

Jan Šotkovský

Dva druhy strategií – dva druhy napětí

Budiž řečeno hned úvodem: chápu divadelní inscenaci jako záměrně konstruovaný narativní artefakt, jehož aktualizace v jednotlivých představeních má produkovat jisté typy účinků. Účinek, jenž mě v přítomné studii zajímá nejvíc, je divákovo aktivní setrvání v recepci, re-konstruování fabule a interpretaci intence vyprávění.

Pokusím se (s vědomím rizika dělení čehosi v principu nedělitelného) uvažovat o dvou základních rovinách diváckého napětí, nebo též dvou podobách stavu neuspokojení, nedostatečné informační saturace dílem, který následně diváka vybízí k formulování hypotéz stran děje či jeho interpretace a jejich následnému verifikování, revidování či opouštění. Těmto dvěma rovinám pak odpovídají dva typy režijních/dramaturgických narativních strategií, tedy technik zabudovaných do inscenační struktury, které diváka vybízejí k aktivní recepci představení.

Základním typem je *napětí dějové* – divácké konstruování hypotéz ohledně fabule, jejího uspořádání a kauzálního propojení jednotlivých prvků, jakož i jejich konkrétní podoby. K diváckým očekáváním dochází ovšem i na úrovni implicitních významů¹ – lze tedy dále hovořit o tzv. *interpretačním napětí*, které je utvářeno zejména mírou, v jaké dílo provokuje k interpretační kooperaci, a jeho (záměrnou) významovou otevřeností.

1 V souladu s filmovými neoformalisty rozlišujeme ve výstavbě uměleckého díla mezi referenčními, explicitními, implicitními a symptomatickými významy. „Konotativní významy nás vedou do roviny, kde chceme-li rozumět, musíme interpretovat. Konotace mohou být implicitní významy vyvolané dílem. Máme tendenci nejprve hledat referenční a explicitní významy, a když se nám to nepodaří, přecházíme na rovinu interpretace.“ (THOMPSONOVÁ 1998: 12)

Dějové napětí

Routledge encyclopedia of Narrative Theory definuje napětí jako „efekt plynoucí z našeho dočasného emocionálního ponoru do vyprávění, který vyjadřuje naši intenzivní touhu znát jeho výsledek“ a překvapení pak jako „zážitek toho, že naše očekávání ohledně toho, co se stane, jsou narušeny tím, co se skutečně stalo“ (HERMAN, JAHN a RYANOVÁ 2005: 578). Definice lapidární, nicméně výstižná.

Otázka „co bude dál“ je logicky základním motorem našeho narativního potěšení a zdrojem napětí i zvědavosti, rozhodně však ne jediným. Vedle otázky týkající se konce vyprávění – a tedy pozitivního či negativního završení osudu hrdiny/hrdinky, na nějž/níž jsme empaticky napojeni (*WHAT suspense*) – nás udržují v napětí i otázky ohledně způsobu, jak k tomuto konci dojde (*HOW and WHY suspense*), potažmo otázka po příčině celého děje (*WHO suspense*), typická pro detektivní romány (HERMAN, JAHN a RYANOVÁ 2005: 579).

Seymour Chatman staví do protikladu překvapení (které se v jeho pojetí blíží *WHAT suspense*) a napětí (*HOW and WHY suspense*). Upozorňuje, že napětí je jistějším tvůrcem diváckého zájmu než překvapení – to se narozdíl od napětí vyčerpává ve chvíli, kdy známe či „uhodneme“ završení narativu nebo jeho konkrétní části. „Nepřekvapí-li nás skutečně hrdinův tragický konec, jak potom můžeme mluvit o nejistotě? Musí jít nanejvýš o částečnou nejistotu: výsledek je jistý, nejsou však jisté prostředky. (Obdobné je to s býčími zápasy: býk nakonec musí zemřít, otázka je, jak k tomu dojde.)“ (CHATMAN 2008: 60)

Chatman se zde dotýká známého „paradoxu napětí“ – jak to, že cítíme prokazatelně napětí při sledování narativu, jehož završení známe?² (Otázka v teatrologii jistě kruciólní obzvláště ve chvíli, kdy se zabýváme inscenacemi obecně známých předloh.) Nabídnu dvě možná vysvětlení jiných naratologů, zabývajících se touto otázkou.

Noël Carroll vysvětluje tento paradox ve své teorii zábavné nejistoty (*entertained uncertainty*) diváckou imaginací: byť divák ví, jak narativ dopadne, *rozhodne se, že to vědět nechce, poněvadž je to zábavnější* a umožní mu to opakovaně prožít napětí. Závisí také na situaci, v níž divák narativ podruhé či opakovaně sleduje; jde-li o recepci sdílenou a pociťují-li napětí spoludiváci, kteří narozdíl od něho nejsou o výsledku děje informováni, může v něm sdílení jejich prožitků potlačit jeho vlastní informovanost. David Bordwell ve svém článku „This is your brain on movies, maybe“ (BORDWELL 2007) upozorňuje ještě na dva podstatné fakty – na „evoluční naprogramovanost“ našeho mozku, který je zvyklý *nevědět dopředu přesně jak věci dopadnou*, a vysílá tak podněty vedoucí k pocitu napětí dříve, než si uvědomíme, *že víme, jak vše dopadne*, a na mechanismus žánrových očekávání: bereme-li napětí jako organickou součást daného žánru, přirozeně se mu poddáváme, i když k tomu není „logický důvod“.

2 Psycholog Richard Gerrig tento jev nazývá jako anomální napětí (*anomalous suspense*). Viz (BORDWELL 2007).

Dějové napětí tudíž nemůžeme ztotožnit s nejistotou (a pokud ano, pouze s nejistotou částečnou³): Chatmanovými slovy „výsledek je jistý, nejsou však jisté prostředky“ nebo: „Věc se má spíše tak, že víme, co se stane, ale nemůžeme tuto informaci sdělit postavám, do nichž jsme se vcítili.“ (CHATMAN 2008: 60) Aaron Smuts v tomto kontextu mluví přímo o teorii nenaplněné touhy (*the desire-frustration theory*), kdy při sledování fikce zažíváme frustraci z toho, že průběh děje a osud hrdinů, s nimiž sympatizujeme či empatizujeme,⁴ nemůžeme, na rozdíl od reálného života, nijak ovlivnit: tato frustrace se pak stává zdrojem našeho napětí a při opakovaném zhlédnutí může paradoxně ještě zesílit.⁵ Podobně v akční seriálové produkci není efekt *cliffhangeru*⁶ založen na strachu diváka, jak to s hrdinou dopadne – více-méně tuší, že dobře, neboť tak praví zákon žánru – ale na faktu, že divák není schopen, i přes svou narativní informovanost, jeho osud nijak ovlivnit.⁷

Příklad: Pokud bude následovat po druhém jednání inscenace *Hedy Gablerové přestávka* – což Ibsen zřejmě předpokládal – bude zřejmě divácké napětí vycházet v prvé řadě z otázky, zda se Løvborg vrátí z večírku u Bracka vyzvednout v deset večer paní Elvstedovou a zda ji doprovodí domů. Ta má v zásadě pouze dvě možné odpovědi (buď Løvborg dané slovo dodrží, nebo ne) a z anticipujících narážek se dá tušit, že včas nepřijde, nicméně divák si z empatie vůči Hedě, Tee a Løvborgovi (ke každému z jiných důvodů) přesto přeje, aby Løvborg svůj slib splnil. Naše napětí je zesíleno jednak tím, že se vyřešení odkládá až po přestávce, jednak faktem, že divák nemá na Løvborgovo rozhodování žádný vliv.

V inscenaci Zdeňka Černína (Městské divadlo Brno, 1996) je však večírek u Bracka, o němž se u Ibsena dozvídáme zprostředkovaně až ve třetím jednání z rozptýlených a subjektivně zaujatých zpráv Tesmana, Bracka a Løvborga, ještě před pauzou přímo prezentován. V dýmu a ostrém světle zadních reflektorů se jevištěm za zvuků rozladěného klavíru potácení značně již přiopilí Brack, Tesman a Løvborg s polonahou tanečnicí a lahvevi alkoholu, až jejich zdivočelé balábile nakonec přejde do opileckého ochabnutí. Režisér zde podstatně mění narativní strategii textu – je pro něj strategicky podstatnější ukončit první polovinu inscenace razantní tečkou, „atrakcí“, než usilovat *cliffhangerem* o vzbuzení napětí a o aktivizaci diváka, aby sám konstruoval možné dějové hypotézy.

3 „Nejistota sama o sobě k vyvolání napětí nestačí; jde o to, aby se o ni takřkajíc dějově postaral příběh; jde tedy o nejistotu správně načasovanou, usměrněnou, nevyhnutelnou, logickou, přesnou, tj. takovou, která čtenáře navádí na zcela určitý směr, která jeho spekulaci dovoluje sice různé možnosti, ale nikoli možnosti neomezené.“ (TRÁVNÍČEK 2003: 235)

4 Alex Neill člení divácké reakce zaměřené na fiktivní postavu na *sympatetické* (bojím se o tebe) a *empatické* (bojím se s tebou) (NEILL 2007: 5).

5 Přehledně shrnutí Carrollovy a Smutsovy koncepce viz (SMUTS 2009), k Carrollovu pojetí viz též (GAZDÍK 2007: 14).

6 Tento anglicismus (*cliffhanger* – člověk visící z útesu) je filmologickým výrazem pro ukončení dějového segmentu (nejčastěji seriálové epizody) „v nejnapínavějším momentu“, tedy ve chvíli, kdy se protagonista nachází v obtížné situaci, která může mít jen malý počet značně odlišných řešení (spadne nebo nespadne?).

7 Dá se tedy usuzovat (jak činí i Aaron Smuts na příkladě Hitchcockova *Okna do dvora*), že divák má tendenci výrazně empatizovat s postavami, jež se nacházejí v situaci analogické jeho – tedy nemohou ovlivnit situaci, které přihlížejí (jako kupříkladu Mrštíkových *Maryša*, která není schopna zabránit Vávrově střelbě na Francka). Viz (SMUTS 2009).

Shlomith Rimmon-Kenanová ve své *Poetice vyprávění* zmiňuje dva speciální typy vytváření dějového napětí, k nimž jsme už částečně odkazovali: zdržení (*delay*) a mezery (*gaps*).

Zdržení je situace, kdy určitá informace není v textu zařazena tam, kde „by měla být“, kde ji čtenář či divák zdánlivě potřebuje pro porozumění příběhu – o čemž můžeme být v závislosti na komunikativnosti narace informováni (např. v Lermontovově *Maškarádě* před námi syžet „utají“ informaci, kdo byla ona tajemná dáma, která se pokusila svést Zvjozdiče na plese a nechala mu Ninin náramek jako dárek – jsme však o této informační absenci informováni a můžeme snovat hypotézy stran jejího doplnění), nebo také nemusíme, viz případ Gogolových *Hráčů*, jimž se budu věnovat dále (zde zatajením nevzniká napětí, ale připravuje se závěrečný zvrat). Zdržení vzniká v situaci, kdy „text odkládá vyprávění následující události příběhu či události, na kterou je právě v tomto okamžiku čtenář nejvíce zvědav, či události, která dočasně nebo trvale uzavře danou sekvenci“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 133).

Příklad: druhé jednání *Maryši* končí Maryšinou vyhrocenou replikou: „Já si vás vezmu, pane Vávro, ale máte vy vědět, koho si berete. Bude to život k utopení.“ (MRŠTÍKOVÉ 1965: 51) Konflikt mezi Maryšou a Vávrou, který se tímto prohlášením zakládá, vyhlíží natolik fatálně, že výrazně provokuje divákovu touhu být informován o dalším průběhu děje. Nejenže však (vesměs) následuje při jevištním ztvárnění přirozená mezerka v podobě přestávky, nadto se i ve třetím jednání dozvídáme o reálné podobě manželství Vávrových jen velice málo – kratičký vstup Maryši při nákupu masa v hospodě je informačně mimořádně strohý a vystupování Vávry je především určováno nutností obrany proti atakům Lízala a Francka. O životě ve mlýně se tak dozvídáme v zásadě pouze z Lízalových promluv,⁸ které ale nejsou příliš důvěryhodné – jednak se Lízal snaží evidentně svůj díl viny za Maryšin současný život usilovně přenést na Vávru, jednak je v pokročilém stadiu alkoholické sebelítosti. Informace o Maryšině životě s Vávrou nám tak zůstává utajena až do čtvrtého jednání – a zde záleží pochopitelně na tom, jakým způsobem se režisér rozhodne konkretizovat a domýšlet textové impulsy v mimoslovním jednání.

Zdržení informace je pak v dané hře záměrně největší tam, kde je největší i divácké napětí: při setkání Maryši s Franckem navrátilivším se z vojny. Logicky bychom očekávali, že právě jejich dialog nám poskytne informace o Maryšině současném životě – Maryša však Franckovi věnuje jedinou úsečnou repliku: „To seš ty? Vítam ti z vojny. Už ti pustili?“ (MRŠTÍKOVÉ 1965: 56). Tím má být samozřejmě znovu aktivizován divácký zájem a divák má být provokován ke konstruování hypotéz stran motivace Maryšiny náhlé strohosti.

Mezerou pak Rimmon-Kenanová (2001: 134–136) míní jev ve většině případů přirozený: žádný narativ nemůže vylíčit konstruovaný fikční svět v úplnosti⁹ a mnohé jeho aspekty

8 „Víte-li pak, že ju bije? Dítě mý bije! Peníze – furt peníze po ní chce – a bije ju. Takové má život má pěkná Maryša!“ (MRŠTÍKOVÉ 1965: 62)

9 „Jak se dělá bagel? Nejdřív vezmeme díru, pak... A jak se dělá narativní text? Úplně stejně. Díry či mezery mají v narativní fikci stěžejní místo, neboť materiál, který text pro rekonstrukci světa (nebo příběhu) dodává, je

zůstanou logicky ponechány hermeneutické, „dourčovací“ aktivitě vnímatele. Informační mezera však může mít v narativu různé stupně důležitosti – kupříkladu v *Hedě Gablerové* je nepodstatné, jaké bylo dětství Tey Elvstedové, jistý význam má její nešťastné manželství (byť pro patřičné porozumění fabuli vystačíme v zásadě s akceptací toho, co na toto téma sdělí Tea Hedě) a nejpodstatnější je její „poměr“ s Løvborgem během jejich spolupráce na Løvborgově knize. (Zde si ovšem divák musí mezeru doplnit vlastní interpretační aktivitou na základě částečně protichůdných slovních projevů obou výše zmíněných dramatických postav, pokud se režisér nerozhodne pro razantnější konkretizaci mimoslovní.)

Rimmon-Kenanová rozlišuje mezery *prospektivní* (víme o mezeře a pokoušíme se ji zaplnit) a *retrospektivní*, kdy si divák až zpětně si uvědomí, že mu byla konstruování syžetu „utajena“ klíčová informace z fabule (zmíněný případ *Hráčů*). Záleží samozřejmě do značné míry na tom, jak režisér buduje svou strategii anticipace – podle toho bude divák konkrétní mezery považovat za *prospektivní* či *retrospektivní*: Zda bude divák kupříkladu klíčový vliv Løvborga na Hedinu (a koneckonců i Tesmanovu) minulost v *Hedě Gablerové* vnímat jako mezeru, kterou má zaplnit vlastním úsilím, záleží převážně na tom, nakolik bude režírně a herecky zveřejněna Hedina a Tesmanova snaha emoci z Løvborgova příjezdu před sebou navzajem utajit.¹⁰

Je pochopitelné, že v oblasti zdržení je mnohem pravděpodobnější, že bude režisér/dramaturg respektovat narativní strategii nastolenou autorem textu, neboť tato je výrazněji vázána na samotnou syžetovou konstrukci. Co se mezer týče, řada z nich bude vyplněna při diskurzivní transformaci dramatu v inscenaci přirozeným způsobem, neboť inscenace si v mnoha ohledech logicky vynucuje konkretizaci textových impulsů. Existují ovšem i případy, kde informační mezera předlohy může být v jevištním narativu důsledně zachována, ač je zdánlivě její „zaplnění“ nezbytné.

Příklad: V inscenaci Merežkovského hry *Smrt Pavla I.* (režie Hana Burešová, Městské divadlo Brno, 2007) režisérka zachovala, ba oproti předloze ještě zvýraznila „tajemnost“ postavy hraběte Pahlena (Igor Ondříček), „šedé eminence“ povstání proti caru Pavlovi. Prostředky, které Ondříček použil – pomalé, vláčné pohyby; přísné držení těla; drobná, úsporná gesta; klidná mluva polohlasem bez intonačních výkyvů; setrvalý mimický výraz jakési ustarané zodpovědnosti –, vytvářely dojem postavy, která ukrývá své motivace a svůj vnitřní život; narativní mezera zde tedy byla patřičně zviditelněna. V klíčovém rozhovoru s carem Pavlem (Erik Pardus) pak Pahlen, který do té doby komentoval carovy kroky se zdrženlivě ironickým odstupem, takže se zdálo, že se podílí na spiknutí proti němu, překvapivě carovi sdělil, že v čele spiknutí opravdu stojí: ovšem proto, aby je měl pod kontrolou a dokázal je účinně zastavit. Režisérka s hercem nám však odepřeli jakýkoli mimický

nedostačující pro úplné nasycení, saturaci. Jakkoli detailní je vyjádření, které text podává, vždy lze klást další otázky.“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 134–136)

¹⁰ Anticipace této konkrétní mezery se dá samozřejmě provést i jinými prostředky – v inscenaci Jana Mikuláška (NDM Ostrava, 2008) se v 1. dějství, odehrávajícím se před částečně spuštěnou železnou oponou, při každé zmínce o Løvborgovi ozvaly za oponou kroky, z přecházející z mužské postavy však bylo možno zahlédnout jen boty a cíp kabátů.

či intonační komentář, který by naznačil, zda Pahlen blufuje, či mluví pravdu – vnitřně rozechvělý, ale uměřený způsob, jakým informaci sděloval, byl navíc plně v intencích jeho dosavadního zdrženlivého chování a nepůsobil tudíž jako náповěda pro diváka. Usilovali tedy o to, aby divák de facto zaujal myšlenkovou pozici pološíleného vládce, který umanutě zkoumá, zda je mu lháno či nikoli.

Ukazuje se tedy, že pro režijně-strategickou práci s dějovým napětím není nejvýhodnější utajování informací a práce s retrospektivními mezerami ve snaze diváka překvapit, efekt překvapení je totiž většinou pouze krátkodobý. Skutečné efekty dějového napětí plynou spíše ze stavu, kdy *víme více než postava a nemůžeme jí své vědění sdělit* (to posiluje naši empatii k postavě) anebo kdy *víme méně než postava a víme o tom* (to posiluje naši touhu konstruovat hypotézy a konfrontovat je s dalším vývojem děje).

Interpretační napětí

Budováním interpretačního napětí rozumím neustálé oddalování divákova komplexního porozumění intenci díla. Umělecké dílo tíhne ze své podstaty k dvěma protikladným extrémům – na straně jedné k svébytnosti, nepřevoditelnosti do exaktně pojmového jazyka, interpretační nevyčerpatelnosti, na straně druhé však vykazuje i tendenci opačnou – být zjednodušeným, simplifikujícím modelem skutečnosti, který mění její mnohoznačnou neuchopitelnost v přehledný obraz. Převáží-li tendence druhá, pak takové umělecké dílo vychází výrazně vstříc divákově přirozené potřebě je „normalizovat“, redukovat na potvrzení vlastního ideového přesvědčení či životní zkušenosti. Efekt, který chce ono dílo u vnímatele vyvolat, je dán dopředu příliš jednoznačně a je „pojištěn“ omezeným prostorem, který dílo poskytuje vnímateli k jeho osobní, specifické recepci a interpretaci. Dílo (přidržíme-li se opět neoformalistické terminologie) pak neposkytuje přílišný prostor k interpretaci a dešifrování *implicitních* významů – sdělované se odehrává na úrovni *referenčních* a *explicitních* významů a kulturní a společenskou podmíněnost ideologie, která určuje sdělení, můžeme rozkrývat na úrovni významů *symptomatických* (BORDWELL a THOMPSONOVÁ 2011: 92-95; THOMPSONOVÁ 1998: 12).

Interpretační narativní strategie spočívají tedy (obdobně jako tomu je u budování napětí formálního) ve vystižení adekvátního „množství prázdných míst“. Konstatuje to i Wolfgang Iser ve své *Apelové struktuře textů*, když na jednu stranu poznamenává, že „[k]dyž nedourčenost překročí jisté hranice tolerance, čtenář může mít pocit, že se musí namáhat v míře dosud nebývalé“ (ISER 2001: 42), a na druhou stranu upozorňuje: „Když je podíl prázdných míst ve fiktivním textu menší, hrozí nebezpečí, že text bude čtenáře nudit, protože je bude konfrontovat se stoupající mírou určenosti – ať už orientovanou ideologicky nebo utopicky.“ (ISER 2001: 47)

Adekvátní „míra nedourčenosti“ existuje ovšem vždy pouze ideálně – každý divák ji vyžaduje v odlišné míře v závislosti na svých vnímatelských kompetencích. Co se jednomu

jeví jako okatě doslovné, může být pro druhého na hranici srozumitelnosti¹¹ (a to pomíjíme fakt divácké slasti pramenící právě ze snadného dourčování, potěšení z toho, že jsem schopen shrnout téma i „sdělení“ díla ve dvou větách).

Pokud se přesto pokusíme formulovat několik postřehů k možným strategiím, jimiž se vytváří interpretační napětí, jeví se jako nevhodnější vyjít z teorie informace. Jacek Ostaszewski pregnantně dokládá na několika příkladech z rané kinematografie, v níž se teprve stabilizovaly recepční a kognitivní konvence diváků, jak nadbytečných „dovysvětlujících“ a „evidentně redundantních“ řešení se režiséři dopouštěli ve snaze poskytnout divákovi všechny informace nutné pro pochopení fabule, než získali „větší praktické znalosti toho, jak využívat možnosti, ale také omezení našich kognitivních aparátů pro sugestivní vyprávění svých příběhů“ (OSTASZEWSKI 2005: 254). Ostaszewski sice hovoří o dějových faktech, výklad však lze vztáhnout i k implicitním významům – pokud redundance dějových fakt podceňuje divákovu schopnost *rozumění*, redundance implicitních významů podceňuje jeho schopnost *interpretace*.

Příklad: V inscenaci *Hamleta* režiséra Zdeňka Kaloče (Národní divadlo Brno, 2002) byl závěrečný příchod Fortinbrase dotvrzením dürrenmattovského „obratu k nejhorsímu“ – surová vojenská razance, s níž se ujal trůnu (jakož i předchozí anticipující náznaky týkající se jeho válečnického chování), dotvrzovala marnost Hamletovy snahy o změnu poměrů v dánském království. Režisér nicméně podtrhl tuto marnost ilustrujícím, významově redundantním prvkem – Claudiova busta, tvořící od počátku jeden z výrazných a neměnných prvků scény, byla v mžiku nahrazena obdobnou bustou Fortinbrase. Tato výměna neměla jinou funkci než zdůraznit kognitivně handicapovanému divákovi, že na trůnu k žádné faktické změně nedochází a Fortinbras bude pokračovat (možná poněkud brutálně) v intencích Claudiovy politiky. Napětí, které by stimulovalo diváckou aktivitu stran různých interpretací, zde klesá na minimum.

K redundanci prvku kromě základního faktu „zdvojení“ informace samozřejmě přispělo i jeho exponované umístění v závěru inscenace, čímž přirozeně získal na významové závažnosti, jakož i jeho konvenčně znakový, takřka ikonický charakter. Nešlo zde ani o mnohoznačnou metaforu, ani o funkční metonymii, která by musela věrohodně vycházet z reálného jednání. „Metonymie vychází ze souvislosti zřejmého s předpokladatelným,“ píše Jaroslav Vostrý (VOSTRÝ 2001: 131) – zde se pouze ilustrovalo zřejmé.¹²

11 Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že právě odhad srozumitelnosti sdělovaných informací představuje jednu z nejobtížnějších složek inscenační práce – „ponoření“ do vznikajícího díla činí v tomto ohledu i zkušené praktiky značně nesoudnými. Situace, kdy sdělení, které se tvůrčí pokusi jevně akcentovat v zájmu bazální srozumitelnosti, vyzní „polopaticky“ a banálně, je bohužel zcela běžná.

12 Konstatovat redundanci významového prvku je samozřejmě záležitost výrazně subjektivní – co se zdálo tenkrát nadbytečné a popisné mě, nepřipadalo tak kupříkladu Zdeňku Hořínkovi, který razanci závěru naopak oceňuje: „Ten (Fortinbras, *pozn. JŠ*) nepřišel, aby pronesl pietní epilog, ale aby se ujal vlády nad rozvrácenou zemí. Jeho závěrečná slova nad Hamletovou mrtvolou mají dikci autoritativních rozkazů nového, rozhodnějšího vládce.“ (HOŘÍNEK 1999)

Sarkastický komentář k jeho pohledu na inscenaci i k inscenaci samé doplnil naopak později – ve směru mých výhrad – Milan Lukeš: „Všechno běželo v tomto představení jako na drátkách, všechno bylo jednoduché, účelné, přehledné předvídatelné a spokojené. Spokojeno bylo zjevně i publikum, jako byl před lety spokojen místní i pražský recenzent. (Třeba po letech zapochybovali: také k tomu jsou festivaly dobré.)“ (LUKEŠ 2003: 167)

Příklad: V inscenaci Calderónova *Lékaře své cti* (režie Hana Burešová, Divadlo v Dlouhé, 2009) se objevuje obdobné zúročení dřívě zjeveného prvku ve funkci vizuální, mimotextové významové pointy.

Celá inscenace začíná obrazem muže v bílém, stojícím před tylovou oponou zády k publiku, zatímco zní „nervózní, ostře rytmizovaná hudba“ (DROZD 2011: 82) – za oponou stojí, hledíce do publika, čtyři muži v černém. Muž v bílém tápavě hledá rukama před sebou – když spatří za oponou muže, jako by se jich zalekl, rychle zmizí – tylová opona se zvedá a začíná vlastní děj.

V druhé polovině pak vyvstane, že onen muž byl ranhojič Lodovico, kterého si objedná don Gutierre, aby „vyléčil jeho čest“ a pustil jeho ženě Mencii žilou – to jest de facto k vraždě. Když pak Lodovico potká krále dona Pedra a sdělí mu, čeho byl svědkem, král k jeho zděšení Gutierrovu „léčbu“ akceptuje, „nepochopitelně jej zprostí viny a potrestá pouze přidělením nové, kdysi opuštěné družky Leonory“ (HOŘÍNEK 2009) (zmateně tápajícího lékaře si již nikdo nevšímá).

Na konci inscenace je rámuující sekvence zopakována: postavy zformují jakýsi prapodivný svatební průvod, který odchází za právě zasnoubeným Gutierrem [...] a Leonorou [...], lékaře kráčejiícího na jeho konci poloprůhledná opona odřízne a ponechá tápajícího na forbině. Figury se opět změní v tušené přízraky a zmizí ve tmě. (DROZD 2011: 83)

Srovnání s významovou pointou Kaločova *Hamleta* se nabízí. Vidím zde však několik podstatných rozdílů. Závěrečný obraz osamělého Lodovica na forbině zády k divákům nepotvrzuje pouze kumulativně to, co již víme, ale vybízí k retrogradnímu přepsání našeho dosavadního poznání:¹³ teprve v posledních vteřinách inscenace se nám tak dostane dostatečného množství informací pro interpretaci jejího obrazu vstupního.¹⁴ Obraz navíc není časově ani prostorově ostentativně zdůrazněn: celá sekvence od chvíle, kdy se po odchodu sluhy Coquína dostane Lodovico do centra naší pozornosti, až do chvíle, kdy zhasnou světla a dozní hudba, trvá zhruba 10 vteřin – okamžik, kdy Lodovico pozvedne ruce do stejně bezbranné tápavého postoje, kterým hru zahajoval, je pak skutečně jen oka-mžikem.

Nadto pak celá rámuující sekvence otevírá širší spektrum interpretačních možností. Primárně jde samozřejmě o fakt vydělenosti „nejlidštější tváře celé hry“, „toho, jenž byl skutečně nucen hledět na smrt“ (DROZD 2011: 100), z kruhu ostatních. Lodovicova zkušenost, stvrzená zakrvácenou zástěrou, jako by už nikoho nezajímala, patos oficiální „ideologie cti“ nechce se syrovou skutečností krve a vraždy mít nic společného. Nadto se nabízí

13 Radomír Kokeš ve své diplomové práci rozlišuje tři způsoby, jakými syžet diváka informuje o fabuli: kumulativní, komparativní a retrogradní. Retrogradní způsob nastává ve chvíli, kdy „nově poskytnuté vědění přepíše nebo zásadně upraví vědění dosavadní a on [divák, pozn. JŠ] je ipso facto nucen měnit svou dosavadní představu o stavu věcí ve fikčním světě“ (KOKEŠ 2010: 44–45).

14 Pro důslednější propojení konce představení s jeho začátkem zde zazní i kratičká zvuková sekvence z úvodního hudebního motivu.

k výkladu ještě motiv snovosti, daný poloprůhlednou oponou, která Lodovica oddělí od ostatních jako od nepochopitelné noční můry, temné vize (DROZD 2011: 83), či ironicky chápaný pojem lékařství (HOŘÍNEK 2009): ve světě, kde se „lécí“ neduhy tak, jak právě předvedl Gutierre, není skutečného lékaře a skutečné medicíny zapotřebí. Všechny tyto asociace jsou ovšem navozeny až obrazem samým, nejsou jím potvrzeny, *dosloveny*.

Je zřejmé, že interpretační napětí je závislé na obecně kulturních a specificky divadelních kognitivních kompetencích diváka. Zejména tam, kde se nemůžeme opřít o žánrovou či stylovou konvenci a kde počítáme naopak s uměleckou originalitou, se rapidně odlišuje dopad interpretačního napětí v závislosti na ochotě a schopnosti diváka akceptovat určitý *umělecký idiolekt* (ECO 2004: 303–306). Je tudíž obtížnější s interpretačním napětím strategicky nakládat – zároveň však právě ono směřuje k podstatnějšímu zážitku diváka ze setkání s uměleckým dílem, přesahujícím pouhé „setrvání v recepci“: *děj je završen, otázky však zůstávají*.

Krátká případová studie k otázce dějového a interpretačního napětí – Smočkovi Hráči

Zaměřím se nyní stručně na dva konkrétní případy dějového a interpretačního napětí v inscenaci Gogolových *Hráčů* režiséra Ladislava Smočka (Činoherní klub, 1982).¹⁵ Narativní strategie textu *Hráčů* spočívá v tom, že narativ záměrně předstírá svou komunikativnost (to, že nám sděluje vše potřebné), aby až v závěru odhalil, že před divákem podstatné informace nezbytné k porozumění fabuli po celou dobu dovedně utajoval. „Hráči jsou mimo jiné hrou pointy. Diváci jsou autorem klamáni stejně jako Icharev a pravdu se – stejně jako Icharev – dozví až v samotném závěru“, shrnuje lapidárně Vladimír Procházka (PROCHÁZKA 1997).

Ve Smočkově inscenaci je před Icharevův příjezd předsazena dvojice scén, která není součástí Gogolova syžetu – první z nich je možné z textu implicitně vyvodit, druhá pak představuje už tvůrčí rozvíjení fabule hry. Nejprve sledujeme „trojici“, která vstoupí do scénického prostoru a v dlouhé něm scéně střídavě obhlídí prostor a dívá se před sebe (jako jediná scéna z inscenace je doprovázena nediegetickou hudbou, pomalým melancholickým motivem kytary). Když se trojice sejde na předscéně a hledí se soustředěným vyčkáváním před sebe, ozve se zvuk přijíždějícího kočáru. Postavy se rozejdou.¹⁶ Je zjevné, že tito muži

15 Činoherní klub Praha, překlad Leoš Suchařípa, scéna Ladislav Smoček a Jiří Benda, dramaturgie Vladimír Procházka, kostýmy Jarmila Konečná. Obsazení: Icharev – Josef Abrahám, Švochněv – Jiří Zahajský, Utěšitel – Jiří Kodet, Krugel – Petr Nárožný, Glov starší – Josef Vondráček, Glov mladší – Rudolf Hrušínský ml., Zamuchryškin – Miroslav Středa, Alexej – Miloslav Štibich, Gavrjuška – Václav Kotva. Premiéra 22. listopadu 1982. Inscenaci analyzuji ze záznamu České televize (1983, režie Jiří Bělka), za jehož laskavé poskytnutí děkuji Ondřeji Šrámkovi a Gabriele Noskové.

16 Posléze divák zjistí, že to byla trojice podvodníků Utěšitel, Švochněv a Krugel, které chce protagonista Icharev nejprve podvést, pak s jejich pomocí hodlá podvést obchodníka Glova staršího a nakonec je jimi podveden sám.

někoho očekávali a ten „někdo“ právě přijel – kdo to je a v jakém vztahu k němu jsou, může být v dané chvíli zdrojem divákových hypotéz.¹⁷

Trojice zmizí do zákulisí, o chvíli později vstoupí na scénu už jen jeden její člen: Krugel, s hotelovým sluhou Alexejem. Alexej začne příčinlivě uklízet, Krugel jej gesty drobně komanduje, pak si postupně sedá na jednotlivé židle u stolu, jako by si vybíral vhodné místo, předvede několik jednoduchých póz s kartami, které Alexej pochvalně kvituje. Na odchodu pak gestem poukáže na cosi ležícího pod stolem, načež Alexej vše komentuje posmutnělým „My jsme na něho zapomněli...“. Následuje mikrovýstup, který po letech Karel Král evokoval takto: „Notu té slavné inscenace dala hned na úvod tato scéna. Hotelový sluha uklízí pokoj a při té příležitosti vytáhne na světlo boží jak prkno ztuhlou mrtvolu předchozího hosta, šoupne ji za dveře, ubrus, do kterého byla zabalena, dá na stůl lícem dolů, to prý miň smrdí, a oprátku, která tam ještě visela, si odnese pro štěstí...“ (KRÁL 2011: 24) Až po tomto úklidu vstoupí do pokoje Icharev.

Noël Carroll ve své knize *Philosophy of Horror* konstatuje, že se „scény, situace a události v expozici příběhu vztahují k pozdějším scénám, situacím a událostem tak, jako se vztahují otázky k odpovědím“ (CARROLL 1990: 133). Koncipuje tak princip „erotické narace“ (*erotic narration*), v níž je hlavním narativním pojítkem (*connective*) struktura otázka/odpověď. Narace je tak organizována pomocí několika málo makrootázek, po jejichž řešení diváci touží – jednotlivé scény a události jsou pak propojovány pomocí mikrootázek, jejichž zodpovězení diváka zároveň přibližuje k řešení makrootázek.

Smoček svými úvodními výstupy de facto položí makrootázky, k jejichž zodpovězení bude směřovat celá inscenace: Na koho a s jakým záměrem čeká trojice mužů na začátku? a Kdo je záhadný oběšenec v Icharevově pokoji a souvisí nějak s jeho příběhem? Na rozdíl od běžného užití erotického principu v populárním vyprávění zde však jde o makrootázky de facto skryté, které bychom měli v jejich funkci pochopit až v samém závěru inscenace. Nabízející se hypotéza, že jde o čekání trojice podvodníků na svou oběť, se sice v průběhu inscenace potvrdí, obraz však zároveň pozbyde v očích diváka funkci makrootázky, protože Utěšitel, Švochněv a Krugel před Icharevem zdánlivě „odkryjí karty“. Režisér tudíž buduje „past na diváka“, kterému se až v závěru dostane poznání, které všechny do té doby získané informace *retrográdně* „přepíše“ a postaví do nového světla. Musí tedy neustále udržovat stav, v němž je závěrečná informace o pravé povaze podvodu na Ichareva potenciálně možná a kompatibilní se zbytkem informací, které se dozvídáme o fikčním světě hry. Zároveň nás však narace „neinformuje“ o svých mezerách natolik, aby se ono závěrečné vědění divákovi nabízel jako nejlogičtější vysvětlení těchto informačních mezer.

Toho Smoček dosahuje zejména akcentováním zdánlivých, „hraných“ rozporů mezi trojicí podvodníků – když se polosenilní Glov přichází rozloučit s hráči (a je už jasné, že s nimi hrát nebude a že z něj nic „nekápně“), udržuje Utěšitel společenské dekorum a cho-

17 Dlužno upozornit ještě na jeden podstatný fakt: Icharevův pokoj, v němž se příběh odehrává, je i na nevelkém jevišti Činoherního klubu umístěn na mírně vyvýšeném pódiu, jakémsi „jevišti na jevišti“. Zmíněný výstup je jediný, v jehož průběhu postavy obcházejí kolem tohoto pódia; Icharevův pokoj je zčásti zakryt závěsem, který ovšem plní funkci i jakési provizorní oponky.

vá se stále úlisně a vlezle, zatímco ostatní se starci za zády posmívají, polévají ho vodkou, připichují mu na záda karty, strkají mu je za klobouk, napichují na hůl housku atd.

Vzápětí se ovšem (opět zdánlivě) ukáže, že Utěšitel ve svém podlézání Glovovi staršímu dobře činil, neboť skutečným zdrojem peněz bude Glov mladší, a Icharev se „kaje“ slovy: „To je válec, ten Utěšitel! To je frajer! Teprv teď jsem pochopil, proč se měl tak k otci a proč mu přizvukoval...“ (GOGOL 2003: 204) Z textu samotného ovšem nijak nevyplývá, že podobně skeptičtí byli k Utěšitelově snaze i Švochněv a Krugel – Smočkovo řešení tedy posiluje divákovu důvěru k tomu, že „trojice“ hraje s Icharevem rovnou hru.

Až když je divákovi odhalena pravá podstata podvodu a dochází k retrogradnímu přepisování informací poskytnutých narací, teprve může pochopit pravý smysl vstupního obrazu a jeho funkci makrootáčky. A může docenit zřetelnou „náповědu“, kterou mu režisér ke konstrukci jeho hypotéz poskytuje – totiž fakt, že trojice očekává Ichareva mimo připravené *jeviště*, na kterém na něj budou za chvíli „hrát divadýlko“ – prostá, „fundusové“ působící scéna se může totiž jevit jako bezpříznakově náznaková dekorace, zároveň však může mít také pečlivě promyšlenou funkci „divadla na divadle“.

Druhou makrootáčku pak divák v její funkci nevnímá od počátku: oběšenec se v dané situaci – i vzhledem k nepatřičnému chování sluhy Alexeje – jeví pouze jako ozvláštňující, značně černý vtip. Až na konci je evidentní, že zde bylo divákovi poskytnuto vodítko ke konstruování hypotéz ohledně Icharevova osudu. Během závěrečného zuřivého monologu totiž Icharev začne doslova vzteky „lézt po stěně“, kde se zavěsí, začne houkat jako sova a pak zakuká. Groteskní obraz má však nečekanou pointu: Icharev se prudce spustí a na vteřinu (než zhasnou světla) zůstane za ruku viset v pozici oběšence.

Oba úvodní obrazy předznamenávají tedy nejen pointu inscenace, ale i její stylistický scénář, spočívající v napětí mezi jemnou psychologickou hrou a notně černým, groteskním humorem.

Zároveň Smoček buduje interpretační napětí nenápadnou akcentací klíčových motivů, která umožňuje rozvinutí ústředního tématu hry, povyšujícího Gogolovu aktovku nad pouhou „žánrovou hříčku s závěrečným zvratem“ – tedy příběh *podvedeného podvodníka*. Paradox Gogolovy syžetové výstavby spočívá totiž právě v tom, že *podváděný* Icharev podvod několikrát výslovně adoruje: „Lidé tomu říkají podvod a ještě všelijak, ale vždyť je to bystrost, pronikavost a všestranně rozvinutý talent.“ „Já se na to dívám takhle: žít jako hlupák, to není umění. Ale žít vtipně a chytře, žít tak, že všechny podvedeš, ale tebe nepodvede nikdo – to je kumšt, to je úkol a cíl!“ (GOGOL 2003: 193)

Klíčovým momentem zápletky je pak Icharevovo rozhodnutí půjčit trojici celou svou hotovost, osmdesát tisíc rublů. Celý složitě osnovaný podvod by byl k ničemu, kdyby Icharev v pravou chvíli neuvěřil tomu, že výměna peněz za směnku je pro něj bezriziková, ba dokonce výhodná. A *vice versa* – celé důmyslné utajování podstatných informací před divákem by bylo k ničemu, pokud by v daném momentu nepůsobila věrohodně Icharevova motivace peníze zapůjčit. Smoček řeší tento podstatný inscenační problém, a zároveň posiluje vyznění výše zmíněného paradoxu *de facto* jednoduchým posunem motivace – Icharev *chce své kumpány podvést*. Zatímco u Gogola přichází s nápadem na zapůjčení

peněz Utěšitel,¹⁸ u Smočka nabídne svých osmdesát tisíc výměnou za směnku Icharev sám. Utěšiteli se do výměny evidentně nechce, Švochněv a Krugel mu ji rozmlouvají, nakonec se *jakoby* rozhodnou, že u vidiny novgorodského výdělku musí směnku Icharevovi nechat. Icharev se tváří, že samozřejmě do Novgorodu přijede, ale všem je jasné, že už se nikdy neuvidí. Snaží se skrývat radost, ale prudkost, s jakou schová potvrzenou směnku, divákovi jeho motivaci jasně odhaluje. Po jejich odchodu Icharevova radost z triumfu propukne naplno – aby bylo zřejmé, že se neraduje jen z podvedení Glova, ale i z podvedení trojice „kumpánů“, vloží Smoček do textu monologu i repliku „Novgorod... Co Novgorod – do Petrohradu pojedou!“.

Celá situace je uzavřena drobným intertextuálním žertem – nadšený Icharev uzavře svůj monolog tím, že si pro potěchu pustí hrací strojek. Ozve se z něj skladba Scotta Joplina „Entertainer“, proslulá hlavně jako ústřední melodie z podvodnické komedie George Roy Hilla *Podraz...* V danou chvíli je to pouze odlehčující vtip (Icharev ještě skladbu okomentuje slovem „Hezký“), avšak o chvíli později, kdy se Icharev dozví od Glova mladšího, že on sám byl ve skutečnosti napálen, může divák – který je tímto vybídnut k retrográdnímu přehodnocení všech do té doby poskytnutých informací – použítou melodii docenit jako chytré vodítko i jako prvek silně ironický: Icharev se domníval, že je *subjektem* „podrazu“, je však přitom jeho *objektem*. Syžetový zvrat zde nutí diváka nejen přehodnocovat získané významy explicitní (dějové) – Smočkovo zesílení významové paradoxnosti jej vybízí k větší interpretační aktivitě i na poli významů implicitních, svázaných s tématem podvodu a jeho dvojnáčnosti.

Douška o napětí stylovém

Bylo by možno hovořit ještě o diváckém napětí na úrovni *stylu* – to jest, nakolik poznávací aktivitu diváka provokuje formální stránka inscenace jaksi „sama o sobě“. Raději se toho však nedopustím – ještě více, než v předchozích úvahách, se zde totiž zesiluje problém divácké individuality. V případě stylového napětí jde jednak o diváckou schopnost rozeznávat různé stylistické vzorce a scénáře, jednak o uvyklost určitým estetickým postupům (z níž plyne vnímání jistých stylistických vzorců jako bezpříznakových a jiných jako v různé míře příznakových), jednak o ochotu ke kognitivní aktivitě v této oblasti a k čerpání slasti z odhalování záměrného porušování konvencí a aktualizace stylistických schémat. Do hry zde ostatně vstupuje i veličina tak nestabilní, jakou je divácký vkus. Stylové napětí je zkrátka ještě podstatněji než napětí interpretační spojeno s předběžným očekáváním diváka a jeho schopností akceptovat rozličné narativní módy.¹⁹

Pracovní tezi k problematice stylového napětí lze formulovat asi takto: jeho důležitost v konkrétní inscenaci závisí na tom, a) nakolik je styl podřízen syžetové výstavbě anebo

18 „Poslechni! Něco mě napadlo. Ty přece zatím nikam nespěcháš. Peníze máš, osmdesát tisíc. Dej nám je a vezmi si za ně směnku toho Glova.“ (GOGOL 2003: 217)

19 A módy.

nakolik se stylistický scénář od potřeb syžetu emancipuje, sleduje „své vlastní záměry“ a záměrně ztěžuje divákům re-konstruování fabule,²⁰ b) nakolik se inscenace záměrně obrací k divácké schopnosti vnímat a analyzovat stylistické vzorce a formální normy a kreativně s nimi zacházet. Stylové napětí vzniká vždy v průsečíku formální koherence a inkoherece: divák oceňuje jak *výrazovou ekonomii*, tedy důmyslné nakládání s omezeným množstvím prostředků formou variací a následné budování stylistického scénáře díla z těchto prvků (jde opět v zásadě o *redukci redundance*), tak *kreativitu* projevující se vždy osobitou modifikací stylových konvencí a norem.²¹

Závěr

Některé principy režijní práce, která vědomě počítá s diváckou recepcí a snaží se ji záměrně a mnohostranně stimulovat, jsem se zde pokusil načrtnout – samozřejmě ve zkratce a bez možnosti na dané ploše šířeji odůvodnit, proč se ve svém zkoumání opírám spíše o texty literárně- a filmověvědné, spíše než o divadelněvědné publikace. Domnívám se však, že jak literární naratologie, tak filmový (neo)formalismus tvoří jeden z možných a smysluplných klíčů k interpretaci divadelní tvorby – klíč, který svou věcností, pragmatičností a důrazem na přesné pojmenování vztahu mezi použitým prostředkem a účinkem, jež má vyvolávat, přináší kvality, kterých nemá česká teatrologie nazbyt. Konečně – má vlastní divadelní zkušenost mě vede k těžko objektivizovatelnému pocitu, že divadelní inscenace je, spíše než fixovaná partitura sloužící k více či méně přesné realizaci, v řadě představení souborem strategií a taktik umožňujících patřičnou konkretizaci předem domluveného v souladu s obecnstvem.

Bibliografie

- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. 2006. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.
- BORDWELL, David. 1985. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

20 David Bordwell zavádí speciální termín *parametrická narace* pro ten typ narace, v níž „styl není podřízen syžetu“, ale rozvíjí své vzorce v značné nezávislosti na syžetových potřebách a požadavcích podle svých vlastních pravidel (BORDWELL 1985: 274–310), viz též (BLAŽEJOVSKÝ 2006: 43–47).

21 Dlužno však podotknout, že i tvořivost a umělecká originalita je *de facto* konvencí svého druhu, jejíž adekvátní divácké ocenění je tudíž závislé na patřičném kontextu. „Měli bychom si uvědomit, že tvořivost sama je v mnoha moderních estetických tradicích konvencí. Naše kultura oceňuje originalitu, a někteří umělci skutečně vytvářejí vysoce originální díla. Přesto však tyto inovace nemohou být nezávislé na veškerých kulturních vlivech.“ (THOMPSONOVÁ 1998: 29)

- BORDWELL, David. 2007. This is your brain on movies, maybe [online]. *Observations on film art. David Bordwell's website on cinema*. 2007, 7. 3. [citováno 15. 11. 2013]. Dostupné online na <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/03/07/this-is-your-brain-on-movies-maybe>.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. 2011. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU, 2011.
- CARROLL, Noël. 1990. *Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- DROZD, David. 2011. Tělo chvějící se v tichu aneb Hledání tragického gesta. *Divadelní revue* 22 (2011): 1: 77–107.
- GAZDÍK, Roman. 2007. *Text, figura, autor: tři aspekty přežánrovění ve filmu*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta MUNI. Brno: Masarykova univerzita, 2007 (nepubl.).
- GOGOL, Nikolaj Vasiljevič. 2003. *Hráči*. Brno: Městské divadlo Brno, 2003.
- HERMAN, David, Manfred JAHN a Marie-Laura RYANOVÁ (edd.). 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005.
- Hráči* (DVD). 1983. Záznam inscenace Činoherního klubu. Československá televize, režie Jiří Bělka. Ve vlastnictví autora.
- HORÍNEK, Zdeněk. 2009. Ideologie vražedné cti. *Divadelní noviny* 18 (2009): 10: 5.
- CHATMAN, Seymour. 2008. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008.
- ISER, Wolfgang. 2001. Apelová struktura textů. In Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová (edd.). *Čtenář jako výzva (Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky)*. Brno: Host, 2001: 39–63.
- KOKEŠ, Radomír. 2010. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta MUNI. Brno: Masarykova univerzita, 2010 (nepubl.).
- KRÁL, Karel. 2011. Rozdej a panuj (závisláci v Dejvicích). *Svět a divadlo* 22 (2011): 2: 18–24.
- MRŠTÍKOVÉ, Alois a Vilém. 1965. *Maryša*. Praha: SPN, 1965.
- OSTASZEWSKI, Jacek. 2005. Filmové vyprávění a porozumění. In Petr Mareš a Petr Szczepanik (edd.). *Tvořivé zrady. (Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře)*. Praha: Národní filmový archiv, 2005: 225–259.
- PROCHÁZKA, Vladimír. 1997. O co hrají dnešní Hráči? *Divadelní noviny* 6 (1997): 2: 4.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. 2001. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- SMUTS, Aaron. 2009. The Paradox of Suspense [online]. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2009, 6. 7. [citováno 15. 11. 2013]. Dostupné online na <http://plato.stanford.edu/entries/paradox-suspense>.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. 1998. Jeden přístup, mnoho metod. Neoformalistická filmová analýza. *Illuminace* 10 (1998): 1: 5–36.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. 2007. *Vyprávěj mi něco... (Jak si děti osvojují příběhy)*. Příbram: Pistorius & Olšan-ská, 2007.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 2001. *Režie je umění*. Praha: AMU, 2001.

Summary

The paper “Two types of narrative strategies – two types of suspense” presents several general points concerning the structure of theatre performance examined by means of narratology and reception theory. The author explores strategies that enable a theatre director to attract spectators and engage them in an active participation in the performance. Analysis of two types of suspense is presented: that of a plot suspense (i.e. spectator is attracted by the plot), and an interpretative suspense (i.e. spectator is attracted by the necessity of negotiating the meanings by oneself); the two types of suspense are defined and demonstrated using examples of concrete directorial strategies. The theoretical study is followed by a practical demonstration of the given methodology in the analysis of Ladislav Smoček's production of *Hráči* (The Gamblers), based on the eponymous play by Nikolai Gogol, at the Činoherní klub Theatre (1982).

Klíčová slova

režie, dramaturgie, naratologie, recepcie, napětí, interpretace, Smoček

Keywords

directing, narratology, reception, suspense, interpretation, Smoček

MgA. Jan Šotkovský, PhD. (1982) vystudoval divadelní dramaturgii na JAMU (2005), kde též po završení doktorského studia získal titul PhD. (2012). Působí jako dramaturg BURANTEATRU a Městského divadla Brno, překládá z polštiny a angličtiny, publikuje v *Theatraliích* a *Divadelní revue*. Zabývá se aplikací naratologie na výstavbu divadelního díla a problematikou scénické interpretace dramatického textu.