

Syžet – ideově-tematický základ

V prvním vydání prvního dílu svých *Základů dramaturgie* jsem takto nazval kapitolu, ve které jsem psal:

Nespojuji tyto dva pojmy v poslední kapitole nahodile. Jsou pro mne dvěma kategoriemi, které spolu těsně souvisejí. Jak svým obsahem, tak svým podílem na tvůrčí činnosti dramaturga při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce. Svým způsobem jsou jejím vyvrcholením. Zakončením té fáze, která analyzuje i syntetizuje rozhodující principy výstavby dramatu jako prostředky zobrazení a sdělení. To, co přijde potom, je už spolupráce dramaturga s režisérem nad prvky, jež tuto dramaturgicko-režijní koncepci konkrétně převádějí do jevištních výrazových prvků. Vlastně je to jenom aplikace poznatků o dramatické situaci dramatu, fabuli a ději na další složky, jako je dialog, dramatická a jevištní postava, dramatický a jevištní charakter atd. Aby však i tato fáze spolupráce dramaturga s režisérem byla skutečně plodná, musí se otevřít poznáním syžetu a ideově-tematického základu dramatického textu.

Abychom pochopili spojitost a zase odlišnost těchto kategorií, vraťme se ještě k výkladu o ději. Především: děj je dnes i pro literární vědu jednou ze syžetových kategorií, s nimiž pracuje. Předpokládá, že děj je ucelená řada akcí, které navazují s jinými kategoriemi syžetu svůj specifický vztah. Proto je rozvinutý děj považován za jeden z rysů epiky i dramatu. Je tedy děj také prostředkem literárním – a proto funguje i v dramatu jako v druhu literatury. Nicméně: pokusil jsem se v předešlé kapitole vykládat děj dramatického textu především jako kategorii syžetu, který v sobě nejvíce zahrnuje jeho divadelnost. Úmyslně jsem se proto vyhnul tomu členění, kdy děj dramatu bývá charakterizován pojmy: expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa. Nebudu zapírat, že se těchto pojmů bojím a že v současném stavu naší divadelní teorie mohou být zavádějící. Neboť – marná sláva – od dob Alfreda Kerra se proměnily spíše v soubor zcela formálních postupů, které lze mechanicky přikládat na jakýkoliv dramatický text bez ohledu na jeho

obsahovou, sémantickou hodnotu. Tak s těmito pojmy zacházel už Freytag v roce 1863, když vydal svou *Techniku dramatu*; tak s nimi pracuje i Tetauer ve své knize *Drama a jeho svět*.

Abych toto své tvrzení dokumentoval, uvedu jediný důkaz – výklad pojmu peripetie. Athény považovaly peripetii za důkaz dramatikovy velikosti a jeho uměleckých schopností. Představovala pro ně (jak to konečně formuje Aristoteles) neočekávanou, rozhodující změnu ve vývoji děje. Ale proč? Protože hrdina je v této fázi děje postaven před novou realitu a má na základě jejího poznání rozhodnout o svém dalším osudu. Aristoteles ve své *Poetice* používá také pojmu anagnorize – tj. změna nevědomosti v poznání. A za nejúčinnější považuje anagnorizi ve spojení s peripetií. Je to tak pro něho prvek sémantický, gnoseologický, obsahový. Podle Freytaga je zapotřebí v této fázi děje omezit v zájmu diváckého účinku počet jednajících osob a další vývoj děje soustředit do velkých scén. Rozdíl je tu snad více než patrný.

Navíc se mi zdá, že citované členění děje sleduje zase jeho průběh a vývoj v čase. Zatímco mně šlo především o to, abych v ději akcentoval **prostor**, časoprostorovou jednotu. Samozřejmě že epika, její děj, počítá také s prostorem. Má k jeho zobrazení dokonce daleko více možností než drama. Ale na druhé straně: nikdy nemůže předpokládat, že tento prostor bude smyslově sdělitelný ve třech dimenzích. Či ještě jinak: že bude skutečně reálným prostorem toho, co se stane zde, v konkrétním prostoru konkrétního divadla, jenž je zároveň prostorem zobrazujícím jakoukoliv jinou prostorovou realitu. Proto jsem už od analýzy dramatické situace dramatu zdůrazňoval, že v sobě jako nedělitelné součásti, jež se podílejí na tvorbě její nesnesitelnosti, nese také prostorové prvky. A to ve dvojitým smyslu: jak konkrétní reality, jež na jevišti vskutku musí být (veřejné prostranství s Lízalovým domem v prvním dějství *Maryši*, bývalý dětský pokoj v prvním aktu *Višňového sadu*), tak reality, jež má společenskou, historickou dimenzi. Že takto prostor tvoří nedílnou jednotu s časem, je jasné. Jedině v čase (zase: historickém čase) můžeme poznat i společenskou, historickou dimenzi prostoru. Jedině z faktu, že *Maryša* se odehrává v roce 1886, lze určit, že jde o kapitalismus na vesnici. Ale opačně: teprve prostor dává času možnost smyslové sdělitelnosti, činí jej dějovým faktem. Jedině prostor dovoluje, aby časové souvislosti a údaje jakéhokoliv druhu nabývaly podoby vskutku divadelní. Aby existovaly jako dvojpólová poloha divadelní skutečnosti, jež vždycky existuje jako předmětný, materiální jev, a jako

znak – zobrazení. Jedině prostor tak vlastně umožňuje definitivní zrod sémantické, obsahové kvality.

Končil-li jsem předešlou kapitolu rozbořením pojmu motivace děje, chtěl jsem tím jen ukázat, že prostor určený už dramatickým textem v sobě uzavírá (samozřejmě ve spojení s časem) pro dramaturga rozhodující možnost najít nejobecnější zákonitosti odůvodnění existence a logického jednání **všech** postav. Neboť pořád směřuji k tomu, že podstata divadelnosti je v jednání, v akci a nikde jinde. To je také zásadní rozdíl mezi divadlem a jinými audiovizuálními druhy umění, jako je televize či film. Ty samozřejmě s prostorem také počítají. Dokonce mu věnují celou jednu stranu scénáře. A mají díky své technice (kamera, střih, technický způsob záznamu i sdělení) daleko větší možnosti s prostorem pracovat. Současné filmy – nebo jistá jejich část – svou výtvarnou hodnotou kamery to průkazně dokazují. Prostor **sám o sobě** se v nich stává nositelem samostatných významů, které vypovídají i o lidech, jejich životě, pocitech, myšlenkách, vztazích ke světu. Ale toto v divadle nejde. Dramatický text nemůže prostor takto osamostatnit. Je to vždycky prostor, který spolupůsobí jako jeden z faktorů takové situace, která nezbytně vede k jednání postav. Prostor sám o sobě v divadle – ani v dramatickém textu – nic neznamená. Svou sémantickou kvalitu získává teprve tehdy, když se účastní tvorby modelu určité neopakovatelné situace, jež je pro postavy důvodem k jednání. Najde-li dramaturg motivaci děje – a najít ji musí – nachází nejvyšší rovinu divadelnosti dramatického textu. Ne proto, že ví, že *Maryša* je drama kritického realismu. Ale protože poznal logiku systému zobrazení jednání postav jako logiku, jež společenskou praxi určitého typu promítá jak do individuálního jednání postav realizovaných fabulí, tak i do mnoha postav ostatních, jež jsou další podobou této praxe souručenství určité vesnice v určité době. Děj se mu stává zhmotněním **časoprostoru**.

Zavádím tento pojem proto, abych definitivně podtrhl naprostou jednotu času a prostoru (konkrétního i historického) v dramatickém textu. A také proto, abych měl východisko k výkladu pojmu **syžet**.

Není to pojem právě jednoduchý. Hned na počátku podotýkám, že jsem si vědom, že mnohé asi zůstanu dlužen. Neboť syžet je pojem komplexní, zahrnující v sobě řadu aspektů. Jednotliví teoretikové velice často kladou důraz především na ten nebo onen aspekt, akcentují tu nebo onu jeho podobu. Výsledkem je potom nutně i dosti výrazná rozdílnost v pojetí syžetu. Nicméně: souhlasím s těmi,

kdo odmítají zužovat syžet na pouhý dějový základ. Proč bychom pak tento pojem zaváděli? Stačil by přece jenom děj. A dále: snad jsem v předešlých kapitolách přece jen podal jistý důkaz toho, že struktura dramatu obsahuje přinejmenším tři **samostatné** kategorie, které může a musí dramaturg **samostatně** poznávat: dramatickou situaci, fabuli a děj. To rovněž svědčí o nutnosti najít další prvek, který je spojuje. Ostatně, mluvím-li o samostatnosti, rozumím tím skutečnost, že každá z těchto kategorií má vlastnosti, které jí dovolují být prostředkem svébytného sémantického sdělení, tvůrcem vlastních významů. Ale zároveň jsem se trvale snažil dokazovat, že žádný z nich nemůže existovat bez druhého. Dramatická situace probíhá, funguje jenom skrze fabuli a děj. Fabule jí přináší kauzální vazby v časové následnosti. Děj ji provádí v časoprostoru, činí ji – jakož i fabuli – jevištně předveditelnou. Neboli: souhrn témat dramatického textu se naplňuje teprve vzájemnými vztahy těchto prvků. Proto se kloním k tomu, že jediné možné pojetí syžetu je takové, které jej chápe nikoliv jako pouhý výčet těchto složek, ale jako vzájemné propojení mezi lidmi, jako souhrn jejich vzájemný vztahů, vazeb a funkcí. S tím, že pořád jde o jedno jediné: zobrazit a sdělit **jednání člověka ve světě**.

Tím se dostávám k dalšímu důležitému momentu svého východiska. Je jím zobrazení člověka. Slovník literární teorie například charakterizuje syžet jako „označení pro systém tematických složek (děje, postav, vnějšího prostředí, vypravěče), jak vyplývá z celkové konstrukce a z celkového průběhu epického díla“ (*Slovník literární teorie*, Praha 1977, s. 377). Příručka *Marxisticko-leninská estetika* z r. 1977 pak hovoří o syžetu takto: „Syžet je komplex akcí a protiakcí (fyzických a duchovních) v jejich úplnosti, které se v literatuře reprodukují pomocí umělecké řeči... Lze mluvit o nefabulování lyriky (a to ne vždycky), ale nikdy ne o její nesyžetovosti“ (s. 167). Uvádím tyto dvě definice – a mohlo by se jich najít ještě více – proto, abych upozornil, že obě syžet chápou v podstatě jako soubor všech literárních (uměleckých) prostředků, jimiž literární dílo disponuje ve svém celku. A nikde v něm nevymezují **žádné zvláštní místo** pro zobrazení člověka.

Ale dramaturgie je tvůrčí činnost divadelní. A divadlo se jako druh konstituuje jednáním člověka. Je-li tedy i v něm syžet souborem všech uměleckých prostředků a zároveň jejich funkční vazbou, potom je nutno tento fakt respektovat. Syžet nemůže sloužit přece ničemu jinému než tomu, aby vytvořil a nadal sémantickým významem jednání člověka. Hovořím-li ovšem o divadle a o specifičnosti syžetu dramatického textu určeného pro divadlo, pak musím toto tvrzení upřesnit. Mám

na myslí takové divadlo, pro něž máme v češtině termín **činohra**. Tedy divadlo, jehož alfou a omegou je živý herec – nevyjadřující se zase především tancem či zpěvem, jako je tomu v baletu či opere. Upozorňuji na tuto skutečnost velice důrazně, neboť by někdo mohl dojít k mylnému závěru, že toto své pojetí syžetu dramatu vztahují na jakýkoliv text určený k provozování na jevišti. Nepochybuji o tom, že nikdo nebude tento výklad považovat za platný i pro operu nebo balet. Ale už by tu mohla vzniknout mýlka týkající se textů pro divadlo **loutkové**. Má totiž leckteré podobné rysy jako dramatický text pro činoherní divadlo. Pracuje s fabulí, dějem – nemluvě třeba o dialogu. A konečně: i on musí mít situace. Jenže už vůbec ne dramatické situace, které svou nesnesitelností nutí k jednání. Text loutkového divadla daleko více může pracovat s prvky epiky – dokonce k ní má neobyčejně blízko. Nehodlám tuto problematiku tady podrobně probírat. Už proto ne, že její výklad by znamenal především charakterizovat rozhodující vlastnosti loutky jako jedinečného uměleckého prostředku zobrazení. Jde mi jenom o to ukázat, že mé vymezení syžetu dramatu platí především a výlučně pro to divadlo, jehož dramatický text lze realizovat jen a jen jednáním živého herce. V tomto rámci považuji **syžet dramatu** za soubor základních samostatných tematizovaných složek dramatického textu, které ve svých vzájemných vztazích zobrazují a sdělují **jednání postav** ve skutečnosti, která je **časoprostorem**.

Zde se nabízí zajímavá otázka: je dramatická situace dramatu samostatnou kategorií syžetu dramatu? Tato otázka může vzniknout proto, že dramatická situace dramatu není sama o sobě tematizovaná. Tematizují ji až fabule a děj. Z toho důvodu jsem hovořil stále o tom, že fabule a děj provádějí dramatickou situaci. V čase a prostoru i jako systém témat. Jestliže se budeme držet předchozí definice syžetu dramatu, potom odpověď na tuto otázku je nasnadě: dramatická situace dramatu neodpovídá plně požadavkům, které na syžetové kategorie klademe.

Ale celá záležitost je přece jenom složitější. Fabule a děj provádějí jednání jako hlavní divadelní prvek dramatického textu. Toto jednání se může zrodit jako nutné a zahrnovat všechny postavy jenom proto, že existuje dramatická situace, která je pro každou z nich nesnesitelná. Tady ani jedna z obou syžetových kategorií by nesměřovala ke svému cíli, kdyby nebylo dramatické situace dramatu. Žádná z nich by nemohla vstoupit do kontextu divadla, stát se předpokladem jevištní realizace. Jejich funkce sdělovací i zobrazovací by byla omezena pouze na literární účín. Jestliže jsme připustili, že dramatická situace dramatu není samostatnou

syžetovou kategorií v pravém smyslu toho slova, musíme také připustit, že bez ní by fabule a děj nenabýly svých divadelních možností. Ostatně, už jsme přece při analýze dramatické situace *Maryši* viděli, že základní parametry časoprostoru tohoto textu jsou základními dramatickými částmi této situace. Takže: dramatická situace dramatu je prvotním předpokladem vzniku syžetu dramatu; prostupuje do jeho složek a tvoří předpoklady jeho svébytnosti jako literárního druhu, který má být předveden na jevišti. Existence a jednání člověka v časoprostoru tvořeném dramatickým syžetem jsou možné jen díky přítomnosti vskutku dramatické situace dramatu. Ještě jinak: syžetové prvky dramatu jsou pouze a jedině realizací dramatické situace dramatu.

Tady je také zdůvodnění existence takzvaných knižních dramát. Dramat, která nemohou být jevištně provedena, nejsou předveditelná. Známe v české dramatické literatuře několik takových textů. Jsou možná vynikající či alespoň zajímavou literaturou, ale hrát se prostě nedají. Jejich syžet funguje jako klasický syžet epiky či poezie. Neuskutečňuje jednání, jež vyplývá z dramatické situace dramatu. Tohle ovšem neplatí jen pro klasické příklady knižních dramát. Jsou i dramatické texty, v nichž dramatická situace funguje nedostatečně – zahrnuje buď jenom některé postavy, a ostatní jsou jí netknuté, nemusí jednat, nebo dramatická situace sevře postavy jen v některé části textu a zbytek se jí zcela vymkne. To je například – abych alespoň jeden text jmenoval – *Hagenbeck Fráni Šrámka*. Po znamenitém prvním dějství se dramatická situace vytrácí – až zmizí docela. Je povinností dramaturga vždycky zjistit tuto elementární nedostatečnost dramatického textu. A je-li divadlo rozhodnuto za každou cenu jej uvést, musí hledat prostředky, jak ji odstranit. Buď úpravou, či jevištními prostředky – nebo obojím. To už je potom další problém. Pro nás je to jen další příklad toho, že nemá-li syžet dramatu ve středu své pozornosti existenci a jednání člověka v dramatické situaci dramatu, nemůže splnit svou funkci.

V roce 1979 vyšla u nás kniha N. J. Berkovského *Analýza syžetu*. Její autor v ní nezapře, že jeho zájmem bylo i divadlo – nejenom dramatický text, ale i inscenace. Proto mu syžet rovněž směřuje vždycky k zobrazení člověka. Syžetové jsou pro něho ty literární druhy, jejichž cílem je podat svědectví o lidech. Zajímavé je, že i jemu v tomto pojetí vystupuje nutně do popředí prostor, prostředí jako samostatná syžetová kategorie. Berkovskij pracuje s těmito hlavními syžetovými prvky: děj, zobrazené osoby, prostor, čas. Uvádím tu Berkovského prvky syžetu zcela záměrně.