

Christov, Petr

Dramatik Michel Vinaver jako divadelní teoretik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2005, vol. 54, iss. Q8, pp. [77]-86

ISBN 80-210-3785-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114645>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR CHRISTOV

DRAMATIK MICHEL VINAVER JAKO DIVADELNÍ TEORETIK

Francouzská teatrologie, zejména ta nedávná a současná, se v našem prostředí zabydluje velmi pozvolna. Vydání *Divadelního slovníku* Patrice Pavise s více než dvacetiletým zpožděním od jeho první verze toho může být zřetelným důkazem.¹ Velmi podnětným příspěvkem k u nás poněkud podceňované textové analýze² dramatického textu je teoretický přístup význačného francouzského dramatika, dramaturga a divadelního teoretika starší generace Michela Vinavera (*1927), jenž je českému prostředí znám spíše jako čelní postava tzv. *divadla všedního dne* (théâtre du quotidien) ze 70. let 20. století.³ Při svém pedagogickém působení na pařížských univerzitách *Paris III – Nouvelle Sorbonne* a následně *Paris VIII* rozpracoval v období let 1982 až 1991 specifickou metodu analýzy dramatického textu a ve spolupráci se svými studenty třetího cyklu a dalšími kolegy ji aplikoval na poměrně široké spektrum dramatických textů. Výsledky jejich společných snah (převážně ze semináře probíhajícího v letech 1988–1991) byly publikovány v knize *Écritures dramatiques – essais d'analyse de textes de théâtre*.

-
- ¹ Jména význačných teoretiků divadla a dramatu Jeana-Pierra Sarrazaca či Bernarda Dorta však stále zůstávají tuzemskému teatrologickému publiku zcela neznáma.
 - ² Pojímání dramatického textu jako svébytného materiálu schopného podrobit se procesu textuálního rozboru je však ve francouzském prostředí – s ohledem na místní tradici a svébytný rukopis konkrétních textů – naprosto samozřejmou a patřičnou součástí přístupu k dramatickému textu. Analytický model představený v této studii, stejně jako i jiné zmiňované teoretické koncepty francouzské teatrologické teorie, si v žádném případě neuzurpují právo na to být jediným „správným“ přístupem a v žádném případě nepopírají pojmání dramatického textu jako jedné ze složek divadelního artefaktu.
 - ³ V češtině však byla vydána pouze jediná jeho hra z prostředí vysokých firemních kádrů (*Na lopatkách*, přeložil Jaroslav Mysliveček, 1984) a v poslední době byla přeložena např. jeho hra ze souboru *Komorní divadlo* z konce 70. let *Dissident, il va sans dire* (*Odešel, nemluvil...*, přeložil Petr Christov, nepublikováno). Ve svém psaní pro divadlo užívá Vinaver často novátorských postupů, experimentuje s průběhem, narativním časem, rád se vyjadřuje k aktuálním společenským tématům, v rovině textu většinou neuzivá interpunkce a dialogy staví na principech promyšlených kompozic, variací a refrénů.

Vinaverova metoda vychází z divadelních specifik, především z toho, že dramatický text je v první řadě souborem promluv (*paroles*) fikčních postav. Předpokládá, že tyto promluvy samy o sobě konají, jednají, a dramatický text samotný je proto jednou velkou akcí, jednáním, jež se pohybuje vpřed právě skrze promluvu. Text považuje za objekt s dvojím paralelním účelem – objekt ke čtení i text k inscenování. Představovaná metoda textové analýzy je užitečná pro oba. Vinaver vychází z analýzy fragmentů textů a ve svých zkoumáních se zaměřuje na korpus dramatických textů západní (euro-americké) civilizace.⁴ Vědomě se nezabývá východními divadelními praktikami, neboť jejich specifické pojmání dramatického textu a role slova v nich by mohly být při analýzách zavádějící. Zkoumané texty následně umísťuje na několika významových osách. Nesnaží se o žádnou jejich typologii, nýbrž chce umožnit postihnout u každého z textů jeho specifika, jeho zvláštnosti a odlišnosti od textů ostatních. Jeho přístup k textu není typologický, ale spíše topografický. Metodou pomalého čtení⁵ omezených textových fragmentů se mj. snaží ukázat, že čistě textuální rozbor není nezáživným a neinspirativním postupem, ale že může obohatit i zcela běžné čtení dramatického textu.⁶

Metoda

Metoda vychází ze specifik dramatické formy, zároveň však spojuje a opětovně sblížuje psaní pro divadlo s literaturou jako takovou, nikterak se ale nezbavující jeho výjimečnosti v rámci ostatní slovesné tvorby. Vychází ze samotného textu, začíná s jeho počátkem, s jeho prvním slovem, respektive s prvním slovem každého zkoumaného fragmentu a sekvence. Nezajímá se (alespoň ve své úvodní a stěžejní části) o žádné kontexty a okolnosti – historické, jazykovědné, sémiotické, kulturně-společenské. Nepřiklání se vědomě k žádné existující teorii, ani k metajazyku (metasystému) a ve své podstatě se nezabývá problematikou priority textu a jeho scénického předvedení, lze ji proto využít čistě textuálně (literárně-teoreticky), ale zároveň též dramaturgicky (dramaturgicko-režijně). Metoda se snaží analytikům nabídnout *nástroje*, pomocí nichž by bylo možné vedle sebe řadit díla nejrůznějších stylů, epoch a žánrů. Tím, že se distancuje od všech okolních vlivů, jež ovlivňovaly (či mohly ovlivnit) vznik textu, umožňuje tato metoda pracovat s texty, které se od sebe výrazně odlišují podobou, jazykem i svou referencí ke světu. Je to metoda otevřená, bez předem určeného cíle, bez

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

5 S konceptem tzv. *close reading*, soustředěného čtení textu, přišlo již v polovině 20. století angloamerické hnutí „nové kritiky“ – srov. zejména práce Reného Welleka, Austina Warrena, Cleantha Brookse. Jejich pojetí vzniklo především jako polemika s pozitivistickou aplikací určitých externích modelů a metod, jež nebrala v potaz autonomii a literární identitu uměleckého díla. K otázkám identity literárního díla více viz Doležel, 2004.

6 Zároveň pak může v předinterpretacní fázi posloužit divadelním režisérům jako součást jejich dramaturgicko-režijní práce s textem.

počátečních hypotéz ověřovaných v závěru zkoumání. Nabízí tak prostor k objevům, Vinaver sám ji nazývá metodou „dobrodružnou“ a nepovažuje ji ani tak za metodu vědeckou, nýbrž spíše za soubor nápadů a rad na bázi kutilství (*bricolage*), soubor, jež je možné (a zároveň nutné) neustále doplňovat, upravovat, vylepšovat.⁷ Základní premisou Vinaverova přístupu je tvrzení, že „pochopit dramatický text znamená v prvé řadě vidět, jak funguje dramaturgicky.“ (Vinaver, 1993:895) Toto fungování se vyjeví ze zkoumání povrchové promluvy a z jednotlivého fragmentu je tak možné získat klíč k celému textu.

Návod k použití

Analytická metoda, kterou dramatik-teoretik Vinaver předkládá, je založena na zkoumání dílčích *fragmentů* dramatického textu. Výběr těchto fragmentů není podstatný, může být v podstatě výsledkem náhodné volby čtenářovy (analytikovy). Jejich počet by se dle autora měl pohybovat okolo čtyř až pěti a celkový rozsah by měl tvořit přibližně patnáct až dvacet procent celku. První fragment u většiny analýz Vinaverova souboru je samotným počátkem textu, ani to však není podmínkou. I takto omezený výběr textových fragmentů je schopný postihnout celkový charakter textu. Jednotlivé fragmenty se pro účely rozboru dále rozčlení na krátké *sekvence* v rozsahu několika málo replik (5 – 10). Analytik pak sekvence čte po jednotlivých replikách a u každé z nich se ptá po její výchozí situaci, po událostech, které působí, po informacích, které přináší, po tématech, jež obsahuje, a též po akcích a jednání obsažených v textuální podobě promluvy samotné. Cílem tohoto pomalého čtení je nalezení akcí a jednání od jedné repliky ke druhé, případně v rámci repliky jediné, tedy detailních mikroakcí vyvolaných promluvou (či didaskalií). Rozdíl mezi hlavním a vedlejším textem není brán v úvahu, obě komponenty si jsou rovny. V rámci dramatického textu rozlišuje Vinaver tři pozorovatelné úrovně, tři roviny, v nichž je třeba sledovat a zkoumat situace, události, informace a jednání – 1) *rovina mikroakcí* – (nejnižší) – jednání na molekulární úrovni textu, kde se mísí sémantická struktura s výstavbou fónickou a rytmickou; 2) *detailní akce* – (prostřední) – jednání v rámci jednoho fragmentu (sekvence), případně dílčího výstupu, jednání, obrazu apod.; 3) *celková akce* – (nejvyšší) – jednání na úrovni dramatického textu jako celku.⁸

V rovině mikroakcí (1) se analyticky zkoumá jednání mezi jednotlivými replikami a uvnitř jich samých, způsoby, jakými se tak děje – skrze jakou *textovou figuru*⁹ – a dále povaha funkčních vztahů, jež pojí mikroakce s odhalenými událostmi, in-

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

8 Tato hierarchie se jeví zvláště zajímavě v porovnání s několikavrstevným teoretickým modelem teatrologa Patrice Pavise a jeho jednotlivými úrovněmi vycházejícími z Ekovy koncepce spolupracujícího čtenáře, tak jak ji představil ve své knize *Lector in fabula*. Srov. Pavis, 2002.

9 O jednotlivých textových figurách se ještě podrobně zmíníme.

formacemi a tématy. V závěru každého fragmentu (či dílčí sekvence) probíhá zpětná rekonstrukce dílčích detailů směrem k celku, konfrontace detailů a celku.

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

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

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

Nástroje (rovina 1)

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

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

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

Změnou stavu situace se zabývá *událost*. Přejít z jedné pozice do druhé lze ztotožnit s jednáním, jeho příčiny ale bývají rozdílné. Událost může způsobit didaskalie, aktivně pochopená a uchopená informace¹⁰ či závažný, kritický moment, který vyplyne z promluvy – poznání, vyznání, doznání, pohrdání.

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

¹⁰ X říká Y: „Toto je váš bratr,“ a Y se proto následně vrhne do náruče Z.

do bipolárních tematických os. Témata do nich zasazená mohou mít povahu jak konkrétní, tak abstraktní.

Jedním z nejzásadnějších Vinaverových nástrojů pro celou analytickou práci s dramatickým textem¹¹ je jeho členění promluvy na dva typy – *promluva jako akce* (parole action) a *promluva jako nástroj akce* (parole instrument d' action) – pojem „akce“ je zde nutné chápat v první řadě jako ekvivalent pojmu „jednání“. „Promluva je akcí (jednáním), když mění situaci“ (Vinaver, 1993:900), když podnítl pohyb z jedné pozice do druhé, přesun z jednoho stavu (situace) do druhého. Nástrojem (prostředníkem) akce je promluva tehdy, když zprostředkovává informace nezbytné k průběhu detailního nebo celkového jednání. V jistých případech může mít promluva status smíšený, může být obojím najednou, případně se oba mody mohou v rámci jednoho textu (ale i jedné promluvy) střídat.

Významným nástrojem k proměně jednotlivých pozic jsou též *didaskalie*, tedy promluvy, jež náleží přímo autorovi textu, nikoli dramatické osobě, mluvčímu. Vinaver je dělí na akční a pomocné. *Akční didaskalie* přímo označují a provádějí změnu situace, *didaskalie pomocné* napomáhají k pochopení promluvy nebo jednání (detailního či celkového).

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

Textové figury (rovina 2)

Dramatická promluva se dále skládá z omezeného množství *textových figur*. Tohoto termínu se zde užívá k pojmenování prvků, které analytik používá při rozboru dramatického textu. „Figura“ odkazuje částečně též ke stejnojmennému pojmu užívanému ve významu specifické podoby dramatické osoby v současných textech pro divadlo.¹² Vinaverovská „textová figura“ se svým charakterem nejvíce blíží k významům choreografickým či sportovním (taneční figura, předepsaný cvik). Jedná se de facto o soubor konstantních předpisů, z jejichž kon-

¹¹ Tento nástroj se přímo dotýká podstaty a fungování textu. Právě zde lze najít jeden z klíčů odlišnosti francouzského psaní pro divadlo na straně jedné, jemuž je často – a mnohdy z pouhé neznalosti kontextu – vyčítána přlišná upovídánost, a dramatických rukopisů inklinujících ke konkrétnímu fyzickému jednání na straně druhé. Srov. Jobertová, 2002.

¹² Velmi inspirativní pohled na různé typy figur v současném (především francouzském) psaní pro divadlo nabízí studie mladé teatroložky Julie Sermon *Champs imaginaires des figures*, která byla otištěna v odborné divadelní revui *Frictions*. O *figurách* více též viz Pavis, 2003:155, 187-188, 308-312 aj.

krétních realizací (konkretizací) je vystavěn dramatický text. Analytické textové figury lze pro lepší orientaci a dle způsobů užití rozdělit do čtyř skupin.¹³

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

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

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

Závěrečná kategorie *textových figur vztahových se vždy váže k jedné replice a jejímu vztahu k textovému materiálu, který předcházal – uzavření; zrcadlení (echo); repetice a variace; převrat*. Při *uzavření* dochází k propojení repliky s předchozí(mi) tak, že do sebe vše zapadá – či právě naopak. Uzavření může být dokonalé/nedokonalé, pevné/volné, jinou variantou je i ne-uzavření. *Dokonalé uzavření* zcela uzavírá a vyčerpává předešlou sekvenci (skupinu replik), nepřipouští již její další pokračování, rozvíjení. Replika je *pevně uzavřená* pokud se úzce, zřetelně a jednoznačně váže k předcházející – a to i po formální stránce,

¹³ V názvech jednotlivých textových figur a v jejich kategorizaci vycházíme z Vinaverových francouzských originálů a v nutných případech zavádíme adekvátní terminologii českou.

opakováním slov, syntaxí, rytmem. Při *ne-uzavření* navazuje replika na předchozí bez souladu smyslu i formy. K uzavření dochází velmi často opožděně – tj. nikoli bezprostředně. Uzavírací replika bývá často od té, kterou uzavírá, oddělena jiným textovým materiálem. V rámci *zrcadlení* (*echa*) odkazuje replika (celá nebo pouze svou částí) na něco, co je čtenáři již známé. *Repetice* a *variaci* jsou různými způsoby opětovného využití textového prvku z předchozí části (*repetice*). Při přejímání původního prvku však často dochází k proměně formy, smyslu i obojího zároveň (*variaci*). Pokud navazující replika způsobí výrazné překvapení ve vztahu k tomu, co by čtenář původně očekával na základě předchozího textového materiálu, hovoří Vinaver o *převratu*. Překvapení způsobené povahou textu se zároveň znatelně (viditelně) projeví.

Dramaturgické osy (rovina 3)

Poznatky získané detailní analýzou odrážejí textuální kvality zkoumaného textu. Aby bylo dále možné jednotlivé texty mezi sebou porovnávat, nabízí Vinaver systémem patnácti dramaturgických os, na něž – právě dle dat získaných rozbořením – texty umísťuje. Každý dramatický text tak získává přesně definovanou pozici v rámci všech ostatních (zkoumaných) objektů, podobně jako souřadnicová poloha pregnantně pojmenovává polohu jakéhokoli objektu na zeměkouli. Takovéto topografické vymezení nabízí syntetický pohled na dílo a zároveň umožňuje jeho vyjádření za pomoci teoretického (takřka geometrického či kartografického) vzorce a jeho výhodou je především možnost porovnávat mezi sebou díla bez ohledu na jejich stáří, sloh či styl.¹⁴ Svět dramatického textu u Vinavera vymezuje patnáct bipolárních os, z nichž každá odpovídá jedné z komponent výstavby dramatického textu. Umístění konkrétního textu na každé z nich je dáno mírou, jakou se blíží jednomu či druhému pólu. Míra subjektivity, kterou tato aktivita vyžaduje, sice zabraňuje (bohudík) naprostému, exaktnímu postužení vlastností textu, nicméně umožňuje jeho poměrně přesné vymezení vůči ostatním objektům. Jisté potíže může při zkoumání některých vlastností působit skutečnost, že daný dramatický text se pohybuje (v jistých fázích) u obou pólů konkrétní osy. Tato dvojlomnost však nemůže být důvodem k popření metody, je spíše charakterovou vlastností daných textů.

Osa 1 – 15¹⁵

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

¹⁴ Takto vytvořený teoretický model není a nemůže být cílem interpretace textu. Nabízí však jiný pohled na text a vybízí k dalšímu uvažování nad nově odhalenými vztahy, motivy, tématy apod., které při běžném čtení a interpretaci mohou zůstat zásadně opomenuty.

¹⁵ Následující charakteristiky jednotlivých os vycházejí především z Vinaverových poznámek a komentářů k nim. Viz Vinaver, 1993:904-908.

2. Druhá osa se zabývá *charakterem celkového jednání*. Na jedné straně leží texty, jejichž jednání je jednotné, dostředivé, s problémem, který si žádá vyřešení, zápletkou, která chce rozuzlení, či tajemstvím, které potřebuje vysvětlení. Na opačném pólu se pohybuje jednání vícečetné, odstředivé.
3. *Dynamikou celkového jednání* se rozumí opozice mezi *hrou-strojem* a *hrou-krajinou*. Pokud jde celkové jednání stylem příčinně-důsledkovým, prostřednictvím spojovacích elementů na úrovni molekulární (1) či prostřední (2) a podřizuje-li se principům nutného následování (následného jednání), hovoříme o *hře-stroji*. Posouvá-li se naopak jednání náhodně, juxtaponováním dílčích jednotlivostí, nesusoudných mikroakcí, lze definovat dramatický text jako *hru-krajinu*.
4. Tato osa se zabývá otázkou povahy *výchozí situace*, která může být silná, nebo slabá.
5. Podle míry výskytu *informací a událostí* lze hovořit o textech s četnými informacemi, textech informačně bohatých, či naopak o textech s jejich nedostatkem, o textech informačně chudých.
6. Důležitý je pohled na *fungování témat* v dramatickém textu. Jednou z možností jsou témata jako aktivní nositelé jednání, kdy vytvářejí vzájemně propojenou síť, která produkuje napětí celku. Role těchto témat je významná, oproti tématům pomocným, doplňkovým, jež pouze dekorují zápletku.
7. Podobným způsobem lze hovořit o *postavení idejí* v rámci dramatického textu. Jsou-li hybnými činiteli, odvíjí se od nich akce a z jejich opozic generuje veškeré jednání. Na druhé straně mohou být pouhým doplňkem jednání, vlastností a charakterů, případně mohou chybět zcela.
8. Pohled na *jednající dramatické osoby* nabízí opět dvě varianty – výrazné, vymezené, samy o sobě fungující postavy oproti dramatickým osobám postřádajícím vlastní identitu, kdy důležitější než ony samotné je jejich interpersonální prostor. Tato osa odkazuje k protikladu mezi klasickým pojetím postavy a současnými figurami, mluvčími. (srov. Sermon, 2004)
9. Kategorii, s níž pracuje teorie narativity v literárních textech, je *postavení čtenáře* (diváka) v dramatickém textu. Jeho pohled může být totožný s pohledem jednajících postav, čtenář může mít nad postavami převahu či naopak. Specifickou možností je též převaha čtenáře a určité dramatické osoby nad ostatními osobami či jejich skupinou.
10. Tato osa se zabývá *rolí přítomnosti* v dramatickém textu. Přítomnost může být spojovacím bodem mezi minulostí a budoucností a integrovat se tak do kontinuálního času mezi tím, co bylo, a tím, co přijde. Druhou možností je přítomnost jako jediná realita, která má jen vágní propojení na minulost (případně budoucnost).
11. Jednání může pramenit ze systému mýlek, nedorozumění, záměn, omylů a lstí. Je však stejně dobře možné, že se jednání obejde zcela bez nich, či že se *omyly a léčky* objevují pouze v rovině mikroakcí a nemají větší vliv na celkové jednání.
12. *Překvapení*, které pramení z kumulovaného očekávání, se stává zdrojem dramatického napětí a hybatelem jednání. Koná-li se však pouze na úrovni

mikroakcí, napětí tu neustále vzniká a zase se uvolňuje postupem jednotlivých mikroakcí, a nespolutracuje tak na tvorbě celkového jednání.

13. Pokud se něčeho nedostává, je třeba tento *deficit* zaplnit. Je-li to chybějící identifikováno a vysloveno, stává se součástí jednání. Nedostatek však může být rozmělněn do drobných prázdných prostor, které pak nejsou schopny působit dynamicky na vývoj jednání.
14. *Rytmus* mezi jednáním a promluvou může hrát dominantní roli, nicméně na opačném pólu je vedlejší, sekundární, či dokonce zcela chybí.
15. Závěrečná osa polarizuje pojetí *divadelní fikce*. Neporušitelná totální iluze zde stojí v opozici vůči narušení jednoznačného chápání reality a fikce (iluze) a jejich vzájemnému prolínání a prostupování.

Všech patnáct Vinaverových dramaturgických os vychází z vlastností dramatického textu. Přesto může být až zarážející, že žádná z nich se nevěnuje otázkám jeho chronotopu.¹⁶ Jedna z os se sice zabývá rytmem, nicméně prostor a čas – kategorie dramatického textu *par excellence* – jsou ve Vinaverově schématu opomenuty zcela.

Analýza ve službách interpretace

Dramatický text podrobený detailní textové analýze repliku po replice a následně umístěný do souřadnic vymezujících jeho pozici vůči ostatním lze v samém závěru konfrontovat se společenskými, historickými či kulturními kontexty a ověřit poznatky získané interním rozbořením o pohled z vnějšku. Tato metoda není v žádném případě metodou, která by si kladla za cíl dramatický text bezesbýtku vysvětlit. Jejím cílem je popis, postihnutí fakturace textu a promluv v duchu již zmiňované Vinaverovy premisy o nutnosti pochopení dramaturgického¹⁷ fungování dramatického textu. Postavení tohoto analytického modelu se blíží pozicím strukturální sémantiky Greimasovy a jeho aktančnímu modelu, jehož cílem také není významová interpretace textu, nýbrž snaha o načrtnutí struktury, která může být nápomocna dalším interpretačním postupům a operacím snažícím se o postihnutí smyslu. Vinaverova metoda je bezpochyby vhodným doplňkem k dramaturgicko-režijním interpretačním textu a může se dobře stát její oporou. Literární teoretik Lubomír Doležel tvrdí, že „neexistuje jiná cesta, jak odkrýt význam textu, než procedurou interpretace“. (Doležel, 2004:3) Analýza a zkoumání struktury dramatického textu nás může k porozumění přivést, nicméně stejně tak je ale možné, že nás tento poměrně exaktní vědecký postup do cíle, tedy k pochopení smyslu, nedovede. I přesto se však jedná o podnětný způsob odkrývání pouhým okem nepostřehnutelných vlastností a charakteristik a takto založenou metodu textuální analýzy je třeba považovat za jednu z variant a fází interpretačního procesu a přijímat ji jako jednu z možností analýzy a interpretace (dramatického) textu. Obzvláště u textů

¹⁶ Srov. Pavis, 2003.

¹⁷ To jest takové fungování, které se dotýká výstavby dramatického textu a jeho rukopisu.

současných, u nichž nám zatím chybí dostatečný odstup (zejména časový), se přístup k samotnému textu jeví jako podnětný a dobře využitelný.

Au départ d'une pièce il n'y a aucun sens. Mais aussitôt l'écriture de la pièce commencée, il y a une poussée vers le sens, une poussée vers la continuation de situations, de thèmes, de personnages. A partir d'un noyau indéterminé issu de l'exposition initiale, la pièce n'arrête pas de se construire. A la fin, si elle réussie, elle se présente comme un objet aussi rigoureusement construit que s'il y avait eu un plan préalable. Na začátku hry neexistuje žádný smysl. Ale od samého počátku textu se projevuje vnitřní síla, která nutně směřuje k pokračování situací, k následování témat, k vývoji postav. Divadelní hra se neustále konstruuje na základě neurčitého jádra prvotní zápletky. A pokud uspěje, prezentuje se v závěru jako pevně vystavěný objekt, tak jako kdyby měl od počátku předem existující stavební projekt. (Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre.*)¹⁸

POUŽITÁ LITERATURA

- BARTHES, R. *Écrits sur le théâtre.* Éditions du Seuil, 2002.
- DOLEŽEL, L. 2004. *Identita literárního díla.* Brno – Praha: AV ČR, 2004.
- JOBERTOVÁ, D. 2002. Textová analýza dramatu: fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse. *DISK (časopis pro studium dramatických umění)*, 1, 2002.
- PAVIS, P. 2003. *Divadelní slovník.* Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVIS, P. *Le Théâtre au croisement des cultures.* Paris: José Corti, 1990.
- PAVIS, P. 2002. *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver.* Paris: Nathan, 2002.
- PECHAR, J. *Interpretace a analýza literárního díla.* Praha: Filosofia, 2002.
- RICOEUR, P. *Struktura a hermeneutika.* In: Znak, struktura, vyprávění. Brno: Host, 2002.
- RYNGAERT, J.-P. 2002. *Introduction à l'analyse du théâtre.* Paris: Nathan, 2002.
- SERMON, J. Champs imaginaires des figures. *Frictions.* 8/2004.
- VINAVER, M. 1993. *Écritures dramatiques.* Paris: Actes-sud, 1993.

MICHEL VINAVER AUTEUR DRAMATIQUE ET THÉORICIEN

Michel Vinaver (1927) est l'un des plus importants auteurs dramatiques du théâtre français des années 70 du siècle dernière. Il a écrit dizaines de pièces de théâtre mais il est apprécié aussi comme un théoricien du théâtre et surtout des textes de théâtre, de l'écriture théâtrale. Dans son livre *Écritures dramatiques – essais d'analyse de textes de théâtre* il a présenté sa méthode de l'analyse de textes de théâtre. La méthode consiste à un travail minutieux avec de petites fragments de la pièce, c.-à.-d. avec des paroles, des répliques qui sont confrontées au système des figures textuelles et fonctionnelles. Le système proposé par Vinaver pour analyser des textes de théâtre ne fonctionne pas sur des critères typologiques mais l'auteur essaie d'en faire une topologie; la méthode est conçu pour comparer les textes de divers époques, de différents genres et écritures. La méthode de Vinaver peut devenir l'un des instruments analytiques pour l'analyse textuelle des pièces de théâtre – ce qui peut être très utile surtout pour le théâtre contemporain (français ou non).

¹⁸ Cit. podle Ryngaert, 2002:34.