti na formě podání toho, co má na srdci.

Formou tu myslím jistě žánrově-stylové zaměření, v mezním – a současně nejčastějším – případě vyjadřování v rámci nějakého tradičního druhu a žánru, spojeného s příslušnými konvencemi, které jsou pro autora samozřejmě jak prostředkem, tak překážkou a které si odpovídajícím způsobem modifikuje. V případě textu *Večer u Richarda* šlo o dramatickou situaci, která však není podána formou dramatického výjevu – poskytujícího obvykle všem postavám stejné šance –, ale prostřednictvím vyprávění v první osobě.

Text má přesto jisté atributy dramatu, které vždycky tenduje k vymezení daného prostoru: když ne celé, tedy aspoň jeho jednotlivé výjevy se odehrávají na jednom místě; psychologické drama se ne náhodou většinou odehrává v pokoji. První text Lagronové, o kterém je řeč, se odehrává aspoň v bytě; druhý text naproti tomu venku, na ulici: takové umístění souvisí s tím, že film je primárně spojen s pohybem (ve smyslu přemisťování v prostoru) – když ne s pohybem postav (buď třeba v autě nebo na koni), tedy aspoň s pohybem kamery.

Pohyb má zde přitom co dělat s protikladem dynamičnosti a statičnosti (postavy rozmlouvající v jedoucím autě se přemisťují a současně jsou stále vedle sebe na jednom sedadle). I film má, z tohoto hlediska vzato, své stálé potenciální tematické konsekvence; ne náhodou má v předkládaném textu jistou úlohu – a tvoří určitou tematickou vrstvu – protiklad pohybu



spojeného s během (tj. spěch někam) se setrváváním na místě (přemísťování se ukazuje jako klamně a spěch se rovná zmítání na místě).

Přemístění z bytu na ulici souvisí s eliminací trojúhelníku. Tlak, kterému je hrdinka vystavena, nepochází jen od Richarda, ale zevšeobecňuje se. Neustálé neoprávněné napomínání z jeho strany, kterým se dívky dotýká a jímž ji pronásleduje, je doplněno doslovnými ranami, jímž se Renata vyhýbá a které stejně dostává, když kličkuje mezi lidmi, a skutečným pronásledováním. Máme vlastně co dělat s realizovanou metaforou, což je pro film (a částečně i pro divadlo) typické: významy zde vyvozujeme z toho, co je fyzicky dáno a co vidíme. To pochopitelně souvisí s realizací fyzických (tělesných) konsekvencí pocitu, který byl pro autorský pocit podnětem.

I v novém textu jako by dívka spíš překážela, ale už nejen partnerovi, nýbrž všem; všem se také snaží uhýbat. Obrat nastává i v novém textu díky jiné slečně, která ale nemá s Richardem nic společného. Nějaká jiná – a přitom úplně stejná – dívka do Renaty vrazí a ještě jí za to vynadá. Chování této slečny jako by představovalo jinou možnost chování naší hrdinky, a to možnost, která je v jejím okolí využívána všeobecně. Má jen ona pořád ustupovat a podrobovat se? Inspirována cizí, ale zvnějšku úplně stejnou dívkou, vydá se opačným směrem a na Richardovu otázku odpoví dokonce vulgárním výrazem.

Jestliže slečna, která do ní vrazí, představuje jakousi jinou možnost dívčiny přítomné existence, pak ve staré, nápadně nalíčené ženě (líčení je tu rovněž znak jisté vulgárnosti) jako by se ukazovala její možná budoucnost: ve smějící se ženě s bezzubými ústy (díky čemuž jako by měla v sobě i něco ze smrti) pronásleduje dívku, která utíká opět původním směrem – vlastní představa; ve filmu by mohla hrát všechny tři ženy ostatně stejná herečka.

V obou textech se vyskytují shodné motivy. Patří k nim i motiv dítěte, který je realizován nejen nepřímo tím, jak je dívka pořád napomínána, ale i přímo dvojstupem dětí, kterému se vyhýbá – a konečně i srovnáním se starou ženou. Také zde souvisí motiv dítěte s nedospělostí a s úsilím vymanit se z postavení člověka, který se pořád někoho drží: tvoří-li děti dvojstup, i dívka se drží za svým partnerem vlastně tak, jako by se chtěla udržet v zástupu; partner, který si to vynucuje, jí to má současně za zlé.

Přes přítomnost některých shodných motivů je smysl nového textu přece jen jiný. Namísto tématu osvobození, o kterém byla řeč u předešlého textu, máme zde co dělat s tématem marného útěku před agresivitou, sprostotou, vulgárností. (Zárodek vulgárnosti obsahuje i

objevení nahé dívky v prvním textu, ale tam je vnímáme v jiném kontextu, což je pro ustavení jeho smyslu rozhodující.)

Zatímco v minulém čísle šlo přece jen o ukončení příběhu, související se sebedpřijetím hrdinky (i když s pomyslnými třemi tečkami a otazníkem v dovětku), v novém textu nejenže příběh není uzavřen, ale vlastně o příběh vůbec nejde: ze samotného vztahu k partnerovi se pozornost přesouvá nejdřív ke kolizi dívky s okolní skutečností a posléze ke konfliktu citlivosti a vulgárnosti, tj. k čemusi nadosobnímu, co v uměleckém textu stejně jako v životě může člověk prožít jenom zcela osobně.



## 1.11. UMĚLECKÉ CÍTĚNÍ A EKOLOGIE

### PŘÍBĚH č. 8710/27

*Vozy metra stávají se čas od času mobilními dějišti příběhů a podobenství. Tak i dnes. Dnes, kdy na povrchu zemském bezhlučně přistává monstrózní padák tmy, lidé s neurotickými tiky se chovají ve svých panelových kójičkách podivněji než obvykle a večerní pošta ještě nebyla odeslána. A dole a dole a dole...*

*A dole nastupuje do prvního vozu soupravy, do prvních dveří prvního vozu soupravy plukovník s malým chlapcem. Chlapec sedí v kočárku, v rukou drží mušli a usmívá se. A usmívá se a směje se a nahlas a nahlas a stále hlasitěji se začíná smát. Smát a smát a smát a už to není smích, je to vysoký hlasitý pískot a výskání, bezdůvodné, živelné, radostné a zoufalé. Zoufalé tak, že lidé ve vagónu náhle strnou v komických pózách pohoršeného úžasu, který zachvátil celé jejich tělo i sluch a myšlení, a strnulí lidé ve vagónu se dívají směrem na chlapce a na plukovníka a na chlapce a na plukovníka a na chlapce a na plukovníka. Na plukovníka, který nereaguje, protože chlapec píská řečí delfínů a létajících ryb, řečí racků a větru ve štěrbinách starých stromů, řečí pláče beze slov, řečí psů a řečí horkého vzduchu, který se dere z plic a volá. A volá a volá a najednou se z druhého konce vagónu ozve toutéž řečí maličká holčička s červenou mašlí v blondatých vlasech, ale ve voze jsou ještě další tři malé děti. Další tři malé děti, sedící na klíně, v kočárku, na sedadle, další tři malé děti, které se postupně přidají a piští a pískají. Přidají a piští a pískají, a jsou to dlouhé, vysoké a hlasité tóny. Je to neznámý, dávno zapomenutý jazyk, je to ztracený komunikační kanál, kterým nenávratně uniká něco podstatného, základního a možná osudového. A možná osudového, děti pískají na přeskáčku a je to pískot králíčích a srnčích mláďat, je to tón všeho živého. Volací tón všeho živého, stádo maličkých delfínů, zoufale radostných a radostně zoufalých, jako by plulo hluboko pod zemí železobetonovým tunelem a povídalo si o všem, co se kdy ještě v životě přihodí.*

*Najednou si plukovník uvědomuje trapnost a nepřístupnost celé situace, je přece naprosto vyloučeno, aby jeho vnuk, budoucí školák, žák, student, branec, voják, pracující, občan, soudruh, cestující, čtenář, divák, posluchač, čekatel, žadatel, pisatel, zákazník, strážník, člen, předplatitel, spotřebitel, návštěvník, pacient, důchodce, pozůstalý a nebožtík a... A je prostě nemožné a nepřístupné, aby se teď a tady domlouval řečí ryb a ptáků, aby se kdykoliv a*

*kdekoliv domlouval řečí všeho, co je živé, se svými přáteli (a kdyby se nestyděl, řekl by generačními druhy), s ostatními delfíny. S ostatními delfíny, a protože to všechno plukovník ví, zkušený plukovník s desítkami let praxe u pozemního vojska, jeho masitá dlaň s připravenými prsty rychle a nenápadně zakrývá chlapcova ústa, ten červený otvor s bílými zoubky, s kouskem živého masa uprostřed, ten příšerný otvor, z něhož vychází ten horký, obnažený a pravdivý zvuk. A pravdivý zvuk na pár vteřin skutečně utichá, ale chlapec vrtí hlavou, kroutí se a ústa jsou opět volná a svobodná a čistá a křičí dál a volají a pískají a ostatní mu odpovídají, i když i oni jsou napadeni po vzoru plukovníků zpocenými, nejistými a prkennými dlaněmi. Dlaněmi, které jsou tvrdé a roztřesené, zmatené a nejisté, a jedna z nich patří opět plukovníkovi, je to tatáž masitá dlaň s připravenými prsty, porostlá na hřbetě krátkými černými chloupky, dlaň, která se teď blíží k chlapcově tváři mnohem rychleji a jednoznačněji než prve, tentokrát už ne s úmyslem zakrýt, ale udeřit. Udeřit, to je ten správný způsob, jak umlčet létající ryby. Létající ryby, a ozývá se plesknutí, dlaň dopadla na tvář, létající ryby zpět na hladinu a mušle na podlahu, na dno vagónu, a teď se i z ostatních stran ozývá pleskání a chlapec vykřikne a pláče a pláčou i některé ostatní děti, delfíní pískot utichá a na zemi leží mušle, kterou nikdo nezvedá, o které nikdo neví, jen chlapec, který na ni nedosáhne. Chlapec, který na ni nedosáhne, a z reproduktoru se ozývá chrčivý hlas, který oznámí, že souprava končí jízdu tři stanice před konečnou a všichni, kdo pokračují dál, musí na příští stanici vystoupit a počkat na další vlak, který pojedou jejich směrem. Který pojedou jejich směrem. Až do této chvíle s tím nikdo nepočítal, nikdo to nečekal, nikoho to prostě nenapadlo.*

RADOVAN LIPUS



## Nadání a imaginace

Kdybychom podnikli náhodný průzkum, co kdo pokládá za podstatu uměleckého nadání, mnoho odpovědí by se určitě týkalo tzv. speciálních schopností. Malíř musí mít zvláštní smysl pro barvy, tvary a proporce, musí mít vizuální paměť, vynikat koordinací práce oka a ruky atd. Pokud jde o hudebníka, mluvilo by se o vlastnostech sluchu, a pokud jde o spisovatele, přišla by jistě řeč na slovní zásobu, smysl pro významové odstíny slov a další vlastnosti důležité pro tvořivou práci s přirozeným jazykem. Námitka, že tyto vlastnosti nevyžaduje přece pouze umělecké tvoření, ale i některá další povolání, a otázka, co je příznačné pro umělecké nadání bez ohledu na jednotlivé obory, by nepochybně převedly hovor na problematiku obrazotvornosti.

Přitom by se jistě došlo i k rozdílu mezi představivostí a fantazií. Představivost, tj. schopnost svobodně zacházet s vjemy a znalostmi získanými z reálné skutečnosti, musí mít ovšem opět nejen umělec (a nejenom vědec a vynálezce). Je tedy pro umělce příznačná fantazie, pod kterou obvykle rozumíme schopnost představit si to, co se v reálné skutečnosti nevyskytuje? U spisovatele se podle rozšířeného názoru taková fantazie projevuje tím, že je schopen si vymyslet napínavý děj, odehrávající se v prostředí, které nemá obdobu ve známé realitě apod. Ale proč potom tolik geniálních spisovatelů zajímá ze všeho nejvíc úplně obyčejná skutečnost a jak to, že Shakespeare, kterému jistě nebudeme upírat talent, si žádný příběh nikdy sám nevymyslel? Nehledě k tomu, kolik vynikajících malířů neumí pracovat jinak nežli podle přírody.

V té souvislosti se často cituje výrok Thomase Manna o schopnosti skutečného básníka oduševnit, oživit a naplnit novým vnitřním obsahem i vypůjčený příběh či nejobyčejnější kousek „živé skutečnosti“. I v tom případě máme jistě co dělat s imaginací, která se neprojevuje ovšem ani tak ve vymýšlení jako ve vmýšlení do známého objektu. To, co v něm umělec objevuje, souvisí samozřejmě s autorským individuálním vnitřním světem: při zobrazení známého předmětu objevuje autor nějaký svůj vnitřní obsah, jehož uvolnění posloužil zvolený předmět jako určitý vnější podnět. To, co nás na vytvořeném textu poutá, je tedy autorův vnitřní svět, který se v díle projevuje a ve kterém známé věci nabývají novou podobu; tato podoba umožňuje, abychom k nim jako příjemci díla nabývali nový vztah a tak jako by znovu vytvářeli či aspoň modifikovali svůj obvyklý (každodenní) vztah ke světu.

Na tom, že je to imaginace, která nám umožňuje vidět věci jinak, než jak se na „první“ (ve skutečnosti ale spíš navyklý) pohled jeví, se shodnou pravděpodobně všichni. Toto „jinak“ hraje při našem zájmu o dílo konkrétního umělce jistě zásadně důležitou úlohu: poutá nás, že



jeho autor vidí, cítí, myslí a ztvárňuje svět „po svém“. Nicméně se nabízí hned několik otázek. I když každý umělec vidí svět jinak a v souladu se svým subjektivním „vnitřním obsahem“, liší se umělecký pohled nejen individuálně, ale i obecně od každého jiného (nejjednodušeji řečeno praktického) pohledu a umělecká imaginace od té, bez které se neobejdeme při bezprostředním styku se skutečností; co tedy tvoří podstatu tohoto specifického pohledu? Ostatně, umělcův pohled, tak úzce spojený s jeho neopakovatelným vnitřním světem, by byl pro nás sotva pochopitelný, kdyby i v nás neexistovalo cosi, co se při styku s ním ozve a co je i v nás latentně obsaženo; co to je a jak to nejlépe nazvat? A není právě to podstatou obecné schopnosti uměleckého tvoření?



## Praktické nazírání a umělecké cítění

Představme si, jak by o příhodě z metra, popsané v Lipusově textu, mluvil člověk, který toho má za celý den práce a obstarávání opravdu dost a chce se co nejrychleji a nejpohodlněji dostat domů. Když by zdůraznil, co všechno ho za den potkalo, asi by jenom dodal, že v metru se ještě ke všemu rozeřvaly všechny přítomné děti a vrchol všeho byl, že místo, aby ho vlak, do kterého nastoupil, dovezl až na konečnou, musel vystoupit a namačkat se do další soupravy.

Takové podání popsané příhody by ji zařazovalo do kontextu každodenního běhu života a obecné úvahy, které by se na podkladě takového vyprávění rozvinuly, by se zřejmě týkaly praktické problematiky městské dopravy, případně vůbec podmínek života v dnešní Praze. Autor předkládaného textu se naproti tomu soustřeďuje na živelný dětský projev jako takový; kontext, do kterého jej zařazuje, je také zcela odlišný od kontextu každodenního provozu, hodnoceného z hlediska vlastních běžných potíží a starostí.

To, co Lipus popisuje, je dětský živelný projev, jehož působením jako by se protrhla jakási clona, přes kterou v rámci praktického nazírání vnímáme své okolí. Dětské pískání a výskání našlo odezvu v něm samém: autor je pocítil až v hloubi vlastní bytosti. Bez tohoto pocítení popsaného projevu v sobě samém, bez jeho intenzivního spoluprožitku, by nebylo možné o něm napsat to, co v předloženém textu čteme a co tento proces vyjímá z kontextu každodenního životního provozu a činí hlasem čehosi, čeho je ten zvuk, nezadržitelně se deroucí z dětských úst, součástí.

Lipus spojuje toto pískání s „řečí delfínů a létajících ryb, řečí racků a větru ve štěrbinách starých stromů, řečí pláče beze slov, řečí psů a horkého vzduchu, který se dere z plic a volá“ a mluví v souvislosti s voláním všech dětí, které se k prvnímu připojily, o neznámém, dávno zapomenutém jazyku a ztraceném komunikačním kanálu, kterým uniká cosi podstatného, základního. To, co slyšel a co se rozeznělo v něm samém, zařazuje pomocí citovaných přirovnání do roviny, která nemá nic společného s „civilizační“ konvencí chování v rámci veřejné přepravy, ba dokonce tuto konvenci podle plukovníkova přesvědčení trestuhodně porušuje, takže je to rušivé pískání, pištění a výskání dokonce nutné násilně zarazit.

To „něco“, co se z dětského pískání ozývá, není v textu přímo pojmenováno, nýbrž jenom opsáno pomocí citovaných přirovnání; přímé pojmenování by apelovalo jen na náš intelekt a nezasáhlo by ty hlubinnější vrstvy naší psychiky, jejichž zapojení dovoluje, aby se „to“ ozvalo při čtení i v nás samých. Kdybychom „to“ měli nějak přímo pojmenovat, museli bychom

promluvit o hlasu samotné přírody a – v souvislosti s násilnou reakcí, kterou vyvolává zrovna u plukovníka – i o hlasu svobody: tedy o hlasu, kterým jako by mluvil sám život, a to z hloubky, ve které už nejde o pouhý individuální život (tím méně v jeho každodenní podobě), ale o to, pro co je nejlepší název bytí.

Tím, kdo tomuto bytí poskytuje svůj hlas, tím, jehož prostřednictvím jako by k nám samo toto bytí apelovalo, je ne náhodou dítě: dítě jako by s ním bylo ještě bezprostředně spjato. Mluví se o tom, že umělecké cítění má cosi společného s dětským vnímáním světa; nemá takový názor své oprávnění právě a jenom potud, pokud se jím snažíme vystihnout rozdíl mezi bezprostředním cítěním přírodního (přirozeného) bytí, kterého jsme sami projevem, od praktického vnímání skutečnosti? Vždyť toto praktické vnímání jako by nás stavělo proti tomu, čeho jsme sami nedílnou součástí a co jsme – v rámci snahy učinit ze všeho jen prostředek k uspokojení svých špatně chápaných zájmů (antropocentrických zájmů) – schopni tak bezohledně potlačovat a dokonce zničit.

Plukovníkův zásah vyvolá jistě odmítavou reakci u každého citlivého člověka. K tomu, abychom zaslechli v dětském křiku cosi, co je i v nás, a to nikoli jen v každém z nás jako jednotlivci, ale co nás spojuje se všemi ostatními lidmi a nejen s nimi, ale se vším, co je živé a dokonce i s větrem a třeba i s kameny, k tomu, abychom tohle všechno v popsaném dětském výskání zaslechli, pouhá citlivost nestačí; k tomu je nezbytné to, co je možné nejlépe nazvat právě uměleckým cítěním a co je v každém z nás sice latentně obsaženo, ale co probudit může právě jen někdo, u koho je toto cítění spojeno s bezprostřední potřebou je svobodně vyjádřit.



## Příroda, kultura, civilizace a umění

V rámci tohoto cyklu článků byla už příležitost promluvit o významu, který má nejenom pro herce, ale třeba také pro spisovatele schopnost vcitování. Že nejde jen o schopnost vcítit se do druhého člověka, o tom svědčí i Turgeněvovo vyprávění, jak se stal svědkem rozhovoru Lva Tolstého s koněm; rozhovoru, dokládajícího schopnost velkého spisovatele postihnout podle vzhledu a chování starého zvířete to, co bychom mohli nazvat jeho duší. Tolstoj nejenomže podle Turgeněva sám pronikl, ale i jemu umožnil proniknout do stavu toho nešťastného stvoření natolik, že se neudržel a řekl: „Poslouchejte, Lve Nikolajeviči, vy jste někdy sám musel být koněm.“

Umělec ale není schopen rozmlouvat jen s jinou konkrétní bytostí, ale i s přírodou vůbec. Vincent van Gogh psal v dopise bratrovi o svém pocitu, že příroda s ním mluví a on jako by jen naslouchal. Víme ostatně, jak zdánlivě svévolné fantazie tzv. abstraktních malířů mohou být podobné záznamům přírodních mikro- nebo makroprocesů, pořízených přírodovědci pomocí pokročilé techniky.

Je známý Goethův výrok o tom, že se celý život snažil s láskou pohlížet na to, co se děje zevně, a vystavit se působení všech bytostí, každé na její způsob, počínaje lidskou bytostí – a dále po sestupné linii –, v té míře, v jaké byly pro něho postižitelné; z toho podle Goetha pramenila spřízněnost, kterou cítil s jednotlivými přírodními jevy, vnitřní souzvučnost s přírodou, účast v chóru všeobjímajícího celku.

Dalo by se namítnout, že tu Goethe mluví jako umělec orientovaný takříkajíc „objektivně“, navenek; ale co příklad malířů, vytvářejících jakoby jen zcela ze sebe to, co nikdo nemohl vidět, co je však tak podobné přírodnímu dění, skrytému pouhému lidskému oku? Nedosvědčuje takový příklad více než jasně, že básníkův výrok „všechno je ve mně a já jsem ve všem“ se nezakládá na „pouhé fantazii“? Prožitek, který tento výrok vyjadřuje, se stává člověku dostupným právě pomocí toho, co se dá nazvat cítěním.

Není žádná náhoda, že i velký malíř, kterého jsem citoval, píše nikoli o barvách a tvarech, ale o řeči, kterou k němu příroda promlouvá a kterou svým (malířským) jazykem zachycuje. I „němá věc“ k umělecky citícímu člověku mluví a právě díky tomu se z něčeho, co existuje mimo něj a na co je běžné se dívat jen jako na předmět použití, stává jeho rovnocenným partnerem: totiž stejným projevem bytí, stejnou bytostí, jakou je on sám; tedy něčím jedinečným, jehož prostřednictvím může (právě díky této jedinečnosti) bytí promlouvat celé.

To se ovšem netýká jen přírody, ale i kulturních produktů, v nichž je umělecké cítění schopné rozeznat hlasy těch, kteří je vytvářeli a jejich prostřednictvím jako by si věčné bytí uvědomovalo samo sebe. K takovým výtvorům patří ostatně i animistické mýty, ve kterých se přírodní jevy stávají bytostmi podobnými lidským a chovají se tak, jako by měly duši: užívá-li umění podobného postupu, není to dokladem jeho zakotvenosti ve starých, vědecky nepodložených způsobech myšlení, ale naopak to svědčí o tom, že pokud umění existuje a působí, člověk ještě nezapomněl na svou sounáležitost s přírodou, ačkoli ji – pod heslem jejího ovládnutí k svému prospěchu – málem zničil.

To všechno je také důvodem, proč si dnes nemůžeme odmyslet uměleckou výchovu – tj. pěstování uměleckého cítění – od toho, co nazýváme ekologií. Právě ekologie není totiž myslitelná bez pěstování jiného způsobu myšlení, než je to, na jehož základě vznikla technokraticky orientovaná civilizace. Mluvím o umělecké a nikoli o estetické výchově, protože u té druhé je vždycky nebezpečí, že se bude redukovat na racionalistický výklad, a ne na kultivaci toho, s čím je tak úzce spjato právě umělecké cítění: tj. na rozvíjení imaginativního myšlení, které je při dělbě práce našeho mozku vyhrazeno jeho pravé hemisféře, kde se formují nejenom naše city, ale i tvořivé procesy. Kultivace myšlení spjatého s pravou mozkovou hemisférou je proto nejlépe uskutečnitelná právě ve spojení s rozvíjením tvořivých schopností.

Z téhož důvodu mluvím také o uměleckém cítění a ne o estetickém vztahu ke skutečnosti. Pod ním si leckdo může představovat jen smysl pro jakési abstraktní krásno, zatímco umělecké cítění má co dělat i se smyslem pro hodnotu každého projevu bytí jako takového – i když ho podle běžných měřítek nikdo nebude považovat za „krásný“. Ostatně, za krásný může někdo považovat i pořádek, který se v Lipusově textu snaží obnovit plukovník.

V tom textu máme – a to musí být ještě řečeno – nikoli náhodou co dělat s vlakem metra a se vším, co k němu patří, tj. s kolejemi, jízdním řádem a podobnými věcmi, které tu fungují nejenom doslova, ale i ve své potenciální symboličnosti: patří přece stejně jako plukovníkův zásah ke všemu, co vymezuje a omezuje. Takovému omezování se umělecké cítění vzpírá jako pravému protikladu vždy znovu se obnovujícího bytí, jehož ekologie je nemyslitelná bez svobody chápané jako synonymum tvořivosti a tvoření.

JAROSLAV VOSTRÝ



KONEC



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



## KUDY, KUDY, KUDY CESTIČKA K PSANÍ PRO DIVADLO aneb PSÁT ZE SEBE, ALE PRO DRUHÉ

(krátká zpráva o jednom semináři)

Kdyby šlo pouze o mě, nejmotivnější scéna světové literatury byla by jednou provždy napsána. A napsal bych ji já.

*Chlapec, asi tříletý (ne nepodobný mně, asi tříletému), dřepí na bobku u zdi trafostanice v malešickém parku. Nikoliv poprvé nadzvedne plochý kámen, aby světlem pod něj vpuštěným rozdováděl skupinku červenočerných ruměnic pospolných (Pyrrhocoris apterus). Ale to už mu v zádech zanotuje jeho babička: „Kudy, kudy, kudy cestička pro mého Milánka...“ – a on ví, že je načase pokročit dál.*

Právě tento výjev – považte, na filmovém plátně! – je pro mě nabitý takovým emocionálním obsahem, že bych z kina vyklopýtal hluboce zasažen. (Ponechme nyní stranou, nakolik je smyslem umění vytvářet emotivní scény.) Ale zajímala by výše popsaná sekvence ještě někoho jiného? Neviděl by ten druhý před sebou (oprávněně) pouze, kterak *děcko civí na plošticce, zatímco mu v zádech prarodič sekunduje infantilním popěvkem?*

„Touhu napsat o ploštících“ (za něž si ovšem musíme dosadit obsedantní témata jednotlivých posluchačů režie-dramaturgie a teorie-kritiky) kultivuje v prvním ročníku na DAMU seminář prof. Jaroslava Vostrého *Základy tvůrčího projevu*. Třebaže se jedná o týž seminář, kterým svého času prošla Lenka Lagronová, Radovan Lipus, Peter Gábor – abych zmínil „silný ročník“, jenž vydal texty, které jsou dodnes na první hodině postupovány studentům co inspirace –, dostalo se jeho koncepci před třemi roky drobného liftinku. Letitý, na literárních akademiích bezpečně zavedený termín „tvůrčí psaní“ nahradilo na škole divadelní sousloví „tvůrčí projev“. To mimo jiné vyjadřuje, že se zde od počátku míří ke slovu, které je třeba nejen *tvůřivě napsat*, ale také (před auditoriem spolužáků) *tvůřivě přečíst*.

Smyslem semináře (primárně) ani není rozvíjet „literární talent“ posluchačů, ale probudit v nich – u probuzených pak vybudit – citlivost ke světu, který je obklopuje, zvláště pak vůči lidem v něm. Že je zpravidla zaujme právě to scénické, potažmo dramatické, mělo by patřit k vítané „zátěži“ studentů této školy. Citlivost je přitom důsledně chápána v protikladu k pouhé

vzepjaté (nekočirované) citovosti. (Hle, toť odpověď na otázku, nakolik je smyslem umění vytvářet emotivní scény!)

Ani zadání jednotlivých úkolů neponoukají ke „creative writing“ ve smyslu „literárních cvičení“ – aniž by možnost, že se urodí literární skvost, vylučovala. Převážně se jedná o snos a ohledávání základního materiálu, jako je *popis odpozorovaného jednání* či *záznam odposlechnutého dialogu*. K nejobtavnějším kapitolám každého běhu pak bezpochyby patří *záznamy snů* (s důrazem na symbolickou potenci, již je obdařil „velikolepý režisér“ Nevědomí). Když studenti zjistí, s jakým gustem a bravurou pan profesor jejich často iniciační sny interpretuje (přechod ze střední na vysokou školu, z dospívání do dospělosti), zvrstávají se semináře na čas v psychoanalytické seance, pročež je třeba přísun zapsaných snů zbrzdit.

V druhém semestru dobírají se již studenti přece jen i lecjakých tvůrčích majstrštyků (pokročilá zadání, která už v zásadě „literárními cvičeními“ jsou) jako např. *jazyková úprava staršího českého dramatu* (významnou součástí úkolu je i schopnost rozpoznat, jaký text si úpravu opravdu zaslouží), *dialog ve stylu známého dramatika* (příčemž je důležité nesklouznout do parodie) a *pohádka*.

*Základy tvůrčího projevu* tak v žádném případě nezapovídají „psát o plošticích“. Cvičení *potencionální rozvinutí utkvělého zážitku* dokonce studenty přímo nabádá k tomu, aby o plošticích psali – ale takovým způsobem, aby „svůj“ obsah zprostředkovali i dalším čtenářům (posluchačům, divákům). Zároveň je učí, aby v roli čtenářů (posluchačů, diváků) nechtěli číst pořád jen o „svých“ plošticích, ale aby se otevřeli i obsahům těch druhých. Sklon k sebeprožívání se snaží rozbít už samotná zadání jednotlivých cvičení, která obměňují póly: z pozice *zúčastněného partnera* a z pozice *nezúčastněného pozorovatele*.

Schopnost vcítit se do druhých, mít pro ně pochopení, je tak skutečným *základem tvůrčího projevu* a měl by jí oplývat každý, kdo se hodlá věnovat činohernímu divadlu v úzkém smyslu, tedy divadlu interpretačnímu, kde *mé obsahy* musejí umocnit *obsahy dramatika* (a nikoliv je odmocnit, ba zmalomocnit).

Jsem vděčný, že jsem si to díky tomuto semináři mohl připomenout již čtyřikrát. Před deseti lety, když jsem jej absolvoval v rámci svých studijních povinností poprvé, i nyní, když mám tu čest se na něm potřetí v řadě spolupodílet.

MILAN ŠOTEK





Původně In: GAJDOŠ, Július (ed.). Pane profesore – uděláme vám scénu. Praha: KANT, 2016.



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## 8:2 1

(popis fiktivního jednání na základě pojmového impulsu, 2005)

*Otevřel oči. Na hodinách se pohnula fosforeskující ručička – bylo patnáct minut po půlnoci. Právě ho zcela nenuceně napadl námět na povídku. Olepenýma očima zamžoural do protějšího, zčernalého rohu místnosti. Tam – na masivním dubovém stole s postarším psacím strojem – ležel poznámkový bloček. Od postele byl vzdálen necelé tři metry. Teď mu však připadalo, jako by ho od něj dělily kilometry mlhavých bažin, ze kterých zlověstně ční zpuchřelé a polámané větve. Tentokrát se na cestu nevydá. Raději se převalil na záda a zachumlal do peřiny. Díval se do stropu, nepřestávaje se při tom kochat svým svěžím nápadem. Na tváři se mu usadil pokojný úsměv. Když znovu usnul, nebylo ještě ani dvanáct šestnáct.*

*Na zadním sedadle autobusu číslo 179 seděl muž v šedém obleku – koženou aktovku položenou na stehnech. Jeho zrak těkal po míjející krajině, někdy zabloudil i na ostatní cestující, ale především stále kontroloval čas. Červené digitální číslice vpředu ukazovaly 7:40. Ještě jedenačtyřicet minut! Muž v šedivém obleku dnes opět čekal na 8:21.*

*Závěsy k sobě nedoléhaly, a tak si sluneční paprsky nacházely cestu dovnitř celkem snadno. Před oknem stál hnědý věšák – ztrouchnivělý kmen z močálu. Seděl na kraji postele a v hlavě si urovnával páteční program. Den se zatím nejevil příliš nabitým, jen projít několik stran strojopisu. Rozespale se rozhlížel po pokoji a mnul si přeleželou dlaň, neboť v ní stále ještě cítil mírné mravenčení. Zrak mu utkvěl na bločku s nápady. Dlouze na něj civěl a pomalu se mu vybavovalo noční setkání s múzou. Pamatoval si, že mu přinesla povídku neskonale dobrou, patrně tak dobrou, že bude otevírat jeho příští knihu... Tedy až si na ni vzpomene.*

*Nejdřív vždy sepne ruce tak, aby se prsty pravé ruky střídaly s prsty levé ruky. Je důležité začínat pravým malíčkem! Spojené paže dále pokrčí v loktech a pohybuje s nimi dvakrát na levou a dvakrát na pravou stranu, a to v určeném pořadí. Pohyb vychází od těla a končí úplným propnutím loktů, teprve potom lokty opět pokrčí. Teď ruce zase uvolní, levou položí na stehno a pravou sevře v pěst. Pěst přiloží k ústům, políbí ji a celou paži natáhne před sebe. Pak pěst otevře, ukazovákem se dotkne čela a pokyne jím k nebi; při tom zašeptá „děkuji“.*

*Třemi kroky byl u stolu a už nervózně listoval notýskem. Počínal si velmi neobratně, několik stránek natrhl. Prohlédl si jej celý, třebaže nebyl popsán ani z poloviny. Nepřekvapilo ho, že v něm žádný nový zápis nenašel. Rozhrnul závěsy a zadíval se do rondelu. Svoji myšlenku měl na dosah ruky, snad se jí i dotýkal, a přece nebyl s to ji pevně uchopit. Naslinil si prsty a znovu otevřel notes. Pečlivě otáčel stránku po stránce, přestože neomylně věděl, že do něj v noci nic nezapisoval. Náhle jediným mocným šklubnutím bloček roztrhl a mrštil jím o stěnu. Jeho vlastní myšlenka se před ním skrývala! On však najde tu vhodnou dýmovnici, která ji z úkrytu vypudí. Alespoň jedna možnost se přímo nabízela.*

*Tento rituál musel muž v šedém obleku vykonat vždy, když hodiny ukazovaly 8:21. Jeho podoba prošla dlouhým vývojem. Nevěděl přesně, kdy ho to napadlo poprvé ani proč to vlastně udělal. Podobných rituálů měl ještě několik, ale tento byl o to protivnější, že jej nemohl vykonat o samotě. Přestože vše uměl provést velmi rychle a automaticky, nemohlo jeho podivné počínání na cestě do úřadu uniknout okolním cestujícím. Jeho rituál ho obtěžoval. Také proto se rozhodl, že jej dnes nevykoná! Bylo 8:02.*

*Otevřel oči. Na hodinách se pohnula fosforeskující ručička – bylo několik minut po půlnoci. Dodejme však, že za zataženými závěsy nabíralo na síle dopolední slunce a mezi paneláky se nesl křik dovádějících dětí. Ležel, upřeně se díval do stropu a postupně v něm uzrával nejasný pocit, že se celý příběh točil kolem „obsese“. Vyskočil z postele a vpustil světlo do pokoje. Z knihovny pak vytáhl všeobecnou encyklopedii a toto heslo v ní vyhledal. Předpokládal, že by tak mohl nalézt další indicii. Heslo si přečetl několikrát, ale bez většího úspěchu. Už chtěl knihu zavřít, když tu si uvědomil, že to vůbec není špatný způsob, jak nalézt tu pravou dýmovnici. Vrátil se na samý začátek knihy a začal louskat – heslo za heslem – tu obsáhlou encyklopedii.*

*8:20 – cítil, že to nedokáže. A proč se o to také pokoušet? Proplete ruce, dvakrát nalevo, dvakrát napravo, políbí pěst, ukazovák přiloží na čelo a bude mít celý den pokoj. 8:21! Pevně sevřel svoji aktovku. Byl si jistý, že celý autobus ztichl; že všichni upírají zraky k němu a čekají, jak se zachová. Nehty zarýval do koženého zavazadla. Ještě měl dost času. Ta minuta byla nekonečná.*

*Nebyl ještě ani za osminou písmene „a“, když pojal k této části knihy nedůvěru. Ne, od písmene „a“ to rozhodně být nemohlo – pomyslel si, ačkoliv po té, co „obsese“ zklamala, neměl sebemenší potuchu o tom, co ho v noci vlastně napadlo. Přešel na písmeno „d“, které mu v té chvíli bylo nejbližší. Začetl se do hesla „Dekret kutnohorský“ a připomněl si, že jej vydal*





*Václav IV. a pozměnil jím hlasovací právo na pražské univerzitě. Také písmena „n“ a „h“ byla zajímavá, ale ani ta kýžené osvěžení paměti nepřinesla. O něco málo později se začal strachovat, že si vzpomene! Skutečně – obával se, že jeho nápad nebude tak dobrý, jak se celou tu dobu domníval. S hrůzou zabouchl knihu a pak už se jen svíjel a škubal sebou na zemi. Snad se k tomu odhodlal právě v této chvíli, možná o něco později.*

*8:22. Muž v šedém obleku rukama stále ještě svíral koženou aktovku.*

*Slunce se odráželo v desítkách stejných oken. Na lavičkách se začínaly opalovat mladé ženy, zatímco si jejich děcka hrála na pískovišti. Vyrušil je až dutý zvuk, několik metrů od nich.*

MILAN ŠOTEK





## DVA ZÁZNAMY ODPOSLECHNUTÝCH DIALOGŮ

(jichž jsem byl v listopadu účastníkem, 2005)

### I.

*(Františkánská zahrada. Sedím na lavičce, obědvám rohlíky a plátkový sýr. Kolem projde muž – velmi zanedbaný, vzezřením bezdomovec. Zpovzdálí si mě prohlíží. Pak se vrátí a posadí na vedlejší lavičku – nepřestává mne sledovat.)*

JÁ: Dáte si rohlík? Já už nebudu...

ON: Ne, ne, děkuji.

*(Mám se k odchodu.)*

ON: Už jsi někdy pomáhal postiženým?

JÁ: Bílou pastelku – jsem prodával.

ON: Teď bys mohl...

JÁ: Asi vám úplně nerozumím.

ON: Nevykej mi! To nesnáším...

JÁ: Promiň...

*(Mám se k odchodu.)*

ON: Zůstaň, prosím! Potřebuji svoji terapii!

JÁ: Co pro tebe mohu udělat?

ON: Jedna lavička mi tu připomíná houpačku z dětství... Pojď se pohoupat! Jen chvíličku...  
Moc mi to pomůže, potřebuji svoji terapii...





*(Následuji ho s vidinou zajímavého odposlouchaného dialogu. Přicházíme k bílé lavičce vprostřed zahrady, která se ničím neliší od té předchozí – všechny lavičky jsou zde stejné. Jakmile dosedneme, začne kmitat trupem dopředu a dozadu...)*

ON: Také se houpeš!

*(Přidám se.)*

ON: Houpeš se na stejné houpačce!!!

JÁ: Máš pravdu...

*(Pohyb sladím. Kolem procházejí lidé.)*

JÁ *(stále kmitaje trupem)*: Už budu muset jít...

ON: To nesmíš! Potřebuji svoji terapii.

JÁ: Déle nemůžu... Nezlob se...

ON: Potřebuji svoji terapii... Potřebuji svoji terapii... Potřebuji svoji terapii...

*(Zvedám se, odcházím. Ještě několikrát se ohlédnu – stále se houpe.)*

## II.

*(Na rohu ulice Na Perštýně mě osloví starší muž s kufříkem. Jeho tvídové sako je jednoduše „jeté“.)*

ON: Já vám nechci ukrást mobil...

JÁ: To netvrdím.

ON: Jen si potřebuji poslat esemesku. Je to otázka života a smrti...

*(Zastavím se.)*

JÁ: Telefon vám do rukou nepůjčím, ale mohu ji napsat za vás – jo, to bych pro vás mohl udělat...





ON: To jste milionovej. Je to otázka života a smrti...

*(Sahám pro mobilní telefon do kapsy. Pevně ho svírám...)*

JÁ: Tak povídejte, já jsem připravenej...

ON: To jste milionovej!

JÁ: Tak povídejte...

ON: Ahoj – Máňo, vše – je – o.k... Máte tam tečky? Máňa je na to vysazená...

*(Směji se.)*

JÁ: Ano. Mám tam tečky...

ON: To jste milionovej! ...vše o.k... Jo, zavolej – dnes – v – sedm – na – číslo – a to vám teď nadiktuju, ale pozorně prosím, je to otázka života a smrti...

JÁ: To číslo?

ON: Otázka života a smrti!!!

JÁ: A to číslo?

ON: Pět dvojek...

*(Číslice poctivě vyřukávám.)*

...čtyři, pět, šest, sedm, osm, devět...

*(Přestávám psát, vzdaluji se. On počítá dál.)*

...deset, jedenáct, dvanáct, třináct, čtrnáct...





## DOPORUČENÁ LITERATURA

ARISTOTELÉS. Poetika. Praha: Svoboda, 1996.

AUERBACH, Erich. Mimesis. Praha: Mladá fronta, 1998.

BACHTIN, Michail Michajlovič. François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Argo, 2007. Nebo Román jako dialog. Praha, 1980.

BETTELHEIM, Bruno. Za tajemstvím pohádek: Proč a jak je číst v dnešní době. Praha: Portál, 2017.

BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace (k modernímu prozaickému textu). Brno: Host, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Ars poetica. Praha: Mladá fronta, 2005.

BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Praha: Československý spisovatel, 1958.

CALVINO, Italo Americké přednášky. Praha: Prostor, 1999.

CARRIERE, Jean-Claude. Vyprávět příběh. Praha: Limonádový Joe, 2014.

DURYCH, Jaroslav. Jak vykvetla sedmikráska. Praha 1929.

ECO, Umberto. Šest procházek literárními lesy. Olomouc: Votobia, 1997.

GARCÍA LORCA, Federico. „Duende v teorii a praxi“. In: Disk 3/2003.

GOMBLICH, Ernst Hans. Příběh umění. Praha: Argo-Mladá fronta, 1997. Nebo Umění a iluze, Praha, 1985.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estetika I. a II. Praha: Orbis, 1966.

HODROVÁ, Daniela. Hledání románu. Praha: Československý spisovatel, 1989. Nebo Román zasvěcení. Jinočany: H&H, 1993. Nebo Poetika míst. Jinočany: H&H, 1997.

KERR, Walter. Jak nepsat hru. Praha: Orbis, 1962.



KING, Stephen. O psaní. Memoáry o řemesle. Překlad David Petřů. Praha: Beta-Dobrovský, 2005. (Nebo MACABRE, Danse. Svět hororu. Praha: Beta-Dobrovský, 2017.)

KUBÍN, Václav (ed.). Ars poetica. Z úvah o básnickém umění od starověku po dnešek. Praha 1976.

KUNDERA, Milan. Eseje. Brno: Atlantis 2004–2014.

/Můj Janáček; Zneuznávané dědictví Cervantesovo; Kastrující stín svatého Garty; Nechovte se tu jako doma, příteli; Slova, pojmy, situace; Zahradou těch, které mám rád; O hudbě a románu/

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. Poetika mýtu. Praha 1989.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948. A Studie. Brno: Host, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 1993.

POE, Edgar Allan. Filosofie básnické skladby. In: Jak se dělá báseň. Praha: Československý spisovatel, 1970.

POUND, Ezra. ABC četby. Brno: Atlantis, 2004.

PROPP, Vladimír Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 2008.

SÍLOVÁ, Zuzana, ŠOTEK, Milan (eds.): Jak rozumět českému dramatu 19. století. Praha: NAMU, 2019.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. Teorie prózy. Praha: Akropolis, 2003.

VELTRUSKÝ, Jiří. Drama jako básnické dílo. Brno: Host, 2019. (Nebo Příspěvky k teorii divadla. Praha: IU-DŮ, 2019).

VOSTRÝ, Jaroslav. Úvod do studia režie a dramaturgie. Praha, 1988. (nebo Drama a dnešek. Praha 1990. nebo Scénologie dramatu. Praha: KANT, 2010).

VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič. Psychologie umění. Praha, 1981.

ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. Praha: Panorama, 1987.

Oponenti: prof. MgA. Jan Burian  
Mgr. et Mgr. Kamila Černá

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 9/11/2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ  
61384984

