

Lajos Egri



Umění
dramatického
psaní

Tato kniha vychází z italského překladu s přihlédnutím k americkému originálu; vzhledem k tomu, že italská variace se od té anglické značně liší, může dojít i v transpozici vůči americké předloze k jistým odlišnostem. Chybí zde tematicky vybočující předmluva, zastaralá kapitola "Psaní pro televizi", autorovy přílohy s rozbory a synopsami uváděných her a postup "Jak prodat vaši hru", cílený především pro americkou Broadway.

Z italštiny přeložil a poznámkami doplnil Matteo Difumato, roz. Jiří Zygma (*1981)

Italský překlad knihy "L'arte della scrittura drammaturgica" byl vydán v r. 2003 nakladatelem Dino Audino Editore v Římě v překladu Olimpia Medici & Roberto Gagnor & kolektiv, Egriho původní anglická předloha "The Art of Dramatic Writing" vyšla v Americe poprvé v r. 1942 v nakladatelství Simon & Schuster, Inc.

Jazyková revize: Pavla Podzemná

Překladatel a spoluautor děkuje za hmotnou i nehmotnou podporu Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, její knihovně a virtuální badatelně Divadelního ústavu.

Nedobrovolné šíření díla je zapovězeno.

© Quadrom z. s.

2013



ISBN 978-80-905290-6-9

Doporučená cena 225 Kč / 9 €

<http://quadrom.eu>

Úvodní slovo

Tato kniha nebyla napsána jen pro spisovatele a dramatiky, ale také pro laickou veřejnost. Pokud čtenáři pochopí princip psaní, uvědomí si potíže a ohromné úsilí, které stojí za všemi literárními díly, a ocení je mnohem upřímněji.

V této knize provedeme rozbor různých divadelních her, aniž bychom je vychvalovali nebo naopak zatracovali. A jestli budeme citovat z některých jejich pasáží, abychom vysvětlili či vymezili určitý jev, nemusíme proto nutně vychvalovat celou hru.

Budeme se zabývat jak hrami klasickými, tak moderními. Pozastavíme se však spíše více nad těmi klasickými, poněvadž valná část moderních komedií bývá zapomenuta až příliš rychle. Většina vzdělaných osob klasiku zná a ta je také často vždy k dispozici.

Naše teorie je přitom založena na "postavě", jež nepřetržitě reaguje, a to takřka násilně, na základě neustálé proměny vnějších a vnitřních stimulů.

Jaká je přeci základní charakteristika lidské bytosti, každé lidské bytosti - možná i vás, kteří čtete tyto řádky? Je nezbytné na tuto otázku odpovědět ještě předtím, než budeme hovořit o "bodě útoku", "instrumentaci" a dalších věcech. Nejdříve musíme poznat lépe biologii subjektu, který následně uvidíme v akci.

Začneme rozbohem pojmů, jako jsou "premisa", "postava" a "konflikt". Bude nám k užitku dát čtenáři ponětí o moci, která vede postavu buď k úspěchu, nebo ke zkáze.

Konstruktér, jenž nezná materiál, se kterým pracuje, jde vstříc katastrofě. V našem případě jsou těmi materiály "premisa", "postava" a "konflikt". Bez toho, že bychom poznali tyto úkazy v nejmenších detailech, je totiž zbytečné mluvit o tom, jak se píše hra. Doufáme, že se v tomto pojetí čtenář najde.

V našem textu nabídneme nový přístup ke psaní všeobecně a na dramatické psaní obzvláště. Jedná se o přístup založený na přirozeném zákoně dialektiky.

Existují velká dramata napsaná nesmrtelnými autory, která se předávala po staletí. A přece, i géniové se často spletli a napsali špatné hry. Proč? Protože psali na základě instinktu a ne na bázi přesných vědomostí. Instinkt tak může přinést člověku jedno, někdy i více mistrovských děl, ale stejně tak jako může zplodit i velký omyl. Experti však načrtli jistý seznam pravidel, která vládou umění dramatického psaní. Dva tisíce pět set let nazpět Aristoteles, první a nepochybně nejvlivnější člověk v dramate, napsal:

Nejpodstatnější je struktura událostí - nikoli člověka, ale struktura jednotlivých činů a života.

Aristoteles popřel důležitost postavy a tento náhled přetrval až dodnes. Ostatní přitom prohlašovali, že postava je centrální bod v jakémkoli literárním díle. Lope de Vega, španělský dramatik šestnáctého a sedmnáctého století, to nastínil takto:

V prvním dějství zmiňte téma. V druhém zkřížte činy takovým způsobem, že v půlce třetího dějství bude těžké uhádnout konečné vyústění. Stále oklamávejte očekávání tak, aby se na konci mohlo stát něco naprosto odlišného, než jak se to jevílo nebo jak bychom to odhadovali.

Německý kritik a dramatik Lessing napsal:

Nejpřísnější dodržování pravidel nemůže vynahradit nejzanedbatelnější nedostatek u postavy.

Francouzský dramatik Corneille napsal, že:

Je jasné, že existují pravidla pro psaní her, protože i to je umění, ale není vůbec zřejmé, v čem tato pravidla spočívají.

A tak dále, série vzájemných protimluvů.. Někteří si zakládají přímo na tom, že by bylo potřeba nemít na to žádná pravidla. To je nejzvláštnější ze všech úhlů pohledu. Víme, že jsou pravidla pro stolování. Pro chůzi i pro dýchání. Víme, že jsou také nějaká pravidla pro malbu, hudbu, tanec, let či stavění mostů. A že máme rovněž pravidla pro jakýkoli typ projevu ze života nebo přírody - - proč by potom psaní měla být nějaká výjimka? Je jasné, že není. Někteří spisovatelé, kteří se pokusili vytvořit seznam takových pravidel, říkají, že drama je složeno z různých částí: námět, děj, činy, konflikt, zápletka, hlavní čili klíčová scéna, prostředí, dialog a klimax. Byly napsány knihy o každé z těchto částí s příslušným vysvětlením i analýzou pro studenty. Tito autoři se tématem zabývali poctivě. Studovali práce ostatních ze stejného oboru. Napsali sami také hry a učili se z vlastních zkušeností. Ale jejich čtenář nebyl nikdy naplněn. Něco chybělo. Student stále nechápal souvislosti mezi zápletkami, napětím, konfliktem a prostředím, a co z nich či z jiných jevů dramatického psaní mělo společného s tím, jak vytvořit dílo, které měl v úmyslu napsat. Znal dobře význam "námětu", ale jakmile se snažil ho vymyslet, ztrácel se. Po tom všem řekl William Archer¹, že námět není vůbec nutný. Percival Wilde² zdůrazňoval, že *námět je nezbytný na začátku, avšak poté je potřeba pohřbít ho tak hluboko, aby ho nikdo nemohl zaznamenat*. Kdo měl pravdu?

Rozmýšlejte pak tzv. klíčovou scénu. Pro některé experty byla nezbytná, pro jiné jako by ani neexistovala. A proč byla nezbytná, byla-li? Nebo, v opačném případě, proč nebyla? Každý autor učebnic zobrazoval svou oblíbenou teorii, ale žádná z nich neutvořila komplexní obraz takovým způsobem, aby skutečně studentům pomohla. Chyběla sjednocující síla.

¹ William Archer (1856 – 1924) – skotský divadelní kritik a překladatel Ibsena

² Percival Wilde (1887 – 1953) – americký dramatik a autor knih o divadle a jednoaktovkách

Věříme, že klíčová scéna, tah, prostředí a vše ostatní je nadbytečné. *Jsou výsledkem něčeho mnohem důležitějšího.* Je zbytečné říkat spisovateli, že je potřeba napsat hlavní scénu nebo že jeho hra postrádá tah či zápletky, pokud mu nedokážeme vysvětlit, jak těchto efektů dosáhnout. A definice není odpověď. Musí být přeci něco, co *vytváří* potřebnou tenzi, něco, co *utváří* zápletku s tím, že autor se nepokoušel vědomě dosáhnout kýženého cíle. Musí být tedy nějaká síla, která sjednocuje všechny části a která je nechá vyrůstat přirozeně, jako třeba dar od boha. Myslíme si, že víme, co by takovou silou mohlo být: lidská přirozenost v celé své složitosti a protimluvech dialektiky. Nikdy bych si nepomyslel, že by tato kniha mohla říci poslední slovo o dramatickém psaní. Naopak. Ražením nové cesty vyvstávají různé chyby a častokrát se nevyjádříme přesně. Ti, kdo přijdou po nás, si oklestí cestu více do hloubky a přetaví tento dialektický pohled na psaní do ucelenější formy tak, jak bychom ani nemuseli doufat. Tato kniha, která používá dialektický pohled, rovněž podléhá stejným zákonům dialektiky. Teorie, již zde předkládáme, je *teze*. Jejím opakem je *antiteze*. Z jejich spojení se pak rodí *syntéza*, která sjednocuje tezi a antitezi. A to je cesta k pravdě.

První kapitola

Premisa

Muž sedí ve své dílně a pracuje na svém vynálezu na jakémsi stroji plném pružin a soukolí. Ptáte se ho, co to má být za zařízení, k čemu to má sloužit. On se na vás důvěrně podívá a zašeptá: „Nemám tušení.“

Dále je tu jeden, který se zadýchán přičítá na cestu. Zastavíte ho a ptáte se, kam právě jde. „Jak to mám vědět?“ supí. „Jdu si po svých.“

Vaše první myšlenka - a také naše, stejně jako všech - zní, co tihle dva pobláznění proboha zamýšlejí. Každý opodstatněný vynález musí přece mít svůj účel, každá cesta svůj cíl. A přeci, jakkoli se to může zdát neuvěřitelné, tato jednoduchá nutnost nikdy nebyla žádným způsobem vyslyšena v divadle. Tuny papíru jsou pokryty kilometry popisků bez jakéhokoli smyslu. Je to horečnatá posedlost, obrovská energie, avšak nikdo se nezdá být obeznámen s tím, kam vlastně jde.

Každá věc má svůj smysl, dalo by se říci premisu. Každá sekunda našeho života má nějakou svoji premisu, ať už si to uvědomujeme nebo ne. Tato premisa může být tak jednoduchá jako dýchat. Nebo komplikovaná tolik jako klíčové emotivní rozhodnutí, ale existuje vždy. Možná nedokážeme rozlišit každou jednotlivou premisu, jenže to neznamena, že by nebyla. Naše snaha přejít na druhou stranu pokoje může být zmařena neviděnou podnožkou, ale premisa existuje i přesto. Premisa každé sekundy přispívá k premise minuty, již je součástí, stejně jako každá minuta přispívá svou částí k hodině a hodina ke dni. A tak, nakonec, existuje premisa pro každý život.

Mezinárodní *Websterův slovník*³ říká:

Premisa: dříve prokázané nebo předpokládané tvrzení, základ rozhovoru. Domnělá nebo určená teze vedoucí k závěru.

Jiní, zejména lidé od divadla, definovali tu samou věc jinými slovy: námět, teze, původní myšlenka, hlavní myšlenka, cíl, účel, hnací síla, motiv, záměr, plán, zápletka, základní pohnutka. Pro naše účely vyberme slovo "premise", protože obsahuje všechny významy, které mohou vyjádřit ostatní názvy, a protože je rovněž méně náchylné k mýlkám.

Ferdinand Brunetièr⁴ tvrdí, že to, co je zprvu potřeba k napsání komedie, je mít "cíle". A to je ona premisa.

³ *Webster's Dictionary* – původně *American Dictionary of the English Language*, sestavený Noahem Websterem a vydaný poprvé v r. 1828

⁴ Ferdinand Brunetièr (1849 – 1946) – francouzský literární kritik a historik

John Howard Lawson⁵: „Vše začíná prvotní myšlenkou“. Odkazuje opět na premisu.
Profesor Brander Matthews⁶: „Komédie musí mít námět“. Což je zase premisa.
Profesor George Pierce Baker⁷ cituje Dumasova syna: „Jak se můžeš rozhodnout, kterou cestou se dát bez toho, abys věděl, kam půjdeš?“ Premisa ti ukáže cestu.
Přitom všichni chtějí říct jen jednu a tu samou věc: musíte mít premisu pro vaše drama.
Projděme několik her a poznejme, jaké jsou jejich premisy.

Romeo a Julie

Tragédie začíná hrozivým rodovým svárem mezi dvěma rodinami - Kapulety a Monteky. Montekové mají syna Romea a Kapuleti dceru Julii. Láska těchto dvou mladých je tak velká, že je nechá zapomenout i na tradiční nenávist mezi jejich rody. Rodiče Julie ji zkoušejí přinutit vzít si hraběte Parida, ale ona nechce a žádá o radu svého dobrého přítele františkána. Ten jí doporučí vypít silnou dávku uspávacího lektvaru v předvečer její plánované svatby, který způsobí, že bude vypadat mrtvá celé čtyřicet dvě hodiny. Julie následuje jeho doporučení. Všichni si myslí, že zemřela. Tak začíná velká tragédie dvou zamilovaných. Romeo, který uvěří, že Julie opravdu skonala, vypije jed a umírá vedle ní. Jakmile se Julie probouzí a nalezne tělo Romeovo, bez váhání se rozhodne spočinout v smrti vedle něho.

Toto drama zcela jasně vypovídá o lásce. Jenže jsou různé druhy lásky. Zde se bezpochyby jedná o velkou lásku, protože její dva milenci nejenže porušili rodinnou tradici v nenávisti, ale zřekli se také svého života, aby se spojili po smrti. Premisa je tedy tato:
Velká láska překoná i smrt.

Král Lear

Důvěra krále ve své dvě dcery je bolestivě narušena. Obírají ho o veškerou jeho autoritu a ponižují ho až do té míry, že z něj učiní pokořeného a zničeného starce, který zahyne jako blázen.

Lear bezvýhradně věří svým nejstarším dcerám. Jde v ústrety své destrukci, protože věří jejich prolhaným řečem.

Domýšlivý muž věří pochlebování těch, kteří mu pochlebují. Avšak není možno důvěřovat těm, kteří tak činí, poněvadž kdo věří pokrytcům, kráčí vstříc zničení. Takže by se dalo říci, že premisou této tragédie by mohlo být:

Slepá důvěra vede ke zkáze.

⁵ John Howard Lawson (1894 – 1977) – americký spisovatel, člen hollywoodské komunistické strany

⁶ Brander Matthews (1852 – 1929) – americký spisovatel a učitel, profesor dramatické literatury

⁷ George Pierce Baker (1866 – 1935) – americký učitel dramatického psaní, teoretik "dobře udělané hry"

Macbeth

Macbeth a Lady Macbeth se ve své bezuzdné ctižádosti dospět k svému cíli rozhodnou zabít krále Duncana. Poté proto, aby upevnili své pozice, Macbeth najme do svých služeb vrahy, aby se zbavil Banqua, ze kterého má strach. Později je nucen spáchat další a další vraždy, aby uhájil bezpečně svou pozici, které docílil prostřednictvím mordu. Ke konci se jiní šlechtici a jeho poddaní vzbouří a Macbeth umírá tak, jak žil: násilným způsobem. Lady Macbeth umírá v zajetí hrůzy a výčitek svědomí.

Jaká je premisa této tragédie? Otázka, kterou je třeba si položit, zní: jaká je hnací síla? Bezpochyby je to ctižádost. A jaký typ ctižádosti? Bezohledná, protože je nasáklá krví. Macbethův pád je předznamenán již samotným způsobem, jakým dosáhl svého cíle. Tudíž premisa Macbetha bude: *Bezohledná ctižádost vede k sebezničení.*

Othello

Othello najde Desdemonin kapesníček v Cassiově domě. Byl tam přemístěn Jagem s přesným úmyslem vzbudit v něm žárlivost. A tak Othello zabije Desdemonu a poté se bodne do srdce.

Zde je nosnou motivací žárlivost. Bez ohledu na to, proč tato žárlivost zvedla svou ošklivou hlavu, podstatné je, že plní funkci hybné síly v této hře, a vzhledem k tomu, že Othello zabije nikoli jen Desdemonu, ale také sebe samého, premisou tedy budiž:

Žárlivost ničí sebe sama i objekt její lásky.

*Přízraky*⁸ – Henrik Ibsen

Základním konceptem je zde dědičnost. Drama vychází z biblické citace, což je rovněž premisa:

Hříchy otců se odrážejí v jejich dětech.

Každé slovo, každé gesto a každý konflikt se děje s ohledem na tuto premisu.

*Slepá ulička*⁹ - Sidney Kingsley

Je evidentní, že autor chce ukázat a dokázat, že:

Chudoba pobouzí zločin.

A podařilo se mu to.

Sladké ptáče mládí - Tennessee Williams

Jistý bezohledný mladík, který chce uspět jako herec, naváže vztah s dcerou jednoho boháče. Ona se tak nakazí pohlavní chorobou. Dále mladík najde herečku v uctivém věku, která mu pomůže výměnou za jeho lásku. Ale štěstí mu přestane přát a nakonec je vykastrován davem, vyštvaným od otce zmíněné dívky. Premisou tohoto dramatu je opět:

⁸ O tomto dramatu bude v rozboru pojednáno později - starší překladový název: *Strašidla*

⁹ O této hře od Sidneyho Kingsleyho (1906 – 1995) bude ještě podrobněji pojednáno dále. Tento poněkud pozapomenutý americký dramatik získal Pulitzerovu cenu v r. 1936 a *Slepá ulička* byla i zfilmována

Bezcitná ctižádost vede k pohromě.

Juno a páv - Sean O'Casey¹⁰

Kapitán Boyle, ješitný a povalečský opilec, se dozví, že jeho starý příbuzný zemřel a odkázal mu velkou sumu peněz, která mu má být brzy vyplacena. Boyle a jeho žena Juno se ihned připravují na bezstarostný život: zatímco však očekávají dědictví, vypůjčují si spoustu peněz od sousedů, nakoupí spoustu zbytečných věcí a Boyle utratí spoustu peněz za alkohol. Později se ukáže, že dědictví nepřijde, protože závěť byla napsána nejednoznačně. Rozzuření věřitelé se k němu znenadání vydají a drancují mu dům. Neštěstí nepřichází nikdy samo: Boyleova dcera je svedena a čeká dítě, syn je zabit a manželka s dcerou odcházejí pryč. Na konci už Boyle nemá nic; dotkl se dna.

Premisa:

Zahálka vede ke zhoubě.

Pravda a stín - Paul Vincent Carroll¹¹

Thomas Skeritt, kněz v malé irské obci, odmítá připustit, že jeho domácí pomocníci Brigitě se zjevila Svatá Brigita, její svatá patronka. Uvěří, že je duševně nemocná a pokusí se ji poslat na dovolenou, aby se vzdálila z místa a protože nadto odmítá vykonat zázrak, který od něj podle služky Svatá Brigita žádá. Když se Brigita snaží zachránit jednoho učitele před rozvášněným davem, je zabita a kněz tak ztrácí vlastní hrdost před jednoduchou a čistou vírou děvčete.

Premisou zde je:

Víra vítězí nad pýchou.

Nevíme s určitostí, zda autor *Junona a páva* věděl, jaká byla jeho premisa, tedy že *pohodlnost vede ke zhoubě*. Synova smrt například nemá v dramatu co dělat se zásadním sdělením.

Sean O'Casey vytvořil výborně propracované postavy, avšak druhé dějství je statické, protože autor začal psát své dílo v příliš mlhavých myšlenkách. A to je také důvod, proč nedokázal vytvořit opravdové mistrovské dílo. Problém *Pravdy a stínu* je, že má vlastně dvě premisy. Premisa v prvních dvou aktech a posledních třech čtvrtinách třetího dějství zní: *Intelligence vítězí nad pověrečností*. Na konci ovšem, zcela znenadání a bez předchozího upozornění, je "intelligence" v premise nahrazena "vírou" a "pověřivost" "pýchou". Kněz - hlavní postava - se mění jako chameleon v něco, čím ještě před chvílí nebyl. Hra se v důsledku toho stává zmatenou.

Každé dobré drama musí mít dobře formulovanou premisu. Mohou být různé způsoby toho, jak vyjádřit premisu, ale ať je vyjádřena jakkoli, její myšlenka musí být stejná.

¹⁰ Sean O'Casey (1880 – 1964) – další zapomenutý, tentokrát irský dramatik. Hra *Juno a Páv* se hrála v r. 1947 v Realistickém divadle

¹¹ Paul Vincent Carroll (1900 – 1968) – další pozapomenutý irský dramatik; psal i pro film a televizi

Spisovatelé dostanou obvykle jednu myšlenku anebo na ně zapůsobí neobvyklá situace, na jejímž základě se rozhodnou napsat hru.

Je třeba si položit otázku, zda nám tato myšlenka nebo ona situace mohou poskytnout dostatečný základ k tomu, abychom napsali hru. Naše odpověď zní ne – přestože si uvědomujeme, že z tisíce spisovatelů jich devět set devadesát devět z nich začne právě takto.

Žádná myšlenka ani žádná situace nemusí být dostatečně silné k tomu, aby vás dovedly ke svému logickému závěru *bez správně definované premisy*.

Pokud tedy nemáte žádnou premisu takového ražení, můžete měnit, přepracovávat, obměňovat původní myšlenku nebo situaci, dokud nevymyslíte novou, u níž ale zase nebudete vědět, kam s ní míříte. Možná budete tápat, lámat si hlavu, abyste vymysleli další situace, jimiž dokončíte vaši hru. Možná tyto situace najdete, ale přesto stále nebudete mít skutečné drama.

Musíte mít premisu - premisu, která povede neomylně ke svému cíli, kterého jste chtěli dosáhnout.

Moses L. Malevinsky ve své *Vědě dramatického psaní*¹² tvrdí:

Cit nebo jeho základní části tvoří základy všeho života. Emoce je život. Život je emocí. Takže emoce jsou drama, drama je emocí.

Žádný cit nikdy nezrodil a ani nezrodí dobré drama, pokud není známo, *jaký typ síly* jej uvede v pohyb. Beze všeho, emoce je ve hře nutná stejně jako vzduch tomu být živ.

Malevinského myšlenka je ta, že když přijmete jeho základní princip, tedy emoci, problém je vyřešen. Předkládá také seznam základních emocí - touha, strach, soucit, láska, nenávisť - každá z nich, říká, může být solidním základem pro vaše drama. Jenže jen to vám nikdy nepomůže napsat dobrou hru, protože to samo o sobě nepředpokládá žádný cíl. Láska, nenávisť, každý základní cit je čistě a jen emocí. Může se to točit kolem sebe pořád dokola - ničít, budovat - ale nepřicházet z žádné strany.

Možná, že cit sám od sebe najde také svůj cíl a překvapí dokonce i autora. Ale to by byla jen náhoda a je příliš nejisté navrhnout toto jako metodu mladému spisovateli. Naším cílem je totiž vyloučit náhodu a nehodu a ukázat takovou cestu, po které může jít každý a na konci bude mít věrohodné dramaturgické základy. Tedy první věcí, kterou musíte mít, je premisa. A musí to být premisa formulovaná takovým způsobem, že každý ji pochopí jasně a srozumitelně. Mít nejasnou premisu je jako nemít žádnou.

Autor, který použije špatně formulovanou, falešnou nebo chabě zkonstruovanou premisu, bude zaplňovat čas a prostor bezúčelnými dialogy - nebo stejně tak akcemi - aniž by se jakkoli přiblížil k tomu, že by odhalil svou premisu. A proč? Protože neví, kam chce jít.

¹² Kniha je z r. 1925; o tomto autorovi se zdroje příliš nezmiňují

Předpokládejme, že chceme napsat hru o nějakém šetřílkovi. Budeme si z něj dělat srandu? Zesměšníme ho nebo ho pojmem tragicky? Ještě nevíme. Máme jen tu samotnou myšlenku, že popíšeme onu spořivost či lakotu. Pojďme se té myšlence věnovat více. Je moudré být spořivý? V určitém slova smyslu ano. Nechceme však psát o umírněném a obezřetném pánovi, který šetří na horší časy. Takový člověk přeci není šetřivý, ale prozíravý. Hledáme tak lakotného člověka, že by byl schopen zapřít svého bližního. Jeho bláznivé lakomství je tak veliké, že ho necháme na konci ztratit mnohem více, než vydělal. Takže nyní máme premisu pro naši hru: *Lakota vede k marnotratnosti*. Citovaná premisa - tak jako každá dobrá premisa - je složená ze tří částí, z nichž každá je podstatná pro dobrou hru. Jako příklad uvádíme: *Lakota vede k marnotratnosti*. První část této premisy vyjadřuje postavu: lakomce. Druhá část, tedy "vede k" evokuje konflikt a třetí část, "marnotratnost", odkazuje na konec hry. Podívejme se, zda je tomu tak. *Lakota vede k marnotratnosti*. Premisa nám představuje lakomce, který aby ušetřil své peníze, odmítá platit daně. Tento čin nutně vyvolá reakci - konflikt - ze strany státu, a lakomá postava je tak nucena zaplatit trojnásobek původní celkové částky. Lakota totiž představuje postavu, "vede k" předpokládá konflikt a "plýtvání" naznačuje konec hry. Dobrá premisa je tedy rychlou synopsí vašeho dramatu.

Tady uvádím další premisy:

Trpkost přináší klamavé veselí.
Nerozvážná štědrost vede k chudobě.
Upřímnost vítězí nad licoměrností.
Nezdvořilost ničí přátelství.
Zlá povaha přináší osamocení.
Materialismus je silnější než mysticismus.
Puritánství vede k frustracím.
Vychloubání přináší ponížení.
Zmatky vedou ke zklamání.
Vychytralost si kope vlastní hrob.
Nepoctivost svědčí o povrchnosti.
Bezostyšnost vede k sebezničení.
Sobectví způsobuje ztrátu přátel.
Marnotratnost přináší bídu.
Přelétavost svědčí o ztrátě sebeúcty.

Přestože toto jsou víceméně jednoduchá tvrzení, obsahují vše, co je třeba pro dobře stavěnou premisu: postavu, konflikt a závěr. A co nám tedy nesedí? Co chybí? Chybí nám postoj autora. Dokud se totiž k uvedenému autor nevyjádří, nemůže vzniknout drama. Premisa ožije, pouze pokud k tomu autor zaujme postoj. Opravdu sobectví

způsobuje ztrátu přátel? Jaké pozice byste zaujali? My, čtenáři a diváci vaší hry, s vámi nemusíme nutně souhlasit. S vaší hrou nám tedy musíte dokázat platnost vašeho názoru.

OTÁZKA: Jsem trochu zmaten/á. Znamená to, že bez zcela jednoznačné premisy nemůžu začít psát svou hru?

ODPOVĚĎ: Samozřejmě, že můžete. Existuje mnoho způsobů, jak najít zrovna vaši premisu. Tady je jedna.

Jestliže jsou například vaše teta Clara a váš strýc Joshua tak trochu zvláštní, můžete nabýt dojmu, že by byli skvělým materiálem pro vaši hru, avšak pravděpodobně hned nenajdete vhodnou premisu. Jsou to zajímavé postavy, a tak studujete jejich chování a následujete je krok za krokem. Dojdete k závěru, že teta Clara, třebaže je fanaticky nábožná, je rovněž přehnaně zvědavá a taky klepna. Strká nos do záležitostí všech. Možná přijdete na to, že některé páry žily odloučeně jen vinou zlomyslného vměšování tety Clary. Jenže to ještě stále nemáte premisu. Nemáte tušení, proč se tato žena chová zrovna takto. Proč se teta Clara tak snadno baví vytvářením problémů nevinným osobám?

Od okamžiku, co jste se o ní rozhodli napsat hru, protože ji shledáváte fascinující postavou, musíte také objevit toho co možná nejvíce o její minulosti i současnosti. A jakmile začnete sbírat materiál, udělali jste první správný krok k premise. *Premisa je totiž síla, která stojí za vším, co děláme.* A tak se ptáte na minulost tety Clary vašich příbuzných a vašich rodičů. Možná s překvapením objevíte, že s tou její fanatickou zbožností to nebylo v jejím mládí zas až tak slavné, ale že si naopak ve velkém užívala. Až jedna slečna spáchala sebevraždu, když jí teta Clara odlákala manžela, kterého si pak vzala. Ale jak se často stává v těchto případech, stín mrtvé ženy ji pronásledoval dlouho, když její manžel zemřel. Clara ho bláznivě milovala a usoudila, že jeho smrt přišla jako boží znamení. A tak se stala přehnaně zbožnou a rozhodla se strávit zbytek svého života v odříkání. Umínila si proto vykoupit každého, kdo s ní přijde do kontaktu. Začala se tak mísit do života ostatních. Vrhla se do slídění nevinných milenců, kteří si šeptali slůvka lásky v temných koutech a nabádala je ke změně úmyslů, jejich myšlenek a jejich hříšných činů. Jednoduše řečeno, stala se hrozbou pro své okolí.

Autor, který chce napsat tuto hru, stále ještě nemá premisu. Nevadí. Mezitím životní příběh tety Clary začíná nabírat na formě. Je zde ještě hodně nevyřešených otázek, ke kterým se musí následně spisovatel vrátit, až najde svoji premisu. Otázka nyní zní: jaký konec čeká tuto ženu? Stráví zbytek života strkáním nosu do cizích věcí a ničením životů ostatních? Jistěže ne. Avšak vzhledem k faktu, že teta Clara žije a nese svůj kříž i dále, autor se musí rozhodnout, jaký konec jí čeká - nikoli v realitě, ale v dramatu.

Z toho, co dosud víme, by vlastně mohla teta Clara žít až do sta let a zemřít třeba při nějaké nehodě nebo klidně i ve své posteli. Bylo by to užitečné pro toto drama? Jistěže ne. Nehoda by byl vnější faktor, nevztahující se příliš k dramatu. To samé asi v případě nemoci i klidné smrti. Její smrt - pokud by nastala - musí vyvěrat z jejich činů. Nějaký muž

a žena, jimž zničila život, by se mohli pomstít a poslat ji na onen svět. Možná by mohla překročit všechny meze, obrátit se proti církvi samotné a být exkomunikována. Anebo by se mohla ocitnout v tak kompromitujících okolnostech, že by ji donutily k sebevraždě. Ať již si zvolíme kterýkoli z těchto tří konců, premisa přijde sama: *extrém (ať již je jakýkoli) vede k destrukci*. Teď již znáte začátek a konec vašeho dramatu. Jako mladá měla Clara bezostyšnou morálku, která způsobila sebevraždu, dále pak ztratila jedinou osobu, kterou skutečně milovala. Tato tragédie v ní zapříčinila pomalou, avšak neustálou změnu v přehnaně zbožnou osobu. Její fanatismus zničil spoustu životů a nyní se jí vymstil ztrátou vlastního života.

Ne, nejste nuceni začít vaši hru s nějakou premisou. Můžete začít s nějakou postavou nebo událostí anebo pouze s jednoduchou myšlenkou. Tato myšlenka či událost roste pomalinku a příběh začíná mít kontury. Můžete rovněž najít vaši premisu až později, a to v látce, kterou jste nasbírali. Důležité je však ji najít.

OTÁZKA: Můžu použít jako premisu *velkou lásku, která překoná i smrt*, aniž bych byl obviněn z plagiátorství?

ODPOVĚĎ: Ano, klidně. Přestože zárodek je stejný jako u *Romea a Julie*, hra se může lišit. Nikdy jste neviděli a nikdy ani nevidíte dva stromy úplně stejné. Tvar stromu, jeho váhu a jeho sílu vyznačuje místo a prostředí, kam spadnou semínka a kde vyklíčí. Žádný dramatik nemyslí ani nepíše tak jako druhý. Deset tisíc spisovatelů může použít stejnou premisu, jak se stávalo i za dob Shakespearových, ale žádná hra není ve výsledku stejná jako jiná, kromě premisy. Vše bude záležet na vaší citlivosti, na vašem porozumění lidské přirozenosti a vaší představitosti.

OTÁZKA: Je možné napsat hru se dvěma premisami?

ODPOVĚĎ: Ano, ale nebude to dobré drama. Můžete jít dvěma směry zároveň? Dramatik má už tak dost práce, aby zobrazil premisu jednu, natož dvě nebo tři. Hra s více než jednou premisou bude bezpodmínečně zmatená. *Příběh z Filadelfie*¹³ od Philipa Barryho je komedií tohoto typu. První premisou v ní je: *pro úspěšný sňatek je třeba, aby se obětovali oba dva*. A druhou premisou je, že *peníze nebo jejich nedostatek není to jediné, na čem člověk závisí*. Další hrou tohoto typu je *Skřivan*¹⁴ od Samsona Raphaelsona. Premisy zde jsou: 1) *jedna bohatá žena potřebuje ve svém životě záchytný bod* a 2) *muž, který miluje svou ženu, se pro ni obětuje*. Nejenže obě hry mají dvě premisy, ale jsou ve výsledku i únavné a špatně řečené. Občas stačí výborní herci, brilantní dialogy a skvělá produkce pro dosažení úspěchu, jenže všechny tyto aspekty samy o sobě nestačí pro dobrou hru. Nemyslete si, že všechny hry, které se objeví na jevišti, mají správně formulovanou premisu, přestože za každým divadelním dílem je nějaký nápad. V *Noční hudbě* od Clifforda Odetse¹⁵ je například premisou toto: *mladí musí přistupovat ke světu odvážně*. Ta hra má nápad, ale žádnou hlubokou premisu. Dalším dramatem s poněkud

¹³ Komédie amerického dramatika Philipa Barryho byla zfilmována v r. 1940

¹⁴ Hra *Skřivan* amerického dramatika a scénáristy Samsona Raphaelsona byla zfilmována v r. 1941

¹⁵ Clifford Odets (1906 – 1963) – americký herec, režisér, dramatik a scénárista

zmatenou myšlenkou je *Čas tvého žití* od Williama Saroyana¹⁶. Premisa jako *Život je báječný* je neforemná, přehnaná a je dobrá asi tak, jako by žádná ani nebyla.

OTÁZKA: Je těžké definovat, jakou základní emoci by mělo obsahovat drama. V *Romeu a Julii* by kupříkladu bez nenávisti mezi dvěma rodinami mohli zamilovaní žít šťastně. Zdá se mi, že v této hře je základním pocitem nenávist, nikoli láska.

ODPOVĚĎ: Uspěla snad nenávist ve zkrocení lásky zamilovaného páru? Nikoli. Podnítila je k citu ještě většího rozměru. Jejich láska se prohlubovala více s každou další nepřízní. Byli tak připraveni zapomenout svá jména, vzdorovat nenávisti svých rodin a na konci obětovat svůj vlastní život pro lásku. Nakonec je poražena nenávist, ne jejich láska. Láska byla vystavena zkoušce nenávisti a zvítězila. Láska se nezrodila z nenávisti, ale vykvetla i přesto. Jak vidíme, základní emocí v *Romeu a Julii* zůstává tedy láska.

OTÁZKA: Stále se mi nedaří určit směr nebo pocity, na kterých se zakládá drama.

ODPOVĚĎ: Uveďme tedy další příklad: *Přízraky* od Ibsena. Premisou tam je: *Hříchy otců dopadají i na jejich děti*. Podívejme se, zda je tomu skutečně tak. Kapitán Alving byl chlípník jak před svatbou, tak i po ní, a umírá na syfilis, kterým se nakazí během svých eskapád. Zanechá za sebou syna, který zdědí jeho nemoc. Syn Oswald se zblázní a umírá s milosrdnou pomocí své matky. Ostatní děje hry včetně románu s pokojskou se odvíjí od premisy. Je tedy evidentní, že premisa se zabývá zmíněnou dědičností. Lillian Hellmanová¹⁷ začala pracovat na svém nápadu, založeném na skotské soudní kronice Williama Rougheada. Kolem roku 1830 jedno indiánské děvče vneslo do jedné britské školy spor. První úspěch Lillian Hellmanové *Dětská hodinka* je založen na této historické události, jak vzpomíná i Robert Van Gelder v "New York Times" z 21. dubna 1941. Rozhovor pokračuje takto:

„Vývoj hry *Stráž na Rýně*“, říká paní Hellmanová, „je spíš komplikovaný a obávám se, že ani není příliš zajímavý. Zatímco jsem pracovala na *Lištičkách*, měla jsem takový nápad a myslela jsem na takovou malou vísku na americkém středozápadě, takové středně velké městečko nebo spíš trochu izolovanější než středně velké, a do tohoto města přichází Evropa prostřednictvím vysoce postavené evropské dvojice, která zde stráví část své cesty napříč západním pobřežím. Byla jsem nadšená a přemýšlela jsem také nad tím, že odložím *Lištičky*, abych na tom mohla pracovat, ale když jsem začala, nebyla jsem schopná pokračovat. Začala jsem dobře, jenže pak jsem se zablokovala. Později mi přišla na mysl jiná myšlenka. Jak by asi reagovaly citlivé osoby, které strávily velkou část života tím, že v Evropě strádaly, načež pak byly ubytovány v domě velmi bohatých Američanů? Co by si asi myslely o všech těch horečnatých stavech, práscích na spaní, které se brávaly i když nebyl zrovna čas na spánek, a objednaných předražených večeří, které nebyly nikdy snědeny a tak dále..? Avšak ani tato hra nezafungovala. Pokračovala jsem v

¹⁶ Hry Williama Saroyana se u nás příliš neuvádějí (přestože her napsal spoustu), snad až na výjimku *Tracyho tygra*, což psal ale původně jako novelu

¹⁷ Lillian Hellman (1905 – 1984) – americká politička a autorka řady her, z nichž většina ani nebyla přeložena do češtiny

myšlenkách nad předchozími postavami, nad vysoce postavenou dvojicí a neustále se mi to vracelo. Chtělo by to celé odpoledne a značnou část zítřka, abych znovu prošla všechny fáze, které změnily tyto dvě myšlenky v jednu: *Stráž na Rýně*. Vysoce postavená dvojice je tam znovu, ale v druhém plánu. Američané tam vystupují jako dobří lidé a tak podobně. Vše se proměnilo, ale ze dvou her se stala jedna.“

Dramatik může pracovat na svém příběhu po týdny, než objeví, že potřebuje premisu, která dá porozumět směru, kterým se bude ubírat jeho hra. Pokusme se nyní najít myšlenku, která by nás pomalu dovedla k premise. Představme si, že chceme napsat drama o lásce.

O jaké lásce? No, rozhodněte se, že se musí jednat o velkou lásku, která překoná předsudky, nenávist a averzi, lásku, která se nedá koupit a ani nezná kompromisy. Diváci budou muset cítit dojetí nad oběťmi, které zamilovaní učiní jeden pro druhého, což povede k vítězství lásky. Toto je myšlenka a není špatná. Ale chybí vám premisa, a dokud jednu ne zvolíte, nemůžete napsat dobrou hru.

Je jasné, že ve vaší myšlence už jedna premisa vložena je: *láska překoná vše*. Ale je to nejasné tvrzení. Říká až příliš a ve finále nesděljuje nic. Co to znamená "vše"? Překážky, odpovídáte. Ptáme se znovu: ale jaké? A pokud odpovíte, že "láska hory přenáší", máme právo se vás zeptat, čemu to prospěje.

V premise musíte popsat přesně, jak velká je tato láska, a zobrazit přesně, kam míří a až kam daleko je schopná zajít. Půjdeme do hloubky a zobrazíme lásku tak velkou, že překoná i smrt. Nyní je již tedy naše premisa jasná: *může láska zvítězit nad smrtí?* Odpověď v tomto případě zní "ano" a označuje cestu, kterou milenci projdou. Zemřou pro lásku. Je to velmi živá premisa pro toho, kdo se bude ptát, čemu všemu bude vzdorovat tato láska: a je tedy možné bez váhání odpovědět "smrti". Jako výsledek nebudete vědět pouze, kam až jsou schopni zajít vaši milenci, ale budete mít také ponětí, jaké typy postav to budou, a to postavy, které budou moci dotáhnout vaši premisu k logickému závěru.

Může být tato dívka pošetilá nebo necitlivá či vypočítavá? Těžko. Může být chlapec nebo muž lehkovážný nebo nestálý? Těžko. Maximálně budou povrchní jen do té chvíle, než se potkají. A v tomto bodě nastane zápas, nejprve proti obyčejnému životu, který vedli doposud, nato proti jejich rodinám, jejich vyznání a dalším faktorům, které se proti nim nakupily. Jak jde čas, nabývají na síle, velikosti, rozhodnosti a na konci se spojí ve smrti, které vzdorovali.

Jestli máte pěkně nalinkovanou premisu, synopse se vyjeví takřka automaticky. Zapracujte na ní tím, že do ní vložíte drobné detaily a osobní ráz.

Za předpokladu, že pokud si jako premisu zvolíte *Velká láska překoná i smrt*, věříte tomu. Musíte tomu věřit, protože tímto tuto premisu dokazujete. Musíte bez okolků ukázat, že život stojí za nic bez člověka, kterého milujete. A pokud tomu upřímně nevěříte, těžko uspějete v přenesení citové intenzity Nory z *Domova loutek* nebo Julie z *Romea a Julie*. Myslíte, že Shakespeare, Molière nebo Ibsen věřili ve své premisy? To si pište, že ano. Ale i kdyby tomu tak nebylo a neučinili by tak, jejich talent byl dostatečně silný na to, aby

procítili to, co popisovali, a aby znovu prožili životy svých hrdinů, že přesvědčili publikum o své upřímnosti.

V každém případě byste neměli psát nic, čemu byste doopravdy nevěřili. Premisa by měla být zároveň vaším přesvědčením, které bezvýhradně zobrazujete. Možná by to pro mě mohla být absurdní premisa, ale nesmí být taková pro vás.

Ačkoliv byste nikdy neměli zmínit vaši premisu v dialozích, diváci musí pochopit, co chcete říct. A ať by bylo sdělení jakékoliv, musíte ho zobrazit.

Viděli jsme, jak vás *myšlenka* - obvyklý začátek dramatu – může napadnout kdykoli. A vysvětlili jsme si, proč musí být tato myšlenka přeměněna v premisu. Tento proces není složitý. Můžete začít psát vaši hru jakýmkoli způsobem, dokonce i náhodně pod podmínkou, že všechny nezbytné části budou na svém místě.

Možná již máte v hlavě celý příběh, ale stále vám chybí premisa. Můžete se pustit do psaní vaší hry? Raději ne, ačkoli se vám bude zdát jakkoli dokončená. Jestliže je smutný konec podmíněný žárlivostí, zjevně jste asi napsali drama o žárlivosti. Ale víte, kde se rodí ona žárlivost? Byla dívka koketa? Byl její muž v podřadné roli? Rodinný přítel jí nadbíhal? Nudil jí manžel? Měl manžel milenky? Prodávala se snad, aby pomohla nemocnému manželovi? Bylo to jen nedorozumění? A tak dále.

Každá z těchto možností vyžaduje rozdílnou premisu. Například: v *manželství vede nevěra k žárlivosti a následné vraždě*. Když si zvolíte tuto premisu, pochopíte důvod žárlivosti a dozvíte se, jak tato povode k tomu, že nevěrná osoba zabije nebo je zabita. Premisa vyznačí jednu jedinou cestu, kterou se vydáte. Spousta premis může mít co dělat se žárlivostí, avšak ve vašem případě to bude jediná motivující síla, která požene hru ke svému nevyhnutelnému konci. Ten, kdo zrazuje, se bude chovat naprosto rozdílně od toho, kdo je věrný, nebo na rozdíl od ženy, která se rozhodne prodávat se kvůli pomoci při záchraně života svého manžela. A také ať již budete mít v hlavě příběh nebo už jste jej jednoduše napsali, bez oné premisy se neobejdete.

Je potřestěné vydat se na lov premisy, protože jak jsme již podtrhli, musí se zrodit z našeho přesvědčení. Znáte dobře svá přesvědčení. Projděte si je. Možná se zajímáte o lidskou přirozenost a její výstřednosti. Postačí vám z nich vybrat jednu, abyste měli materiál pro několik premis.

Pamatujete si pohádku o nepolapitelném modrém ptáčkovi? Jeden muž hledal po celém světě modrého ptáčka štěstí, a když se vrátil domů, zjistil, že byl pořád tam. Není potřeba zatěžkávat mozek, abyste našli premisu, když je spousta věcí na dosah ruky. Každý má nějaká silná přesvědčení jako takovou studnici premis.

Dejme tomu, že nakonec uspějete v nalezení premisy. Pokud na ni přijdete zvnějšku, znamená to, že je vám cizí, a není tedy vaší součástí. Dobrá premisa totiž reprezentuje autora.

Předpokládejme, že nechcete napsat dobrou hru. Něco, co přetrvá. Zvláštní věc je, že všechna divadelní díla *včetně frašek* jsou vždy lepší, pokud chce autor sdělit něco důležitého. Platí toto tvrzení také pro lehčí žánry jako je třeba detektivka? Uvidíme. Máte

brilantní nápad bezchybného zločinu pro nějakou komedii. Pracujete na ní v nejpodrobnějších detailech až do té doby, než si nebudete stoprocentně jistí, že bude působivá a že zasáhne každého diváka. Vyprávíte ji jednomu ze svých přátel a on se místo toho nudí. Trápíte se. Kde jste udělali chybu? Možná byste se měli zeptat na názor někoho dalšího. Uděláte to a dostanete zdvořilé povzbuzení. Ale cítíte za tím, že se nelíbila ani tentokrát. Jsou snad všichni idioti? Začínáte o své hře pochybovat. Nápad přepracujete zahlazením tam i onam a pak se vrátíte k vašim přátelům. Strpí příběh znovu a teď se již nudí doopravdy. Někteří z nich vám to řeknou přímo. Drásá vám to srdce. Stále ještě nevíte, co nefunguje, ale víte, že je to špatná hra. Nenávidíte ji a snažíte se na ni zapomenout.

Můžu vám říct, co nefungovalo, aniž bych vaši hru přečetl: nebyla tam dobře načrtnutá premisa. A když chybí správně načrtnutá premisa fungující v každém ohledu, postavy nejsou ve výsledku reálné. Jak by mohly? Kupříkladu by ani nevěděly, proč by musely spáchat onen dokonalý zločin. Jediným motivem je rozhodnutí autora, načež jsou jejich činy a dialogy umělé. Publikum nevěří tomu, co dělají a co říkají.

Možná se vám to zdá divné, ale postavy ve hře by měly být opravdovými živoucími bytostmi, které jednají z osobních pohnutek. I ti, kdo se rozhodnou spáchat bezchybný zločin, musí mít hlubokou motivaci. A ten zločin není samoučelný. Také ti, kdo spáchají zločin v šíleném amoku, mají motiv. Protože jsou blázni? Co zapříčinilo jejich sadismus, jejich chtíč a nenávisť? Existují důvody, které jsou na pozadí událostí, jež nás zajímají. Noviny jsou plné vražd, žhářství či znásilnění. Jsme z nich pak upřímně znechucení. Proč bychom ale potom měli chodit se na ně dívat do divadla, když ne proto, abychom zjistili, proč k nim došlo?

Mladá dívka zabije svou matku. Hrozné. Ale proč? Jaké kroky ji dovedly k vraždě? Čím víc se autorovi podaří je odhalit, o to lepší bude jeho drama. A čím víc můžete poodhalit prostředí, fyziologii a psychologii vraha a jeho osobní premisu, tím víc úspěchů budete mít.

Každá věc v životě je úzce spjata s těmi ostatními. Nemůžete pojednávat o nějaké příčině, jako by byla odloučená od zbytku existence. Jestliže čtenář přijme naši rozvahu, opustí snadno myšlenku napsat hru o tom, jak někdo spáchal dokonalý zločin, ale přejde k tomu, *proč* to udělal.

Krok za krokem zkusíme vystavět detektivku a budeme přitom dávat pozor, jak do ní zapadají různé články. O jaký zločin se bude jednat? Zpronevěru, vydírání, krádež nebo vraždu? Vybereme vraždu a přejdeme k zločinci. Proč zabil? Pro nenasytlost? Pro peníze? Nebo mstu? Ctižádost? Aby napravil mýlku? Existuje tolik typů vražd, že musíme umět odpovědět ihned. Předpokládejme, že jsme si vybrali ctižádost jako hybnou páku a uvidíme, kam nás to dovede.

Vrah musí dojít do bodu, ve kterém mu někdo zkříží cestu. Udělá všechno proto, aby obešel muže, který se mu plete do cesty za účelem získání náklonnosti. Možná uspěje a vražda je tak zažehnána. Ale když ne, budoucí oběť musí být neústupná - protože jinak

by zde nebyl žádný vrah a následně ani žádné drama. Ale proč by měla být neústupná? Nevíme, protože neznáme naši premisu.

Mohli bychom se na chvíli zastavit a podívat se na to, jak by se příběh odvíjel, kdybychom pokračovali bez premisy. Ale bylo by to zbytečné. Stačí zavadit pohledem o náš materiál, se kterým budeme pracovat, abychom pochopili, jak křehká je v tomto případě naše struktura. Tato myšlenka se stala základem pro stovku her, ale je to příliš slabé na to, abychom z ní vytvořili synopsi. Podívejme se více na zoubek jednotlivým článkům, které již máme, a nalezneme činnou premisu.

Vrah totiž zabije proto, aby dosáhl svého cíle. Jistě to není žádný dobrý člověk. Vražda je příliš vysoká cena za to, aby se jejím prostřednictvím vyplatilo zaplatit vlastní ambice. Je tedy třeba nelítostného muže, který by.. Ano! Náš vrah je bezcitný a lhostejný ke všemu včetně svých vlastních sobeckých cílů.

Je to nebezpečný muž, bez užitku pro společnost. A když uspěje v útěku před následky svého zločinu? Nebo když dospěje do stavu zodpovědnosti? Myslete na škodu, kterou by mohl způsobit! Mohl by donekonečna pokračovat ve své bezohledné cestě a potácet se od úspěchu k úspěchu. Ale je to vůbec možné? Opravdu by mohl muž s takovou bezcitnou ctižádostí dosáhnout úspěchu? Ne. Surovost, stejně jako nenávisť, s sebou uvnitř přináší zárodky vlastní destrukce. Výborně! Máme tedy již premisu: *Bezohledná ctižádost vede k sebezničení.*

Nyní již víme, že náš vrah spáchá naprosto bezchybný zločin, ale na konci je zničen vlastními ambicemi. Otevírají se tak neomezené možnosti.

Známe již našeho nelítostného vraha. Přirozeně o něm musíme vědět více. Pochopit postavu není tak jednoduché, jak uvedeme v kapitole o postavě. Ale je to premisa, která načrtla nejdůležitější rysy našeho protagonisty.

Bezohledná ctižádost, která vede k sebezničení, je i premisou *Macbetha* od Shakespeara, jak jsem již napsal.

Je tolik způsobů, jak získat premisu, kolik je spisovatelů, stejně jako je dáno, že velké množství spisovatelů používá více než jednu metodu, jak k premise dospět.

Uveďme ještě jiný příklad.

Představme si, že nějaký dramatik, který se v noci vrací domů, uvidí skupinu hochů, kteří přepadnou chodce. Je pobouřen. Chlapci ve věku šestnácti, osmnácti, dvacet let, kteří jsou již recidivovanými kriminálníky. Je tak zasažen, že se rozhodne napsat o mladické delikvenci drama. Vezme přitom v úvahu, že látka je velmi obsáhlá. Jakým námětem přesně se bude zabývat? Zvolí si ozbrojenou loupež. Byla to taková ozbrojená loupež, která jej natolik zasáhla, až si pomyslel, že publikum bude mít podobné reakce. Takoví kluci jsou hlupáci, přemýšlí dramatik. Pokud na ně přijdou, jejich život skončil. Budou odsouzeni tak na dvacet let za mřížemi až na doživotí. Jací blbečci! „Vsadím se,“ přemýšlí, „že jejich oběť ani neměla s sebou tolik peněz. Riskovali svůj život pro nic za nic.“

Ano, jistěže, je to dobrý nápad pro drama, a začíná na tom pracovat. Ale příběh se přestává rozvíjet. Po tom všem není schopen napsat tři akty o krádeži. Spisovatel je rozrušený, rozrušen svou neschopností napsat hru o tom, co je pro něj jistojistě dobrým nápadem.

Ozbrojená krádež je jen ozbrojená krádež, není to nic nového. Z jiného úhlu pohledu by mohl být překvapivý jen věk kriminálních. Ale proč by se mládenci všeobecně měli pouštět do krádeží? Třeba jejich rodičům na nich zas až tak nezáleží. Možná jsou jejich otcové alkoholici, zcela zabraní do svých vlastních problémů. Ale proč to všechno? Proč se dávají na pití a přehlíží své děti? A navíc je takových malých kriminálních spousta: ne všichni jejich rodiče musí být alkoholici, kteří nemají rádi své děti. Možná jsou to jen otcové, kteří nad svými syny ztratili jakoukoliv autoritu. A možná jsou také velmi chudí a nemohou je živit. Proč si potom nehledají práci? Zřejmě nastoupila velká krize. Není práce, a tak tihle chlapci žijí stále jen na ulici. Znají jen chudobu, opuštění a špínu. To jsou silné motivy pro zločiny.

A nejsou to jen chlapci z tohoto jednoho obzvláštního ghetta. Tisíce chudobných hochů v celé zemi se dávají na zločin, v němž vidí cestu úniku. A chudoba, která je zasáhla, z nich učinila zločince. Tady to je! *Chudoba podněcuje zločin*. Teď již máme naši premisu a dramatik tu svou.

Nyní hledá místo a prostředí, kam by umístil svoje drama. Vzpomíná na své dětství, na něco, co viděl, nebo výstřižek z novin. V každém případě myslí na určitá místa, která by mohla podněcovat zločin. Studuje osoby, domy a důvody této rozšířené chudoby. Zjišťuje, co udělalo město ohledně těchto podmínek. Pak se soustředí na ty chlapce. Jsou opravdu tak hloupí? Nebo se jimi stali jen pouhou nedbalostí, neduhy a podvýživou? Rozhodne se koncentrovat na jednu určitou postavu, která mu dovolí napsat příběh. Najde ji: je to sympatický mladík ve věku šestnácti let a má sestru. Otec od nich odešel a zanechal tak dvě děti a nemocnou manželku. Nemohl si najít práci, byl životem otráven a nakonec opustil domov. Manželka brzy poté zemřela. Osmnáctiletá sestra trvá na tom, že se o svého bratra musí postarat. Má ho ráda a ani nedokáže pomyslet na to, že by mohla žít bez něho: je připravená pracovat, aby ho zachránila. Přirozeně by náš Johnny mohl skončit v nějakém sirotčinci, ale to by pak nemělo smysl potvrzovat to, že *chudoba podněcuje zločin*. A tak se Johnny toulá po ulicích, zatímco jeho sestra pracuje v továrně. Johnny má na každou věc svou filozofii. Ostatní děti následují rady svých učitelů a rodičů, kteří nabádají být poslušní a čestní. Johnny ale ze své vlastní zkušenosti ví, že jsou to všechno jen řeči. Pokud by respektoval, co je psáno, umřel by hladem. A tak si našel svou osobní premisu: *Jsi-li dost chytrý, všechno ti projde*. A našel si způsob, jak dokázat, že to funguje. Pokradl a vyvlékl se z toho. Johnnyho nepřítelem je zákon, jehož premisa zní: *Jen tak se z toho nevyvlečeš nebo Zločin je špatný*.

Také Johnny má své hrdiny. Kluky, kteří z toho vyvázli. Je si jistý, že by mohli přelstít kdejakého poldu. Tak například místní kluk Jack Colley. Pochází přímo z jeho čtvrti. Všichni zdejší poldové ho pronásledovali a on z nich udělal jen hlupáky. Jack je nejlejší.

Pro to, abyste blíže poznali Johnnyho, pátrejte po jeho prostředí, po jeho vzdělání, ambicích, idolech, po jeho inspiraci a jeho přátelích. Pak bude premisa přesně odpovídat jemu a dalšímu miliónu dětí. Jestliže je pro vás Johnny jen zhýralec a nezajímá vás dozvědět se, proč se jím stal, budete potřebovat jinou premisu. Tady jedna je: *Nepřítomnost silné policie nahrává kriminálíkům.*

Přirozeně vyvstává spontánní otázka, zda je tomu skutečně tak. Ignorant by jistě mohl říci, že ano. Avšak dokázali byste vysvětlit, proč děti milionářů nejdou krást do ulic stejně jako Johnny? Kdyby bylo více dohledu, bylo by chudoby a strádání méně? Zkušenost ovšem říká, že ne. Tudíž *Chudoba podněcuje zločin* je premisou pravdivější a funkčnější. Je to premisa *Slepé uličky* od Sidneyho Kingsleyho.

Musíte se také rozhodnout, jak pojednat vaši premisu. Nařknete společnost? Ukážete chudobu a východisko z ní? Kingsley se rozhodl, že zobrazí pouze bídu a že nechá publikum, aby se samo rozhodlo, jaké nad tím vynášet soudy. Pakliže si přejete přidat něco k tomu, co řekl Kingsley, pak vytvoříte podtitul premisy, která rozšíří tu původní. A znovu ji doplňte, pokud je to nutné, a nejlépe způsobem, který perfektně sedí zrovna pro váš případ. A zatímco na tom budete pracovat, objevíte, že vaše premisa nedrží tvar, *protože jste změnilí názor na to, co chcete říct*, a proto vytvořte premisu novou a tu starou opusťte.

Je společnost zodpovědná za chudobu? Ať již se přikloníte na jakoukoli stranu, musíte ji dokázat. Beze všeho bude vaše drama odlišné než to od Kingsleyho. Můžete formulovat premisu, kolik chcete - chudobu, lásku, nenávisť - než si vyberete, která vás uspokojí nejvíce.

K vaší premise můžete přijít nejrůznějšími způsoby. Můžete začít s myšlenkou, kterou pak přetvoříte do premisy, nebo nejdříve rozvinete nějakou situaci, abyste zjistili, že má nějaký potenciál, který potřebuje jen správnou premisu pro to, abyste převzali její význam a navrhli konec.

Emoce mohou diktovat spoustu premis, ale dříve než mohou být vyjádřeny myšlenky dramatika, musí projít přepracováním. Zkusme si vzít příklad takové emoce: žárlivost. Žárlivost je obvykle živena z pocitů založených na komplexu méněcennosti. Žárlivost jako taková se ale nemůže vydávat za premisu, protože nevyznačuje cíl pro postavy. Bude lepší, když to nějak potvrdíme. *Ničí žárlivost?* Ne, i když nyní už víme, jaký bude následovat čin. Pokračujme dále: *Žárlivost ničí sebe sama.* Teď již máme cíl. My i dramatik již víme, že drama bude pokračovat, dokud žárlivost nepohlí sama sebe. Autor může naplnit koncept, jak se mu zlíbí, i kdyby sděloval, že: *Žárlivost nezničuje jen sebe samu, ale také objekt své lásky.*

Doufejme, že čtenář pozná rozdíl mezi těmito dvěma posledními premisami. Její obměny jsou nekonečné a každá nová varianta premisy drama změní. Jenže pokaždé, když změníte vaši premisu, musíte se také vrátit na začátek a přepsat synopsi podle nové premisy. Když začnete jednou premisou a přejdete k druhé, drama tím utrpí. Nikdo

nemůže postavit hru na dvou premisách, stejně jako není možné vystavět dům na dvou základech.

Tartuffe od Molièra nabízí výborný příklad toho, jak se komedie rodí z premisy. Premisa *Tartuffa* je *Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá*.

Komedie se otevírá hubováním paní Pernellové, která okřikuje vnoučata a Elmíru, druhou mladou manželku svého syna, protože nejsou dostatečně uctíví vůči Tartuffovi. Byl to její syn Orgon, kdo Tartuffa přivedl do domu. Tartuffe je očividně podvodník, který se vydává za světce. Jeho opravdový cíl je nabýt Orgonova majetku a mít vztah s jeho ženou. Jeho svatořečení si získalo Orgonovo srdce, které nyní věří v Tartuffa, jako by byl ztělesněný zachránce. Avšak vraťme se k počátku komedie. Cílem autora je zde zobrazit co možná nejrychleji první část premisy. Paní Pernellová říká:

PANÍ PERNELLOVÁ

Na cestu k spasení chce vás vést, on vám radí.
Být synem, řekla bych: mějte ho za to rádi.

DAMIS

Babičko, ať ani tatínek nečeká,
že se kdy postavím za toho člověka.
To se mám zrazovat, falšovat vlastní slova?
Mnou tak lomcuje vztek, když vidím, jak se chová!
Jen tak dál: pěkného skandálu, jak se zdá,
se brzo dočkáme od toho neřáda.

DORINA

Aby ne, skandál je, že vtrhne sem jak domů
a roztahuje se a poroučí kdekomu,
to, vandrák, přišel k nám bez bot a nesmělý,
v šatech, že vypadal jak strašák do zelí,
a tu máš, zapomněl, co byl, chlap rozdrbaná,
všecko nám zoškliví a začne dělat pána.

PANÍ PERNELLOVÁ

Vám svatý kdyby chtěl kázat, tak urazí,
a přitom by vám šly k duhu ty příkazy.

(Toto je první náznak toho, co se stane později, když mu Orgon svěří své jmění.)

DORINA

Svatého vidí v něm jen vaše fantazie.
Všecko je přetvářka, co udělá ta zmije. (...)

PANÍ PERNELLOVÁ

(...) To u vás jen je lump, každý hned vyskočí,
když se mu odváží říct pravdu očí.
Být spasen a nic víc – o nic jiného nedbá,
a hřích mu připadá jak nejstrašnější kletba.

DORINA

No dobře, ale proč – snad víte to líp vy –
proč řádí, když sem tam nás někdo navštíví?
Je slušná návštěva snad něco proti nebi,
že řve jak na pastvě? To kvůli spáse? Že by?
Mezi námi – mám říct, jak si to vykládám?
Já myslím – určitě! – že žárlí na madam.

(Ano, je žárlivý, jak se dozvíme později. Molière je pečlivý, aby zdůvodnil každou věc v předstihu.)

PANÍ PERNELLOVÁ

Mlč! Co to povídáš? Než něco řekneš, myslí.
Není sám, komu jsou návštěvy proti myslí.
Křik, věčné courání, to nejsou nešvary?
A dole u vchodu pořád ty kočáry
a hordy lokajů, povykování kočích,
tohle je v sousedství už dávno solí v očích.
(...) Řeknu vám, od syna to byl moc dobrý nápad
u nás ho usadit, zas to tu bude klapat.
To samo nebe ho posílá, ne že ne!
On vám ten zmatek z hlav už nějak vyžene!
A všechno kvůli vám! Co zasluhuje výtky,
to vytýká, nic víc – ty ustavičné pitky,
návštěvy, večírky, pořád nějaký ples..
Co jiného to je než ďáblův vynález.¹⁸

Pokud si pozorně prostudujete premisu, zaznamenáte, že někdo - v tomhle případě Tartuffe, balamutí neznámé a důvěřivé lidi - Orgona a jeho matku - svou předstíranou přetvářkou svátosti. Takovým způsobem musí zaručeně uspět v získání Orgonova majetku a v tom, aby se stal milencem sladké Elmíry – pokud uspěje.

Již v úvodu komedie zazní, že tato rodinka je ohrožena nepředstavitelnou katastrofou. Ještě jsme ani neviděli Orgona, jen jeho matku, která přijímá obhajoby tohoto domnělého svatouška. Je možné, že muž jeho významu, bývalý vojenský úředník, by důvěřoval cizímu muži do takové míry, že by mu dovolil udělat chaos v jeho rodině? Jestliže Orgon tak moc důvěřuje Tartuffovi, autor tím formuloval první část své premisy. Jsme pak svědky toho, jak Tartuffe, tak bystře a s pomocí Orgona, jeho zamýšlenou obětí, mu vykope jámu. Spadne do ní? To ještě nevíme. Ale náš zájem je probuzen. Uvidíme, jestli Orgon odevzdá svou důvěru Tartuffovi naplno, jak nám jeho matka dává tušit. Orgon se právě vrací domů po třídní cestě. Potkává bratra své druhé manželky Kleanta.

¹⁸ Ukázky z Molièrova *Tartuffa* jsou použity v překladu Vladimíra Mikeše vydaného v r. 2006 nakladatelstvím Artur

ORGON Á, švagr, dobrý den.

KLEANTES Tak zpátky! Už jdu pryč. Tak buďte pozdraven..
Ještě nic nekvete, co? Pořád zima venku.

ORGON Dorino..
Odpusťte, švagře, jen na chvíli, jenom se pozeptám, co a jak, ať mám klid, za dva dny může se ledacos přihodit. Všecko je v pořádku? Žádné nedobré zprávy? Co jste tu dělali? Jste doufám všichni zdraví?

DORINA Madam nám stonala, předvčirem najednou hlava a horečka, tváře jí jenom žhnou..

ORGON A Tartuffe?

DORINA Tartuffe se má dobře, copak chcete?
Buclatý, růžový, papulka mu jen kvete..

ORGON Chudinka!

DORINA Večer jí bylo hůř, byla mdlá a u večeře sousto nesnědla. Ta bolest hlavy prý nebyla k vydržení.

ORGON A Tartuffe?

DORINA Večeřel, jenom on, cpal se před ní... Slupnul dvě koroptve! S obrovskou zbožností se kýtlou – dojídal. Chtěl maso bez kostí.

ORGON Chudinka!

DORINA Chudinka. V hlavě nějakou můru, a usnout ne a ne, celou noc byla vzhůru. A žár, že nemohla vydržet v posteli.. Skoro až do rána jsme u ní seděli.

ORGON A Tartuffe?

DORINA Copak ten, ten spíkal, za nás obě, zdvihl se od stolu, doškobrtal se k sobě, zavrtal do peřin, chudinka zdrchaná,

a pochrupával si v klidu až do rána.

ORGON Chudinka!

DORINA Nakonec si dala pustit žilou,
jak jsme jí radili, a to jí ulevilo,
jako když najednou s ní spadne závaží.

ORGON A Tartuffe?

DORINA V pořádku! Začal den s kuráží,
hned duši posílil proti všem zlům a zradám,
a – aby nahradil krev, co ztratila madam –
vyzunkl k snídani pět sklenic burgundu.

ORGON Chudinka!

DORINA Oběma je už líp. Tak já jdu.
Říct paní za tepla, že už jste namouduši
rád, že se sebrala – i když to sama tuší. (...)

KLEANTES Dělá z vás blbečka – jak ji tak poslouchám.
Nechci vás urazit – no ale řeknu vám,
já se jí nedivím. To, co se děje tady,
je vážně trochu moc. Co je to za nápady?
Ten člověk čaruje! V téhle době, dnes?
Vy jste mu naletěl, všechno má však svou mez!

Orgon zřetelně neumí prohlédnout léčku, kterou na něj Tartuffe chystá. A je rovněž jasné, že Molière nastolil svou premisu v prvním dějství komedie.

Tartuffe tedy vykopal jámu - spadne do ní Orgon? Stále ještě nevíme a ani nemáme vědět dříve, než komedie skončí.

Netřeba říkat, že stejné principy platí i pro povídku, román, film nebo rozhlasovou hru.

Vezměme si jako příklad povídku od Guyho De Maupassanta *Náhrdelník* a najděme v ní premisu.

Bláhová a zasněná Matylda si půjčí diamantový náhrdelník od jedné velmi bohaté spolužačky, aby si ho mohla vzít na bál. Ztratí ho. Spolu se svým manželem ustaraní z toho, že budou čelit ponižujícím následkům, zastaví své dědictví a vezmou si půjčku, aby mohli koupit kopii ztraceného náhrdelníku. Pracují po celých dlouhých deset let, jen aby mohli splatit svůj dluh. Stanou se drsnými, nedbalými, ošklivými i starými. Načež objeví, že onen ztracený náhrdelník byl padělek.

Co je premisou tohoto nesmrtelného vyprávění? Myslíme si, že to vše začalo zasněním hlavní protagonistky. Snílek nemusí být nutně špatným člověkem. Stavění vzdušných

zámků je spíš útekem z reality, vzdálením ze skutečnosti, které snílek nemá sílu vzdorovat.

Takovéto sny s otevřenými očima jsou náhražkou za činy. I velcí mužové sní, ale převádějí vlastní sny do reality. Například Nikola Tesla byl největším géniem v oboru elektřiny, který kdy existoval. Byl to velký snílek, zároveň však i mužem velkých činů.

Matylda je dobrého srdce, ale snila jen naprázdno. Její sny ji nikam nezavedly, dokud ji nezasáhla tragédie.

Pokusme se rozebrat její osobnost. Žila v domnělém luxusu jako v pohádkovém zámku, ve kterém byla královnou. Samozřejmě, že měla velký úděl být pyšná, a nikdy by se neponížila k tomu, aby přiznala před svou přítelkyní, že si nemůže dovolit vyrovnat cenu ztraceného náhrdelníku: to by raději zemřela. Musí koupit náhrdelník nový, přestože bude muset ona i její manžel pracovat po celý zbytek života, aby jej zaplatili. A právě tak se i stalo. Najednou je z ní velký dřič, k čemuž ji dovedla pouze její ješitnost a falešná pýcha - tedy tyto její vrozené vlastnosti, jež byly výsledkem jejích bludných vidin. A její manžel ji v tom následoval, protože ji miloval.

Premisa: *Útek před realitou vede ke dni zúčtování.*

Podívejme se nyní na premisu ze *Lva v ulicích*, románu od Adrie Locke Langleyové¹⁹.

Již od raného mládí se Hank Martin rozhodl stát se nejlepším. Prodává špendlíky, knoflíky a kosmetiku s myšlenkou zavděčit se osobám, které by se mu následně mohly stát užitečné. A jeho plán funguje tak dobře, že se stane státním guvernérem. Nato vykořisťuje lidi, dokud se proti němu mnoho z nich nezačne bouřit. Martin umírá násilnou smrtí.

Zřetelně je v tomto románu premisou: *Bezohledná ctízádnost vede k sebezničení.*

A nyní *Chloubka mariňáků*, film natočený podle příběhu Alberta Maltze²⁰.

Je to příběh o Alovi Schmidovi, zraněném námořníkovi, který ve válce oslepl. V nemocnici ho nedokážou přesvědčit, aby se vrátil domů za svou snoubenkou. Teď již se pro ni cítí neužitečný. Je přivezen domů úskokem; snoubenka ho přesvědčuje, že ho pořád miluje a že může pracovat, i když je slepý. Najde si práci a oba začínají pomýšlet na svatbu. A přestože se doktoři vzdali veškerých nadějí, že by se mu mohl navrátit zrak, Al krok za krůčkem začíná trochu vidět.

Premisa: *Oběť lásky poráží beznaděj.*

Nesnáz tohoto filmu, ať je jakkoli slibný, je, že Al Schmid (a jestli tomu tak skutečně je, tak i ostatní postavy) se nikdy netáže, proč bojoval a proč přišel o zrak, dokonce ani na konci filmu. Kdyby se to vědělo, příběh by se rozhodně prohloubil.

¹⁹ Adria Locke Langley (1899 – 1983) – novela *Lev v ulicích* této americké autorky byla vydána v r. 1945 a v r. 1953 i zfilmována

²⁰ Tento zřejmě nepředabovaný i neotitulovaný film do češtiny byl natočen v r. 1945

Román od Gwethalyn Grahamové²¹ *Země a vysoké nebe* je příběhem jednoho bohatého a laskavého kanadského děvčete, které se zamiluje do židovského právníka. Její otec odmítne přijmout mladíka a dělá vše možné, co je v jeho silách, aby rozbil jejich vztah, a to z důvodu mladíkova náboženství. Otec se svou dcerou mezi sebou však stále vycházeli dobře. Ona si tak musí vybrat mezi svým otcem a mužem, jehož miluje. Rozhodne se vzít si svého nastávajícího a zpretrhá tak svazky se svou rodinou.

Premisou zde je: *Netolerance vede k izolaci.*

Ne všechny tyto příklady jsou vysoké literární hodnoty, ale zato všechny mají jasně definovanou premisu, což je pro dobrou literaturu nevyhnutelné. Bez ní je totiž nemožné poznat vaše postavy. Premisa musí obsahovat: postavu, konflikt a rozřešení. Je nemožné rozpoznat tyto části bez správně definované premisy.

Pro připomenutí ještě uvádím další věc: žádná premisa není nutně univerzální pravdou. Chudoba nevede vždycky ke zločinu, ale pokud si takovou premisu zvolíte, ve vašem případě to takto je. Stejný princip platí pro všechny premisy.

Premisa je prvopočátkem dramatu, jeho původní myšlenkou. Premisa je jako semínko, z něhož se rodí rostlina obsažená v tom původním semenu; nic víc, nic míň. Premisa by neměla být příliš zřejmá a proměňovat postavy v loutky a sílu konfliktu v mechanický konstrukt. V dobře strukturovaném dramatu je nemožné si povšimnout, kde končí premisa a kde začíná příběh s postavami.

Velký francouzský sochař Rodin zrovna dokončil sochu Honoré de Balzaca: má na sobě dlouhý šat s rozvolněnými rukávy a složené ruce.

Rodin udělal krok nazpět trochu vysíleně, ale vítězně, a dívá se na svou práci s naplněním: bylo to mistrovské dílo! Tak jako každý umělec měl potřebu sdílet svou vlastní radost. A přestože byly čtyři hodiny ráno, neváhal vzbudit jednoho ze svých studentů. Zasažen mistr pozoroval reakci mladíka. Studentovy oči se soustředily na ruce sochy.

„Obdivuhodné!“ vykřikl. „Jaké ruce.. mistře, nikdy jsem neviděl tak úžasné ruce!“

Rodinova tvář se zatemnila. Za okamžik znovu vyběhl ven z ateliéru. Po chvíli přivlekl jiného studenta.

Reakce byla téměř totožná: zatímco to Rodin dychtivě pozoroval, upřený pohled žáka klesl znovu na ruce sochy.

„Mistře,“ řekl student v uctivosti, „jen Bůh mohl vytvořit takové ruce. Jsou jako živé!“

Rodin zřejmě očekával něco jiného, pročež vyběhl znovu pryč, tentokrát nepříčetný. Až se vrátil, vlekl s sebou dalšího zmateného studenta.

„Ty ruce.. ty ruce..“ vzkřikoval nově příchozí stejným úslužným tónem ostatních, „i kdybyste už nikdy žádné nevytesal, tyhle by vás jistě učinily nesmrtelným!“

²¹ Gwethalyn Graham (1913 – 1965) – kanadská spisovatelka, jejíž zmíněná kniha se stala v r. 1944 bestsellerem

V tu chvíli v Rodinovi něco puklo, načež se zoufalým křikem běžel do rohu ateliéru, popadl hrozivě vyhlížející sekýru a předstoupil před sochu s jasným úmyslem ji rozbít na kusy. Zmatení studenti se na něho vrhnuli, ale ve svém bláznění se jim mistr vymknul s nadlidskou silou. Rozběhl se proti soše a jediným dobře namířeným úderem jí uťal ty skvostné ruce.

Poté se vrátil ke svým ohromeným studentům s rozhořenými očima.

„Hlupáci!“ vykřikl. „Byl jsem nucen zničit tyhle ruce, protože měly svůj vlastní život. Nepasovaly ke zbytku kompozice. Dobře si to zapamatujte: žádná část není důležitější než celek!“

To proto je Balzacova socha v Paříži bez rukou. Rukávy roucha se zdají, jako by je zakrývaly, ale ve skutečnosti je Rodin zničil, protože se zdály být důležitějšími než zbytek postavy.

Ani premisa, ani žádná jiná část hry nemá svůj vlastní život. Všechno musí zapadnout do harmonického celku.

Druhá kapitola

Postava

1. Základní struktura

V předchozí kapitole jsme vysvětlili, proč je premisa tak nezbytná jako první krok k napsání dobrého příběhu. V následujících kapitolách budeme pojednávat o důležitosti postavy. Vezmeme si za příklad nějakou postavu a najdeme součásti, které představují bytost zvanou "člověk". Postava je základní látkou, s jakou jsme nuceni pracovat, takže je třeba ji poznat co možná nejvíce do hloubky. Henrik Ibsen, když hovořil o svých metodách při práci, řekl:

„Když píšu, musím být sám; pokud mám co dělat s osmi postavami v dramatu, mám kolem sebe již dost lidí; plně mě zaměstnávají a musím se je naučit poznávat. A poznat je blíže může být skutečně dlouhý a bolestivý proces. Obvykle pracuji na třech verzích svého dramatu, které se zásadně rozlišují jedna od druhé. Rozumí se, že v detailech, nikoli v hlavním vývoji příběhu. Když se připravuji na to pracovat se svou látkou, cítím se, jako bych musel poznat své postavy během cesty vlakem. Ledy jsou prolomeny a povídám si s nimi o tom a o tom.. Když píšu druhou verzi, vidím již vše mnohem jasněji a znám postavy, jako bychom spolu strávili měsíc dovolené u moře. Teď již jsem vystihl jejich rysy vycházející z jejich povah a jejich malých zvláštností.“

Co viděl Ibsen? Co rozuměl tím, když říkal: „Uchopil jsem jejich rysy vycházející z jejich povah a jejich malých zvláštností“? Pokusíme se nyní objevit rysy vycházející nikoli z jedné, ale ze všech postav.

Každý předmět má tři rozměry: hloubku, délku a šířku. Lidské bytosti mají navíc další tři dimenze: fyziologii, sociologii a psychologii. Aniž bychom znali tyto tři rozměry, nemůžeme ohodnotit lidskou bytost. Ve vašem studiu takového člověka nestačí jen vědět, jestli je neslušný nebo zdvořilý, nábožný či ateista, počestný nebo zkažený. Musíte také vědět proč. Chceme vědět, proč je člověk takový, jaký je, proč je jeho osobnost v neustálé proměně, a také proč se musí měnit, ať si to přeje nebo ne.

První dimenze, když to vezmeme po pořádku, je ta fyziologická. Bylo by zbytečné tvrdit, že hrbáč vidí svět přesně opačně než muž v perfektní fyzické formě. Vezměme chromého, slepého, hluchého, ošklivého i krásného muže, vysokého i malého: je jasné, že každý z nich vidí svět jinak než ten druhý. Nemocný vidí zdraví jako nejvyšší dobro; zdravý naopak zlehčuje důležitost zdraví – jestli o něm vůbec přemýšlí. Náš fyzický vzhled má jistojistě dopad na náš pohled na život. Nekonečně nás ovlivňuje a přispívá k tomu činit nás tolerantními, nestoudnými, mírnými nebo arogantními. Působí na náš

mentální rozvoj a vytváří podklady pro komplexy méněcennosti nebo nadřazenosti. A je nejnápadnějším z oněch tří rozměrů člověka.

Sociologie je druhou dimenzí ke studiu. Jestliže jste se narodili ve sklepení a vaše hřiště byla vlastně špinavá městská ulička, vaše reakce budou rozdílné od jiného chlapce, který se narodil v obrovské vile a hrál si stále v elegantním a čistotném prostředí.

Ale nemůžeme zpracovat analýzu rozdílů mezi vámi a jím nebo chlapcem z vedlejšího vchodu, dokud nebudeme o obou z nich vědět více. Kdo byli vaši otcové a vaše matky? Byli nemocní nebo zdraví? Jaký byl jejich způsob života? Jací byli vaši přátelé? Ovlivňovali jste je nebo jste se nechávali strhnout? Ovlivňovali oni vás? Jaký druh oblečení se vám líbí? Jaké knihy čtete? Chodíte do kostela? Co jíte, na co myslíte, co milujete a co přímo nesnášíte? Zkrátka kdo jste, sociologicky vzato?

Třetí rozměr, totiž psychologie, je výsledkem přechozích dvou. Jejich kombinovaný vliv dává život ambicím, frustracím, temperamentu, vystupování a komplexům. Proto v sobě psychologie zahrnuje dohromady všechny tři rozměry. Pokud bychom chtěli porozumět činům jakéhokoli individua, musíme nejprve vyhledat motivaci, která ho nutí jednat tak, jak jedná. Vydejme se nejprve pozorovat jeho fyzickou kondici.

Je nemocen? Může mít nějakou stálou nemoc, o které nic neví, kterou ale autor musí dobře znát, protože jen tak může porozumět postavě. Tato nemoc podmiňuje jeho chování vzhledem k tomu, co jej obklopuje. Budeme si jistě počínat s jiným chováním během nemoci, v rekonvalescenci nebo ve stavu nejlepšího zdraví.

Nějakému muži odstávají uši, má vystouplé oči nebo dlouhé chlupaté ruce? Je pravděpodobné, že taková charakteristika bude naplno ovlivňovat jeho činy.

Jistá osoba nerada mluví o zkřivených nosech, velkých hubách, plných rtech nebo příliš dlouhých nohách? Zřejmě proto má některou z těchto vad. Někdo reaguje na nějakou fyzickou nedokonalost s odmítavostí, druhý si z toho dokáže udělat srandu a třetí je dotčen. Jedna věc je jistá, a to ta, že nikdo neunikne následkům takových nedostatků. Co když naše postava chová pocit nespokojenosti vůči sobě samé? Zabarví způsob jejího vidění, urychlí její konflikt s druhými nebo ji nechá chladnou či odevzdanou. Avšak v každém případě ji bude podmiňovat. Jakkoli je to důležité, tato fyzická dimenze je pouze jednou částí z celku. Nesmíme zapomenout přidat k fyzickému vzhledu také zázemí postavy. Tyto dva aspekty se na střídačku doplňují, spojují se a dávají život třetí dimenzi, té psychologické.

Nějaký sexuální maniak je pro běžné lidi skutečným sexuálním maniakem tak dalece, jak jej za něj široká veřejnost považuje. Ale pro psychologa je pouze výsledkem jeho minulosti, fyziologie, dědičnosti a vzdělání.

Pokud porozumíme tomu, že tyto tři rozměry mohou tvořit důvody veškerého lidského chování, bude pro nás poté jednoduché načrtnout jakoukoli postavu a vystopovat i její původní motivace.

Rozeberte kterékoli umělecké dílo, jež odolalo zubu času, a zjistíte, že žije a bude žít, jelikož obsahuje ony tři rozměry. Opomeňte jednu, a přestože by váš příběh byl vzrušující a měli byste štěstí, vaše drama nikdy nebude mít opravdový literární úspěch.

Když čtete divadelní recenze v novinách, zaznamenáte, že pojednávají stále v podobných označeních: fádní, málo přesvědčivé, banální postavy (což znamená špatně charakterizované), předvídatelné situace, nudné.. Všechny odkazují na tu stále samou vadu: absenci trojrozměrných postav. Nemyslete si, že když bude váš příběh oceňován jako "dobře známý", že se budete muset vydat na lov jiných fantastických situací. V okamžiku, kdy jsou vaše postavy zaoblené, co se týče oněch třech rozměrů, zjistíte, že jsou nejen vzrušujícím divadlem, ale také románem.

V literatuře existuje spousta trojrozměrných postav jako například Hamlet. Neznáme pouze jeho věk, fyzickou podobu, zdravotní stav, ale můžeme dokonce odhadnout jednoduše i jeho výstřednosti. Jeho zázemí a sociologie dávají příběhu impuls. Známe tehdejší politickou situaci, vztah mezi jeho rodiči, předchozí situace a vliv, který na něho měly. Známe rovněž jeho osobní premisu a motivaci. Známe navíc i jeho psychologii a vidíme jasně, jak vystupuje z jeho fyzického i sociologického aspektu. V krátkosti známe Hamleta, jak bychom ani nedoufali znát tak dobře sebe samé.

Velká Shakespearova dramata jsou založená na postavách: Macbeth, Král Lear, Othello a ostatní jsou výbornými příklady trojrozměrnosti (není naším úmyslem dát se zde do kritické analýzy o slavných dramatech. Stačí totiž říci, že autor vytvořil postavy nebo se o to pokusil. Jak a proč s tím uspěl, bude rozebráno v jiné kapitole).

Euripidova *Médea* je klasickým příkladem toho, jak se může hra vyvíjet na základě nějaké postavy. Autor v ní nepotřeboval Afroditu, aby se Médea zamilovala do lásóna. Obvykle se v těch dobách na scéně inscenovaly zákroky bohů, ale jednání postav je logické i bez jejich zásahu. Médea jako každá jiná žena se zamiluje do muže, kterým je přitahována a díky kterému je schopna čelit neuvěřitelným obětem.

Médea nechá zabít svého bratra pro lásku. Není to dávno, co v New Yorku jedna žena donesla své dvě děti do lesa, podřízla je, potřísnila jejich těla benzínem a zapálila je. A to všechno pro lásku. V tomto chování není stopa nadpřirodních zásahů. Je to jen starý instinkt reprodukce, který s tím odvěce souvisí. Pokud bychom znali minulost a fyzický vzhled této moderní Médey, její hrozný čin by se stal srozumitelným. Tady je ještě jeden průvodce, schéma toho, jak krok za krokem dospět k základní struktuře trojrozměrné postavy.

Fyziologie

1. Pohlaví.
2. Věk.
3. Výška a váha.
4. Barva vlasů, očí, kůže.
5. Držení těla.

6. Vzhled: hezký, nadváha nebo podváha, čistý, upravený, milý, pohledný, nedbalý.
Tvar hlavy, obličej a údů.
7. Vady: deformity, anormality, zvláštní znamení. Nemoci.
8. Dědičné charakteristiky.

Sociologie

1. Sociální třída: nízká, střední, vyšší.
2. Zaměstnání: druh práce, počet hodin, výdělek, pracovní podmínky, odborová příslušnost, postoj k organizaci, ochota k práci.
3. Vzdělání: titul, typ školy, prospěch, oblíbené či neoblíbené předměty, vlohy.
4. Rodinný život: žijící rodiče, možnost přírůstku, sirotek, rozdělení či rozvedení rodiče, rodičovské návyky, kulturní zázemí rodičů, rodičovské zlozvyky, případná nedbalost. Rodinný stav postavy.
5. Vyznání.
6. Rasa, národnost.
7. Postavení v komunitě: výsadní postavení mezi přáteli, v kroužcích, ve sportu.
8. Politické tendence.
9. Záliby, koníčky: knihy, noviny, časopisy, které čte.

Psychologie

1. Sexuální život, morální zásady.
2. Osobní premisa, ctižádost.
3. Frustrace, hlavní zklamání.
4. Temperament: choleric, společenský, pesimista, optimista.
5. Postoj k životu: odevzdaný, militantní, oběť.
6. Komplexy: obsese, zábrany, pověřčivost, strachy.
7. Extrovert, introvert, vyvážený.
8. Schopnosti: jazyky, nadání.
9. Kvality: představitivost, běžné smysly, chuť, rovnováha.
10. Inteligenční kvocient.

Toto je základní struktura postavy, kterou musí autor znát do hloubky a na níž musí stavět.

OTÁZKA: Jak docílíme spojení těchto tří rozměrů v jeden celek?

ODPOVĚĎ: Vezměme opět za příklad chlapce ze *Slepé uličky* od Sidneyho Kingsleyho. Všichni až na jednoho jsou na tom fyzicky dobře. Nejsou zjevné žádné vážné komplexy vyplývající z fyzických nedostatků. V jejich životech tudíž bude rozhodujícím faktorem prostředí. Přítomnost idolů, chybějící vzdělání, oblečení, nadhled a především neustálá přítomnost chudoby a hladu formují jejich pohledy na svět a následně jejich postoj a chování ke společnosti. Ony tři dimenze jsou provázané v jednom převažujícím rysu.

OTÁZKA: Stejně prostředí předurčuje stejné reakce u každého dítěte nebo je podmiňuje jiným způsobem tak, jak jsou odlišné jedno od druhého?

ODPOVĚĎ: Žádní dva jedinci nereagují shodně, protože žádní dva jedinci nejsou naprosto stejní. Jeden chlapec může být prostý jakýchkoli výčitek a může zvažovat své mladické zločiny jako přípravu na slavnou kariéru gangstera; jiný se ale podílí na zločineckých aktivitách pro věrnost nebo ze strachu, aby si vybudoval pověst odvážlivce. Další je si zase vědom nebezpečnosti svých činů, ale nevidí jinou cestu, jak by vyšel z chudoby. Jsou to malé fyzické rozdílnosti mezi jednotlivci a jejich rozdílný psychologický vývoj, který determinuje jejich reakce na popředí stejných sociologických podmínek. Věda vám potvrdí, že nikdy nebyly objeveny dvě totožné sněhové vločky. Nepatrné změny v podnebí, směr větru a další konstelace sněhové vločky promění její schéma. Existuje tudíž nepřeberné množství variant v jejich kompozici. Stejně zákony ovládají i nás všechny. Rozvoj jedné osoby tedy bude hluboce ovlivněn naturelem jejího otce. Jestli byl něčí otec laskavý pořád, příležitostně, jedinkrát, nebo nikdy, hluboce ovlivní její vývoj. A pokud otcovská laskavost korespondovala s jedněmi z nešťastnějších momentů osoby, o které tu pojednáváme, může to kolem nás projít bez povšimnutí. Všechny činy totiž závisejí na okolnostech, které se tím potvrzují.

OTÁZKA: Jsou samozřejmě také i nějaké lidské projevy a příznaky, které do uvedených tří kategorií nezapadají. Zaznamenal/a jsem u sebe období depresí či vzrušení, které se zdály být neopodstatněné. Pozoroval/a jsem to a zkusil/a jsem někam zařadit příčiny oněch zvláštních rozrušení, ale bezúspěšně. A můžu potvrdit ve vši upřímnosti, že tyto chvíle se přihodily, zrovna když jsem neměl/a žádné finanční potíže nebo duševní úzkosti. Čemu se smějete?

ODPOVĚĎ: Připomínáte mi jednoho kamaráda – spisovatele – který mi vyprávěl jednu zvláštní historku. Stala se mu, když měl třicet let. Byl zdánlivě zdravý, dostávalo se mu uznání za jeho práci, vydělával víc peněz než kolik by mohl kdy vůbec utratit, byl ženatý a vášnivě miloval svou ženu, se kterou měl dvě děti. Jednoho dne s velkým překvapením zjistil, že mu pranic nezáleželo na jeho rodině, kariéře a životě. Nudil se k zbláznění. Nic na světě ho nebavilo. Předvídal vše, co jeho přátelé řeknou nebo udělají. Nedokázal prožívat stále tu samou rutinu, den po dni, týden za týdnem; stejná žena, stejné jídlo, stejní přátelé, ty samé příběhy o vraždách v novinách, jeden den tak a druhý onak. Skoro se z toho všeho zbláznil. Byl to podobný zvláštní případ jako ten váš. Že by snad přestal milovat svoji ženu? Přemýšlel nad tím a byl z toho tak zoufalý, že se rozhodl experimentovat. Ale bez úspěchu. Nezaznamenal žádné změny ve své lásce. Byl jen znuděný z toho života. Přestal psát, přestal vídat přátele a nakonec se rozhodl, že by bylo lepší to ukončit. Myšlenka na sebevraždu mu nepřicházela na mysl ve chvílích zoufalství a beznaděje. Snažil se odůvodnit si to s chladnou hlavou, aniž by ztratil trpělivost. Země se točila kolem své osy o milión let dříve, než se narodil. A bude pokračovat v pohybu rovněž po jeho úmrtí. Co by se změnilo, pokud by lehce urychlil den svého odchodu? A tak poslal svou rodinu do domu jednoho ze svých přátel a začal psát dopis na rozloučenou. Nezněl by dost přesvědčivě a dělalo mu to mnohem větší potíže, než kdyby psal své hry. Najednou pocítil bolestivé břišní křeče. Byla to bodavá bolest, přetrvávající

a nesnesitelná. Nacházel se v podivné situaci. Chtěl se zabít, ale bylo hloupé zemřít s bolestí v žaludku. A k tomu musel ještě dokončit dopis. Rozhodl se, že nejlepší bude vzít si prášek proti bolesti. Vzal si ho. Když se vrátil ke svému psacímu stolu, aby dokončil svůj poslední epitaf, cítil se ještě hůře, než aby dokázal pokračovat v psaní. Důvody, které v dopise uvedl, se mu zdály absurdní až hloupé. Všimnul si slunečních paprsků, které se odrážely na jeho stole, střídání světla a stínů na domech podél ulic. Větve stromů se mu nikdy nezdály být tak zelené a osvěžující a život nikdy nebyl tak žádoucí. Najednou chtěl vidět, cítit, vonět, procházet se..

OTÁZKA: Chcete říct, že zkrátka ztratil chuť umřít?

ODPOVĚĎ: Přesně tak. Našel sám sebe - na jednu stranu se špatným zdravím, na druhou s milióny důvodů žít dále. Cítil se jako znovuzrozený.

OTÁZKA: Takže fyzická kondice může opravdu ovlivnit mysl až do bodu, kdy stírá rozdíl mezi životem a smrtí?

ODPOVĚĎ: Zeptejte se svého lékaře.

OTÁZKA: Zdá se mi, že ne všechny reakce mysli nebo těla vycházejí z fyzické nebo finanční situace. Znáám případy, kdy..

ODPOVĚĎ: Ano, i já. Dejme tomu, že pan X se zamiluje do krásné dívky. Jeho láska není opětována, pročež se cítí být frustrován a deprimován a skončí jako těžce nemocný. Ale jak je to možné? Láska je pro mnohé nadpozemská a vyhýbá se prosté ekonomii nebo čirému materialismu. Máme to zkoumat? Láska má jako všechny emoce původ v mozku. Mozek, ať už se na něj díváme jakkoli, je složen z tkáně, buněk a krevních vlásečnic. Jedná se o faktory čistě fyzické. Minimální fyzické rozrušení je nejprve zaznamenáno mozkiem, který reaguje okamžitě. Palčivé zklamání se pak odráží v mozku, jímž rozumíme fyzický orgán, který přenáší podněty do těla. Nezapomínejte, že také láska, jakkoli éterická, ovlivňuje jisté fyzické funkce, stejně jako trávení nebo spánek.

OTÁZKA: A pokud ten pocit není vůbec fyzický? A jestliže v něm nejsou zahrnuty faktory jako touha?

ODPOVĚĎ: Každý pocit má fyzické následky. Vezměme za příklad ten, jež chápeme jako nejušlechtlejší ze všech emocí, a to mateřskou lásku. A uveďme kupříkladu matku, která nemá žádné finanční potíže. Naopak, je neobyčejně bohatá, zdravá a šťastná. Její dcera se zamiluje do hochy, kterého matka vnímá velmi negativně. Hoch není v žádném případě nebezpečný, jednoduše jen nevyhovuje matčinu pohledu. Ale dcera s ním uteče. První reakce matky bude překvapivá, následuje hořké zklamání. Poté přichází ostuda a sebelítost. Toto všechno může přerůst v hysterickou krizi. Tyto problémy se nakonec začínají pravidelně opakovat a stanou se typickými, oslabují imunitu organismu a vyvrcholí ve skutečné nemoci, která přeroste v invaliditu.

OTÁZKA: Tedy veškeré psychologické reakce jsou výsledkem oněch tří rozměrů?

ODPOVĚĎ: Pojdme se na to podívat. Proč matka bojuje tak neohroženě proti manželovi vybranému její dcerou? Pro jeho vzhled? Možná, ačkoli průměrná matka tají své rozhořčení, když její zeť není zrovna švihák. Pokud není vysloveně ošklivý, jeho vzhled

by neměl vyvolat dramatickou reakci. Ale v každém případě je matčin nesouhlas s jeho vzhledem podmíněn její vlastní minulostí, tím, jak vypadal její otec, její bratři a její oblíbený herec.

Jiná a dokonce pravděpodobnější příčina roztrpčení by mohla být podmíněna ekonomickou situací mladíka. Pokud se nedokáže o její dceru postarat tak, jak je vyžadováno, nebo ji nemůže podporovat vůbec, matka se bude obávat o osud dcery a také svůj. Dokonce, i kdyby si mohla dovolit udržet svou dceru stranou chudoby, neuspěje v mýcení jízlivých připomínek jejich přátel ohledně té nešťastné svatby. Může ho postrčit k tomu, aby začal podnikat, jen aby zjistila, že je to špatný podnikatel, který prodělá všechny její úspory. Nebo je snad hoch pohledný a má dobré finanční postavení, ale je jiné rasy? Veškeré kulturní zázemí matky se tak poštvě proti němu. V jeho minulosti je zakotvená série vzpomínek: výhružky sociálního vyloučení, předvídané rozdílnosti mezi rasami a další šovinistické pověry a předsudky, kterým chybí podstata. Mysleme na jakýkoli z výše uvedených důvodů od fyzického vzhledu mladíka až k místu narození jeho pradědečka, a všimneme si, že každá z matčiných výtek má nějaký fyzický nebo sociologický základ, adaptabilní na něj i na ni. Jakkoli si položíme tuto otázku, vždy skončíme s tím, abychom se vrátili ke třem rozměrům postavy.

OTÁZKA: A co když tento princip trojrozměrnosti může limitovat obsah látky k dispozici pro spisovatele?

ODPOVĚĎ: Naopak. Naopak otevírá perspektivy, o kterých se nám ani nesnilo, a nový svět, který je třeba objevovat a prozkoumat.

OTÁZKA: Ve svém profilu základní struktury postavy jste citoval výšku, věk a barvu kůže. Všechna tahle data opravdu musí být zmíněna v díle?

ODPOVĚĎ: Je třeba vsnoutku je znát, ale není nezbytně nutné zmiňovat je všechna. Jsou součástí, které vycházejí najevo skrze chování postavy a nemusí být vyjádřeny otevřeně. Vystupování muže vysokého metr devadesát se bude neskutečně lišit od člověka, který nemá ani metr a půl. A reakce ženy s pođobanou tváří nebude totožná jako reakce slečny známé pro svou dokonalou pleť. Musíte do nejmenšího detailu vědět, kdo je vaše postava, abychom se dozvěděli, jak se bude chovat v dané situaci. A ať už se ve vaší hře udá cokoli, musí to vyvěrat přímo z vašich postav, které jste si vybrali, abyste zobrazili vaši premisu; a musí to být postavy dost silné na to, aby zobrazily premisu nenásilně.

2. Prostředí

Když vás přítel pozve na slavnost a po chvílce váhání odpovíte: „Dobře, budu tam“, učiníte tím nezávazné prohlášení. Jenže toto prohlášení je výsledkem komplikovaného myšlenkového procesu. Vaše přijetí tohoto pozvání může vycházet ze samoty, z touhy vyhnout se monotónním večerům, z přebytku fyzické energie nebo ze zoufalství. Možná jste cítili, že máte potřebu jít mezi lidi, abyste zapomněli na nějaký problém nebo abyste našli novou naději či hledali inspiraci. Ovšem pravda je, že dokonce taková jednoduchá

záležitost jako říct "ano" nebo "ne" je výsledkem důkladného opakovaného posouzení, změny pohledu a hodnocení v reakci na myšlené nebo skutečné, mentální nebo fyzické, ekonomické nebo sociální podmínky kolem nás.

Slova mají komplexní strukturu. Používáme je plynně a bezmyšlenkovitě, aniž bychom přemýšleli nad tím, že jsou složená z mnoha součástí. Vezměme kupříkladu slovo "štěstí". Pokusíme se odhalit, jaké všechny části tvoří toto štěstí jako celek.

Může být šťastná jistá osoba, která má vše až na zdraví? Jistěže ne, vzhledem k tomu, že odkazujeme na absolutní štěstí bez jakýchkoli výhrad. Zdraví je totiž považováno za nezbytnou součást, která podmiňuje "štěstí".

A může být "šťastná" osoba, která je pouze zdravá? Sotva. Může se cítit v dobré náladě, bujará, svobodná, ale to všechno není štěstí. Mějte na paměti, že mluvíme o štěstí v jeho nejčistší formě. Když zvoláte: „Jak jsem šťastná!“ poté, co jste dostali tak vytoužený dárek – to, co se právě děje, není pravé štěstí. Je to radost, spokojenost, překvapení, ale nikoli štěstí.

Není vůbec přehnané tvrdit, že člověk potřebuje navíc mimo zdraví také práci, která mu dovoluje žít bez problémů. A musíme předpokládat, že se s ním v práci nezachází špatně, jinak by možnost být šťastný zřejmě nebyla naplněna. Tudíž pravými ingrediencemi pro pravé štěstí jsou v tuto chvíli zdraví a dobré ekonomické zázemí.

Může být však šťastný člověk, který má obojí z toho, ale nikoli už vlídnou, lidskou náklonnost? K tomu je třeba říci více. Člověk také potřebuje někoho milovat a někoho, kdo bude opětovat jeho lásku. Takže lásku přidejme k dalším náležitostem štěstí.

Ale byli byste šťastní, kdyby vaše pozice, přestože uspokojující, nevykazovala žádné náznaky zlepšování? Stačila by dobrá práce, zdraví a láska, pokud by vám budoucnost nezaručovala nějakou naději růstu nebo zlepšování? To si nemyslíme. Možná, že se vaše pozice nezmění nikdy, ale mohli byste být šťastní aspoň v naději, že selepší. Přidejme tedy i naději k našemu seznamu ingrediencí.

Recept nyní obsahuje: zdraví, uspokojivé místo, lásku a naději – to vše dohromady se rovná štěstí. Mohli bychom učinit bližší rozdělování, ale tyto čtyři hlavní elementy jsou dostačující k tomu, abychom se ujistili, že jedno slovo je výsledkem mnoha součástí. Přirozeně význam slova "štěstí" projde nespočetnými proměnami, a to podle místa, klimatu a podmínek, za jakých je užito.

Protoplazma je jednou z nejzákladnějších živoucích forem, přesto obsahuje uhlík, kyslík, vodík, dusík, síru, fosfor, chlór, draslík, sodík, vápník, hořčík a železo. Jednoduchá protoplazma, jinak řečeno, obsahuje stejné části jako kompletní lidská bytost.

Hovořili jsme o protoplazmě jako o "jednoduché" v porovnání s člověkem. Ale tato protoplazma je úplná, když ji srovnáme s neživoucími věcmi. Zaujímá místo jak vysoko, tak nízko na stupnici složitosti. Zdá se vám to protimluvné? Jistě ne více než kterékoli jiné věci v přírodě. Princip protikladu a napětí umožňuje pohyb a život je v zásadě pohyb. Co by se bylo stalo protoplazmě na začátku všech věků, kdyby neměla vlastnost pohybu? Nic. Nic by se nevyvíjelo a život by se stal nemožným. Díky pohybu se rozvinuly

pokročilejší formy života a jeho specifické formy byly předurčovány místem, podnebím, druhem potravy, hojností potravy a světla nebo jejich nedostatkem.

Dejte jedné osobě všechny tyto nezbytné části k životu, nahraďte z nich jednu – například teplo nebo světlo – a naprosto změníte její existenci. Budete-li mít pochybnosti, experimentujte sami na sobě. Předpokládáme, že budete šťastní, když budete mít všechny čtyři nutné elementy. Nyní si zakryjte oči na čtyřicet hodin. Zůstaňte v úplné tmě. Jste stále zdraví, máte ještě práci, milujete a jste milováni jako předtím a jste pořád plní naděje. A navíc moc dobře víte, že po čtyřiceti hodinách si roušku z očí odeberete. Nejste vážně slepí, jen jste se připravili o schopnost vidění na základě vaší vůle. A přece takový experiment může dost zásadně změnit vaše postoje.

Všimnete si, že bude platit ta samá věc, když se na jeden den připravíte o schopnost slyšet nebo se současně připravíte o možnost používat jednu končetinu. Zkuste jíst jenom vaše oblíbené jídlo a místo toho nic jiného po měsíce nebo jen pár týdnů: jaká myslíte, že bude vaše reakce? Budete z té stravy znechucení do konce vašeho života.

Změnil by se výrazně váš život, jestliže byste byli nuceni spát v zaneřáděné místnosti zamořené štěnicemi, na špinavé podlaze a jen s několika málo hadry na přikrytí nebo matrací? Nepochybně. Stačilo by vám strávit v takovém prostředí pouhý den, abyste mnohem více ocenili čistotu a pohodlí. Zdá se, že lidské bytosti reagují na okolní prostředí přesně jako jednobuněčné organismy, které změni svůj tvar, barvu a druh právě *pod tlakem prostředí*.

Poukážeme silně zrovna na tento bod, protože je nanejvýš důležité, abychom pochopili princip proměny postavy. Postava je totiž v neustálé proměně. Nejmenší zmatek v její pečlivě uspořádané existenci naruší její klid a způsobí duševní převrat, přesně jako kamínek vhozený do rybníka vyvolá na hladině vody sérii kroužků.

Pokud je pravda, že existence každého člověka je ovlivněna prostředím, zdravím a ekonomickým zázemím, jak jsme se snažili vysvětlit, je tedy evidentní, že poněvadž vše je v neustálé proměně (prostředí, zdraví a ekonomické zázemí jsou přirozeně součástí všeho), rovněž i člověk se promění.

Nezapomeňte na základní banální pravdu: všechno se mění, jen změna je věčná.

Vezměte si za příklad prosperujícího obchodníka s látkami. Je šťastný. Jeho obchod kvete. Také jeho manželka a jeho tři děti jsou spokojení. Je to vzácný případ, respektive příklad skoro nemožný, ale poslouží nám k zobrazení naší teze. Krátce řečeno: co se týče jeho a jeho rodiny, tento muž je vyloženě naplněn. Poté jednoho krásného dne jeden velký průmyslník uvede do chodu kampaň, v níž nabádá ke snížení platů a rozpuštění odborů. Našemu muži se to zdá jako dobrý nápad. Má za to, že zaměstnanci začali být poslední dobou příliš arogantní. Pokud by věci pokračovaly tak, jak si přejí oni, mohli by docela dobře převzít kontrolu nad průmyslem a zem by se ocitla v troskách. Vzhledem k tomu, že náš muž má co ztratit, vycítí, že on i jeho rodina jsou v nebezpečí.

Pomaloučku začne šířat narůstající nejistota. Je hluboce rozrušen. A tak si zjišťuje nové informace o tomto palčivém problému. Možná si nevšimne toho, že jeho strach byl

vytvořen úmyslně zásahem bohatých průmyslníků, kteří doufali ve snížení platů a utratili spoustu peněz, aby rozšířili v zemi paniku. Náš člověk uvízl v této síti propagandy. Chtěl by přispět k tomu, aby zachránil národ před zničením. Ubírá tedy z platů a nevšímá si, že tímhle způsobem si nejen znepřátelí své zaměstnance, ale rovněž přispěje k reakci, která se nakonec vrátí jako bumerang a která možná zničí jeho vlastní živobytí. Jeho firma by mohla být jednou z prvních, která pocítí úbytek kupní síly, který on sám zapříčinil. Náš muž na to doplatí, i když ví, o co jde, a platy nesníží. Bude však zasažen v závislosti na reakci, kterou vyprovokuje snižování platů dalšími společnými zaměstnavateli. Měnící se podmínky ho ovlivní, i když sám nechce, a postihnou zároveň jeho rodinu. Nemůže zaručit svým nejbližším stejné množství peněz jako dříve, protože zdroj jeho lehce vydělaných příjmů vymizel. To vyprovokuje neshody v rodině a nakonec možná i rozvod. Nějaká válka v Evropě nebo Číně, stávka v San Franciscu, Hitlerův útok na demokracie, to vše věci bezpodmínečně ovlivňuje, jako bychom se toho sami účastnili. Nikdy se nevyhneme tomu, co se děje kolem nás a v nás. K naší lítosti zjistíme, že rovněž i věci zdánlivě nesouvisející jsou velmi blízké jedna ke druhé a i k nám.

Není úniku pro našeho obchodníka s látkami nebo pro kohokoli jiného. Banky a vlády podléhají změnám jako každý z nás. To jsme moc dobře zažili ve velké hospodářské krizi r. 1929. Milióny a milióny dolarů přišly nazmar. Po první světové válce padala jedna vláda za druhou a své místo zaujaly nové vlády a režimy. Vaše peníze a vaše investice odpluly neznámo kam ze dne na den a vaše jistota s nimi. Jako jednotlivci jsme v bezpečí jen tehdy, kdy také zbytek světa žije své období poklidu.

Tudíž postava je součet jejího fyzického vzhledu a vlivů, které na ní zakouší prostředí kolem ní. Podívejte se na květiny. Je velký rozdíl v jejich rozkvětu, jestliže jsou vystaveny slunci za svítání, v poledne nebo odpoledne.

Naše hlavy, neméně než naše těla, odpovídají na vnější vlivy. První vzpomínky jsou v nás tak hluboce zakořeněny, že si jich často ani nejsme vědomi. Můžeme se sebevíc namáhat, abychom se osvobodili od vlivů minulosti, abychom se vystříhali našim instinktům, ale zůstáváme v jejich sevření. Podvědomá paměť ovlivňuje naše rozhodování, ačkoli se snažíme být jakkoli nestranní.

Woodruff píše ve své knize *Biologie zvířat*²²:

Je nemožné zkoumat protoplazmu, pokud se nenachází ve spojení s prostředím, které ji obklopuje, ať již je jakéhokoli typu, poněvadž změny v jejím prostředí a v jejích činnostech se odrážejí přímo nebo nepřímo na jejím vzhledu.

Vzpomeňte si na slečny, které se procházejí v dešti se svými barevnými deštníčky, a všimnete si, že jejich tváře odrážejí barvu deštníků, které mají s sebou. Naše vzpomínky

²² Pozapomenutá kniha od Loranda Loss Woodruffa *Animal biology* vyšla v r. 1938

na dětství, paměti či zkušenosti se stávají nesmazatelnou součástí nás samých, a zabarvují a odráží naše myšlenky. Vidíme věci pouze skrze takovýto filtr.

Můžeme se také vzpírat této podmíněnosti, můžeme rovněž vědomě jednat proti našim přirozeným tendencím, ale přesto se v nás odráží naše minulost a vše, co představujeme. Život je neustálá změna. Nejmenší ruch pozměňuje schéma celku a vyobrazení nás samých. Prostředí se mění a člověk s ním. Když nějaký mladík potká dívku za příznivých okolností, může k ní být přitahován, protože sdílejí společné zájmy v literatuře, umění nebo ve sportu. Tyto společné záliby vzhledem ke stejným příčinám mohou značně prohloubit city, až se z toho stanou sympatie a zalíbení. Sympatie narůstají a dříve než to oba zaznamenají, bude z toho silná náklonnost. Jestliže tato harmonie není narušována, přeroste v poblouznění. Toto vzplanutí není ještě láskou, ale k lásce se přibližuje, až se přemění v oddanost a pak v uchvácení nebo zbožňování, což už láskou je. Láska je poslední fáze. Může být vystavena zkoušce obětí. Opravdová láska je schopnost přestát jakékoliv těžkosti pro milovanou osobu.

City dvou lidí se mohou vyvíjet tímto směrem, jakmile se každá věc odvíjí správně; jestliže nic nezasahuje do tohoto vztahu, mohou se tito dva vzít a žít navždy šťastní a spokojení. Avšak předpokládejme, že v okamžiku, kdy tento pár dosáhne stavu zalíbení, nějaká zlomyslná drbna chlapci zmíní, že dívka měla předtím ještě jiný vztah, než se znali. Pokud měl v minulosti mladík již jinou nemilou zkušenost, od děvčete se vzdálí. Od okouzlení se tedy jeho cit přemění v chladnost, od té přejde k podezíravosti, až se stane antipatií. Jakmile je děvče vzdorovité a své minulosti nelituje, antipatie může přerůst ve zlobu a ta v nenávisť. Z jiného pohledu – jestli měla matka mladíka podobnou zkušenost jako dívka a právě proto se nato stala manželkou a lepší matkou, okouzlení chlapce se může rychle změnit v ještě větší lásku.

Tento jednoduchý příběh lásky podléhá nespočetnému množství obměn. Jeho průběh bude ovlivněn více nebo méně i penězi. To samé platí pro stabilní nebo nestálé pracovní místo. Zdraví nebo nemoc mohou urychlit anebo zpomalit trvání onoho příběhu lásky. Finanční nebo sociální podmínky rodin mohou mít vliv na vztah v dobrém nebo ve špatném. Neočekávané dědictví může proměnit všechno.

Každý lidský tvor má vlastnost věčné nestálosti a změny. Nic není v přírodě statické a tím méně i člověk.

Jak jsme zdůraznili již dříve, postava je součtem jejích fyzických aspektů a vlivů, které na ni vyvíjí okolí v daném momentu.

3. Dialektický přístup

Co je to dialektika? Toto slovo k nám přišlo od antických Řeků, kteří ho používali k označení konverzace nebo dialogu. Atéňané považovali konverzaci za nejvyšší umění, umění toho, jak objevit pravdu, a pořádali soutěže pro nejlepší umělce rozhovoru či dialektiky. Nejlepší ze všech byl Sokrates. Můžeme se dočíst několika příkladů jeho

umění v Platónových *Dialozích*. Sokrates dochází k pravdě prostřednictvím následujících procesů: formuluje premisu, nachází její protimluv (kontradikci) a tím, že opravuje premisu ve světle onoho rozporu, nachází nový rozpor. Tento proces probíhá donekonečna. Podívejme se na jeho metodu podrobněji. Dynamika hovoru je zajištěna třemi body. Za prvé: formulace tvrzení, *teze*. Za druhé: objevení protimlůvu k tezi, zvaného *antiteze*, což je opakem teze. Nyní rozřešení tohoto rozporu vyžaduje opravu původního tvrzení ve formulaci třetího tvrzení, zvaného *syntéza*, což je kombinace původního tvrzení a jeho protirečení.

Tyto tři body – teze, antiteze a syntéza – jsou stavební prvky a zákony veškeré změny. Vše, co se neustále hýbe, popírá samo sebe. Všechny věci se mění směrem ke svým opakům skrze pohyb. Současné se stává minulým, budoucí se mění v přítomnost. Neexistuje nic, co by se nehýbalo.

Neustálá změna je prazákladem všeho bytí. Každá věc se postupem času promění ve svůj protiklad. A každá věc v sobě zároveň obsahuje svůj protiklad. Změna je síla, která zahrnuje pohyb, a spolu s tím pohybem se stává něčím jiným, než co bylo. Minulost se stává i současností a oba tyto časy vymezují budoucnost. Nový život se rodí ze starého a není to nic jiného než kombinace minulosti s odporem, který ji zničil. Tato kontradikce, která utváří změnu, je věčná.

Lidský tvor je plný zjevných rozporů. Jednu věc plánuje, ale hned vzápětí dělá další; dovede nenávidět, když miluje. Utiskování, ponižování a bití lidé přesto projevují soucit a pochopení s těmi, kdo je bijí, ponižují a utiskují. Jak můžeme vysvětlit tyto rozpory?

Proč se k nám člověk, kterého nazýváme přítelem, obrátí zády? Proč se syn vzepře otci a matka dceři?

Chlapec uteče z domu, protože jeho matka trvá na tom, aby uklidil jejich zaneřádný byt. Nenávidí uklízení. Ale je celkem spokojený s místem pomocníka správce domu ve velkém domě, kde je jeho hlavní pracovní náplní zametat chodby a podlahy. Proč?

Dívka ve věku dvanácti let si vezme padesátiletého muže a je očividně šťastná. Zloděj se stane ctihodným občanem a jiný bohatý zdvořilý muž se změní v kriminálníka. Děvče z vážené a nábožné rodiny skončí ve světě spodiny a prostituce. Proč to všechno?

Na první pohled se tyto příklady zdají být součástí nějaké hádanky nebo tak zvaným "tajemstvím života". Ale mohou být vysvětleny prostřednictvím dialektiky. Je to herkulovská námaha, ale zároveň to není nemožné, pokud si vzpomeneme, že bez kontradikce neexistuje pohyb ani život. Bez těchto rozporů by neexistoval ani vesmír. Hvězdy, měsíc, ani země by neexistovaly; a už vůbec ne člověk. Hegel napsal:

Věc se hýbe a dostává impuls ke své aktivitě jen proto, že v sobě obsahuje rozpor. A toto je proces pohybu a vývoje.

Adoratský²³ ve své *Dialektice* popisuje:

Obecná pravidla dialektiky jsou univerzální: lze je najít v pohybu a rozvoji nezměrných mlhovin, ze kterých se ve vesmírném prostoru rodí vícenásobné hvězdy.. Ve vnitřní struktuře molekul a atomů a v pohybu protonů a elektronů..

Zenon²⁴ žil v pátém století před Kristem a je považován za otce dialektiky. Adoratský cituje Zenonovy objevy:

Šíp se během letu musí nacházet v určitém bodě své dráhy letu a musí zaujímat určité místo. Jestliže tomu tak je, pak v každém určitém okamžiku je v tom daném místě v klidu; je tedy nehybný, protože se vůbec nepohybuje. Proto vidíme, že pohyb nemůže být vyjádřen, aniž bychom se neuchýlili k protikladným tvrzením. Šíp je v určitém místě, ale zároveň tam není. Jen těmi dvěma protikladnými tvrzeními můžeme vyjádřit pohyb.

Zde se zastavme a zkusme člověka znehybnit. Rozebereme příběh oné dívky, která opustila svou zbožnou rodinu, aby se stala prostitutkou. Není dostatečné tvrdit, že předurčené síly ji donutily k tomuto poklesku. Jistě zasáhly nějaké síly, ale jakého typu? Byla snad vedena nějakými vyššími mocnostmi? Opravdu ji prostituce tak lákala? To sotva. Četla o ní a slyšela od svých rodičů i od pastora v kostele, že prostituce je jedním z největších neduhů společnosti, plná nejistoty, nemocí a hrůzy. Dobře ví, že prostitutka je pronásledována zákonem, vykořisťována pasáky a klienty, a nakonec zemře jako opuštěná, osamocená a nešťastná.

Je takřka nemožné, že nějaká dívka z dobré rodiny si přeje stát se prostitutkou. Jenže tato dívka se jí stala a tak jako ona i mnohé další.

Abychom porozuměli dialektickým důvodům jejích činů, musíme ji poznat do hloubky. Jen tak můžeme pochopit rozpory v ní a kolem ní a vzhledem k těmto protikladům i pohyb, který zastupuje život.

Říkejme té dívce Irena. Toto je základní struktura postavy.

Fyziologie

POHLAVÍ: Ženské.

VĚK: Devatenáct let.

VÝŠKA: Metr šedesát.

VÁHA: Padesát pět kilo.

BARVA VLASŮ: Temně kaštanové.

BARVA OČÍ: Hnědá.

²³ V. V. Adoratský (1878 – 1945), sovětský komunista, historický a politický teoretik. Egri zřejmě myslel knihu *Dialectical materialism*

²⁴ Myšlen je zde Zenon z Eleje (490 – 430 př. n. l.) – eleatský filosof známý tzv. *Zenonovými aporiemi*

BARVA KŮŽE: Světlá.

POSTOJ: Vzpřímená.

VZHLED: Atraktivní.

POŘÁDKUMILOVNOST: Ano, velmi.

ZDRAVÍ: Byla operována na slepé střevo ve věku patnácti let. Je náchylná k nachlazením a celá její rodina se obává, že onemocní tuberkulózou. Jak se zdá, ona se tím netrápí, ale ve skutečnosti je přesvědčená, že zemře mladá, a tak si chce život užívat, co jen to jde.

ZVLÁŠTNÍ ZNAMENÍ: Žádné.

ANOMÁLIE: Žádná, až na její hypersenzitivitu.

DĚDIČNÉ ZNAKY: Slabá stavba těla, zděděná po matce.

Sociologie

SPOLEČENSKÁ TŘÍDA: Střední třída. Zámožná rodina. Její otec vlastní obchodní dům, ale konkurence mu komplikuje život. Bojí se toho, že by mohl být převálcován mladšími. Má strach, který se ukáže být opodstatněným, ale byl by nerad, kdyby jeho starosti zatěžovaly jeho rodinu.

ZAMĚSTNÁNÍ: Žádné. Od Ireny se očekává, že bude pomáhat doma, ale raději si čte a nechává starost o domácnost na své sedmnáctileté sestře Sylvii.

VZDĚLÁNÍ: Maturitní vysvědčení. Chtěla opustit školu ve druhém ročníku, ale naléhání a výhrůžky od rodičů ji přesvědčily, aby pokračovala. Nikdy neměla ráda školu a studium. Nerozuměla matematice a zeměpisu, zatímco dějepis se jí líbil. Byla okouzlena statečností, romány a zradami. Četla historické knihy, jako by to byly romány. Data a jména ji nezajímaly, hledala v nich pouze lásku a dobrodružství. Mívala špatnou paměť a její nedbalost zapříčiňovala časté konflikty s vyučujícími. Její pěstěný zevnějšek se neodrážel v obavách, zděšení a spoustě chybách v pravopisu. Den maturitní zkoušky se stal nejšťastnějším okamžikem jejího života.

RODINNÉ PROSTŘEDÍ: Oba její rodiče jsou naživu. Matka má čtyřicet osm let, otec padesát dva. Vzali se poměrně pozdě. Matčin život byl docela pohnutý. Měla vztah dva a půl roku s jedním mužem, který jí potom opustil, když si našel jinou ženu. Pokusila se o sebevraždu. Její bratr ji našel, když se snažila otrávit plynem. Nervově se vyčerpala a byla nato poslána k její tetě, kde se měla dát dohromady. Byla u ní rok, znovu nabyla zdraví a poté potkala muže, který je nyní jejím manželem. Zasnoubili se, přestože ona do něj zamilovaná nebyla. Její neúcta k mužům ji učinila lhostejnou k muži, kterého si nakonec vzala. On byl naopak tuctový a hrdý na to, že taková pěkná dívka by měla souhlasit s tím, že si ho vezme. A ona mu nikdy neřekla o historce s předchozí známostí, ale zároveň se nesnažila jakkoli ji před ním skrývat. Nikdy na nic nepřišel, protože se nezajímal o její minulost. Byl zamilovaný, přestože v prvních chvílích mu zrovna nedokazovala být výtečnou manželkou. Avšak po narození Ireny se naprosto změnila.

Začala se zajímat o domov, o dítě a nakonec i o manžela. Již léta měla problémy se žlučníkem, které se mohly vyřešit jen jeho odoperováním. Začala být nervózní a vznětlivá. Už si nečetla tak jako dřív, ani noviny. Jen se základním vzděláním doufala, že Irena půjde na vysokou školu, ale její vyhlídky byly zmařeny dceřinou nenávisí ke studiu. Ona sama totiž byla vychovávána s chabou pozorností a připisovala chyby svého mládí lhostejnosti rodičů. A proto přísně kontrolovala veškerý Irenin pohyb, což způsobovalo časté hádky mezi ní a dcerou. Irena totiž nenáviděla být stále pozorována, ale její matka na ni naléhala s tím, že na to má nejenže právo, ale také povinnost. Irenin otec má skotský původ. Je šetrný, ale udělal by vše proto, aby zaopatřil rodinu. Irena je jeho oblíbenkyně. Obává se o její zdraví a často se jí zastává během hádek s matkou. Přesto ví, že manželka má dobré úmysly a také věří, že by dcera měla být pod dozorem. Po smrti jeho rodičů zdědil obchod po otci, kterého je nyní jediným vlastníkem. Také má jen základní vzdělání. Čte místní noviny s názvem „Kurýr“. Jeho rodiče byli republikáni a následně se jím stal také on. Kdyby se ho však na to někdo ptal, nedokázal by svá přesvědčení zdůvodnit. Pevně věří v Boha a ve vlast. Je to jednoduchý člověk, s jednoduchými zálibami. Každý rok skromně přispívá na církev a je v komunitě nesmírně respektovaný.

INTELIGENČNÍ KVOCIENT: Na dolní hranici průměru.

VYZNÁNÍ: Presbyteriánka. Irena je agnostička, když už vůbec přemýšlí o náboženství. Je příliš zaměstnaná sama sebou.

SPOLEČENSKÝ ŽIVOT: Chodí do pěveckého sboru Moonlight Sonata Social Club, kde se scházejí mladí lidé, aby tancovali a bavili se. Někdy se jejich zábava zvrhává na soukromých a nevázaných večírcích. Irena je obdivována pro svůj půvab. Tančí velmi dobře. Komplimenty, kterých se jí dostává, v ní vyvolají touhu odjet do New Yorku a stát se tanečnicí. Přirozeně, že když to zmíní před matkou, pohádají se. Matčina snaha učinit přítrž Ireniným ambicím vychází z jejích obav a z toho, jaký dopad by mohl mít uvolněný život ve městě na Ireninu morálku a také na její křehké zdraví. Děvče se už neopovází zmínit to znovu. Irena nemá mnoho kamarádek, protože ji až příliš baví zákeřně pomlouvat.

POLITICKÁ ORIENTACE: Žádná. Irena nikdy nepochopila rozdíl mezi republikány a demokraty a ani neví, že existují i jiné strany.

ZÁBAVA: Kino a tanec. Miluje především tancování. Tajně kouří.

ČETBA: Zábavní plátky: zamilované příběhy, romance, novinky ze světa filmu.

Psychologie

SEXUÁLNÍ ŽIVOT: Měla jednu příhodu s Jimmym, členem klubu. Její strach, že by ji mohlo postihnout něco špatného, se nakonec ukázal být jako lichý. Teď již spolu nikam nechodí, protože Jimmy si ji odmítl vzít, když si myslela, že je těhotná. Jeho odmítnutí ji tolik nerozesmutnělo, protože snila o tom jít do New Yorku a stát se tam tanečnicí. Tančit před obdivujícím publikem je ta nejhezčí věc, jakou by si mohla představit.

ZÁSADA: „Na žádném vztahu založeném na sexu není nic špatného, jen když budeš obezřetná.“

AMBICE: Tancovat v New Yorku. Víc než rok si stranou odkládala kapesné. Nebude-li mít jinou možnost, je připravena utéct z domu. Je ráda, že Jimmy si ji odmítl vzít. Nedokáže si totiž sebe představit v domácnosti a jen rodit děti. Domnívá se, že by bylo hrozné muset umřít v Plainsvillu a že žít tam je ještě horší. Narodila se tam a zná každý kout ve městě. Věří, že i když se jí nepodaří stát tanečnicí, stačilo by jí jen odejít z Plainsvillu, aby byla šťastná.

NEZDARY: Nikdy nechodila na taneční hodiny. Ve městě není žádná taková škola a její otec si nemůže dovolit poslat ji studovat někam jinam. Dělá ze sebe kvůli tomu hromádku neštěstí a dává rodině najevo, že obětuje vlastní život pro jejich dobro.

CHARAKTER: Je popudlivá. Dokáže se rozzuřit pro nejmenší záminku. Je pomstychtivá a domýšlivá. Ale když byla její matka nemocná, překvapila všechny se svou obětavostí. Neodtrhla se od ní, dokud nebyla zcela zdravá. Když bylo Ireně čtrnáct let, zemřel jí kanárek a byla z toho zoufalá po týdny.

CHOVÁNÍ: Bojovné.

KOMPLEXY: Komplex nadřazenosti.

POVĚRY: Číslo třináct. Jestliže se jí přihodí něco špatného v pátek třináctého, budou potíže celý další týden.

PŘEDSTAVIVOST: Dobrá.

V tomhle případě bude *teze* přání rodičů uchystat pro Irenu výhodný sňatek.

Antiteze bude snaha Ireny nevdat se vůbec, ale stát se tanečnicí za jakoukoli cenu.

Syntéza potom bude rozřešení: Irena uteče z domu a octne se na ulici.

Synopse

Místo aby chodila Irena na zkoušku sboru, vycházela ven s jistým mladíkem. Její matka náhodou potkává jednu dívku, která se jí ptá, jestli se Irena rozhodla přestat zpívat. Matka stěží zakrývá své překvapení a odpovídá, že Irena se poslední dobou necítila dobře. Když se vrací domů, vystaví dceru patřičnému výslechu. Podezírá ji z toho, že už není panna, a honem si umíní co nejdříve ji provdat za jednoho účetního z otcova obchodu. Irena ví o tom, co matka plánuje. Rozhodne se tedy utéci a vynasnažit se tak uskutečnit své vlastní sny. V divadle však žádnou práci nenachází a bez zaměstnání, které by jí umožnilo přežít, brzo podléhá tlaku nevyhnutelného a dá se na prostituci.

Jsou tisíce dívek, které utíkají z tisícovek domovů. Přirozeně, že ne všechny se stanou prostitutkami, protože jejich fyzické, duševní a sociologické předpoklady jsou rozdílné těm od Ireny. Naše synopse je tak omezena na to popsat jen jeden z několika světů, ve kterém se dívka, vyrostlá v respektované rodině, může stát prostitutkou.

Předpokládejme, že by se ve stejné rodině mohl narodit hrbáč. Nikdy by se neudály konflikty takového druhu. Deformovaná osoba by se chovala naprosto jiným způsobem. Naše postava musí mít pěkný vzhled, aby mohla snít o tom stát se tanečnicí.

Irena je však netolerantní; pokornější nebo vděčnější osoba by byla ráda za to, co přijímá od života a co jí dává. Nikdy by nemyslela na to utéct z domu; *takže* Irena musí být nesnášenlivá.. Irena je povrchní. Jiná dívka by mohla být inteligentní, chápající, citlivá a snaživá; přehlížela by jasné slabiny své matky, pomáhala by jí a postupovala s maximální ohleduplností. Nemusela by utéct. Irena je však domýšlivá. Dostává spoustu komplimentů, věří, že umí zpívat a tancovat mnohem lépe než jak ve skutečnosti. Nemá strach utéct z domu, protože je přesvědčená, že New York ji čeká s otevřenou náručí. Proto Irena musí být domýšlivá.

Irena je plně vyvinutá. Byla obdivována a uctívána. Již měla sexuální zkušenosti bez toho, aby se proměnily v nelibé následky. Takže není nemožné, aby se stala prostitutkou, když se ocitne ve slepé uličce. Byla to jednodušší cesta ven před jejími ekonomickými problémy. Pořád lepší než se zabít. A proč se nevrátila domů? Její ješitnost a nesnášenlivost k její rodině vyloučily tuto možnost. Zde vidíme, proč musí být netolerantní a domýšlivá.

Ale proč se stala prostitutkou? Protože premisa vás nutí *najít takovou dívku, která se stane prostitutkou, když se jinak neuživí*. Irena je takový typ dívky. Samozřejmě, že Irena by si mohla najít práci jako služka nebo prodavačka, chvíli si místo podržet a pak o něj zase přijít, protože vnitřně není způsobilá pro takový typ práce. Záleží na vás, nakolik ji jako autor necháte snažit se všemi možnými způsoby, aby se vyhnula prostituci. Ale nakonec *musí* podlehnout: ne protože to chce dramatik, *ale protože to, kdo je, jí zabraňuje vzít v úvahu také opačné možnosti*. Jestliže Irena uspěje v tom, aby zamezila svému osudu, dramatik pak bude muset najít jinou dívku, jejíž předpoklady ji učiní vhodnou pro dodržení původní premisy. Nezapomeňte na to, že tato dívka má vlastní měřítka a nemůžete ji soudit těmi vašimi. Kdyby byla jako vy, nikdy by se neocitla v podobné situaci. Ale je ješitná, povrchní a chlubitvá. Stydí se přiznat si porážku. A pochází z malého města, kde lidé vědí o všech a všechno. Nebyla by schopná čelit kamarádkám a tolerovat jejich skrytý sarkasmus.

Váš úkol coby autora je vyčerpat každou možnost, abyste poté *logicky* demonstrovali, jak to Irena dopracuje ke způsobu života, kterému by se jinak se vší pravděpodobností vyhnula. Záleží na vás, jak zobrazíte, že jí nezbyde žádné jiné řešení. Pokud z jakéhokoli důvodu budeme mít pocit, že Irena by se mohla vyhnout tomu, aby skončila ve světě prostituce, selhali jste jako umělec nebo jako dramatik.

Protože se konflikt zrodil ze zázemí fyzická a duševna oné postavy, je tento přístup dialektický. Irena se chovala takto na základě vnitřních pohnutek a kontradikcí.

Samozřejmě, že autor *může* vycházet také z děje nebo nějaké myšlenky. *Avšak následně musí formulovat premisu, která ten děj nebo myšlenku vytřídí. Takovýmto způsobem bude děj integrální součástí příběhu, a ne oddělený od hry jako celku.*

Filmový kritik z *New York Times* Frank S. Nugent napsal následující komentář k filmu *Jeden pro druhého*²⁵:

„*Jeden pro druhého* v podstatě vypráví příběh o jakékoli mladé dvojici z minulosti či budoucnosti. Pan Swerling neříká nic nového, nezaujímá žádný postoj a neosvětluje temný běh člověčího osudu. Jednoduše našel nějakou mladou sympatickou dvojici anebo je nechal, ať se sami najdou, a dovolil přírodě dát tomu volný průběh. Pro scénáristu je to neobvyklá procedura. Obvykle je příroda ponechána stranou a vymýšlejí se nejrůznější zrádnosti pro to, aby je ti lidé dělali. Tady je místo toho neuvěřitelné, jak se může jevit zajímavým "normální" chování lidských bytostí.“

Ano, je to opravdu neuvěřitelné. Kdyby tak scénáristé a produkční dovolovali postavám utvářet si jejich vlastní osudy!

4. Vývoj postavy

Jediná věc, kterou opravdu víme o lidské přirozenosti, je ta, že je náchylná k proměnlivosti. Změna je jedinou bezpečnou charakteristikou. Procesy, které selhávají, jsou ty, jež se spoléhají na stálost lidské přírody a nikoli na její růst a rozvoj.

Oscar Wilde, *Lidská duše za socialismu*

Bez ohledu na médium, se kterým pracujete, je nezbytně nutné poznat do hloubky vaše postavy. A je třeba poznat je nejen, jaké jsou nyní, ale též jaké budou zítra nebo za rok. Vše se mění dle přírodních zákonů a lidské bytosti nejsou výjimkou. Člověk, který byl odvážný před deseti lety, by teď mohl být zbabělcem, a to z mnoha důvodů: věk, fyzické problémy, rozdílné finanční podmínky. Zmiňujeme jen některé z nich.

Třeba znáte někoho, kdo se nikdy nezměnil a nikdy se nezmění. Ale takový člověk doopravdy neexistuje. Člověk si může zachovat svá politická a náboženská přesvědčení v průběhu několika let, ale mnohem hlubší pozorování ukáže, že taková přesvědčení se buď prohloubila, nebo se stala povrchnější. Překonala různé fáze a konflikty a bude to tak vždycky. Takže nakonec i on se mění. Dokonce i kameny se proměňují, i když nepatrně. Země prochází pomalou, avšak neustálou přeměnou, stejně tak i slunce, sluneční soustava i vesmír. Rodí se i národy, rozvíjejí se, dospívají, vzkvétají a nato umírají, násilně nebo pomalým úpadkem. Proč by měl být člověk jedinou věcí v přírodě, která se nemění? Jak směšné!

Je jen jediné království, v němž se osoby mohou zpronevřit přírodním zákonům a zůstat stále stejné: království špatné literatury. A je to přímo nehybnost postav, které z literárního

²⁵ Tento film s originálním názvem *Made for each other* amerického scénáristy Jo Swerlinga z r. 1939 zřejmě vůbec nebyl předabován či otitulkován do češtiny

díla učiní brak. Jestliže postava z povídky, románu nebo hry neabsolvuje žádný vývoj od počátku do konce, pak jsou tyto povídky, romány nebo hry velmi špatné.

Postava se vyjevuje skrze konflikt. A ten začíná s rozhodnutím. Toto rozhodnutí je důsledek premisy ve vašem dramatu. Jedno rozhodnutí postavy vede nutně k dalšímu rozhodnutí jejího protihráče. A jsou to tato rozhodnutí, jedno vyplývající z druhého, které posunují hru k jejímu konečnému cíli: zobrazit premisu. Nikdy nežil člověk, který by zůstal stejný i přes sérii konfliktů, které ovlivnily jeho způsob života. Musí se nutně měnit, a to mění jeho postoj k životu.

Dokonce i mrtvola se nachází v neustálém procesu změny: rozkladu. A zatímco se vás někdo snaží přesvědčit, že se nikdy nezmění, právě v tom okamžiku se mění: stárne.

Můžeme bezpečně potvrdit, že kterákoliv postava v kterémkoli literárním žánru, která neprochází ani základní změnou, je špatně vykreslená. Můžeme si navíc troufat tvrdit, že pokud postava není schopná proměny, pokaždé když ji uvidíme v akci, povšimneme si něčeho falešného.

Nora se v Domově loutek, kde je v začátku "zmatená" a Helmerem považovaná za "ptáčka zpěváčka", na konci stane skutečnou zralou ženou.

V začátcích je jako dítě, ale hrůzné procitnutí ji katapultuje do zralosti. Nejdříve je dezorientovaná, poté rozrušená, nato krůček od sebevraždy a ke konci se rozhodne vzbouřit.

Archer říká:

V celé moderní dramatice snad neexistuje postava, která by se "vyvíjela" překvapivějším způsobem než Nora od Ibsena.

Podívejte se na kterékoli mistrovské divadelní dílo a najdete v něm hmatatelné znaky tohoto pravidla. *Tartuffe* od Molièra, *Kupec benátský* od Shakespeara, *Médea* od Euripida a další jsou všechny vybudovány na neustálé proměně a rozvoji postav, vyprovokovanými na základě konfliktu.

Othello začíná v lásce a končí v žárlivosti, vraždě a sebevraždě.

*Mevěd*²⁶ začíná nepřátelstvím a končí láskou.

Hedda Gablerová začíná sobectvím a končí sebevraždou.

Macbeth začíná ctižádostí a končí vraždou.

Višňový sad začíná nezodpovědností a končí ztrátou majetku.

*Excursion*²⁷ začíná přáním realizovat jistý sen a končí brutálním návratem do reality.

Hamlet začíná v podezření a končí vraždou.

²⁶ Myšlena je jednoaktovka A. P. Čechova z r. 1888

²⁷ Myšlena je zřejmě pozapomenutá komedie od amerického dramatika Victora Wolfsona (1909 – 1990)

*Smrt obchodního cestujícího*²⁸ začíná klamnými představami a končí bolestným uvědoměním.

Slepá ulička začíná chudobou a končí zločinem.

*Craigova žena*²⁹ začíná excesem se skrupulemi a končí osamocením.

*Čekání na levičáka*³⁰ začíná nejistotou a končí rozhodnutím.

Kočka na rozpálené plechové střeše začíná frustracemi a končí nadějí.

*Ledový muž přichází*³¹ začíná s nadějí a končí v beznaději.

*Kariéra*³² začíná s chybějící nadějí a končí úspěchem a vítězstvím.

*Jako hrozen v parném slunci*³³ začíná zoufalstvím a končí v harmonii a přijetí nových hodnot.

Všechny tyto postavy se proměňují neúnavně od jednoho stavu duše ke druhému; jsou nuceny měnit se, růst, zrát, protože dramatik má jasnou premisu, kterou ony mohou zobrazit.

Kdo udělá chybu, udělá zřejmě i další. Obvykle se druhá chyba rodí z první a třetí z druhé. Orgon v *Tartuffovi* učiní obrovskou chybu, když ubytuje ve svém domě Tartuffa, o kterém si myslí, že je svatoušek. Druhá chyba je svěřit Tartuffovi malinký šuplík obsahující dokumenty, které „co já vím, pokud budou vyneseny na světlo, stály by mého přítele celou zem, a pokud by byl zatčen, pak i hlavu“.

Orgon Tartuffovi doteď věřil, ale nyní, když mu svěří šuplík, dostává se do ohrožení svého života. Orgonova cesta od důvěry k absolutnímu zbožňování je zřejmá a stává se čím dál tím intenzivnější, jak se dozvíme při pokračování v četbě.

TARTUFFE

Je dobře schovaná. (*Zásuvka*) Co se týče jí, můžete zůstat klidný
Tak jako já.

²⁸ Tato asi nejznámější hra od Arthura Millera (1915 – 2005) je z r. 1949, byla oceněna Pulitzerovou cenou a byla také zatím čtyřikrát zfilmována a i jako film několikrát oceněna

²⁹ Hra George Edwarda Kellyho (1887 – 1974), amerického dramatika, scénáristy, režiséra a herce, byla třikrát zfilmována (poprvé v r. 1925, naposledy v r. 1950) a oceněna Pulitzerovou cenou

³⁰ Hra amerického dramatika, scénáristy a režiséra Clifforda Odetse (1906 – 1963) je z r. 1935

³¹ Hra Američana s irským původem Eugena O'Neilla (1888 – 1953), laureáta Nobelovy ceny, je z r. 1939 a patří mezi méně známé, přestože byla dvakrát i filmově zadaptována

³² Nepodařilo se mi bohužel zjistit autora této zřejmě pozapomenuté hry. Možných autorů hry na toto téma je více, ale asi se jedná o amerického hollywoodského spisovatele Phila Stonga, podle jehož novely *Kariéra* byl natočen film v r. 1939, což nejvíce odpovídá autorovým vědomostem o scénářích v době psaní této knihy

³³ Americká autorka Lorraine Hansberry (1930 – 1965) se proslavila víceméně jen touto hrou a ve 34 letech zemřela na rakovinu. Egrí musel přidat tuto informaci později při prepisování knihy, protože v době jejího původního psaní byla autorka ještě velmi mladá. V opačném případě se jedná o jinou neznámou hru. Doslovný název dramatu podle originálu je pouze *Hrozen na slunci*. Je možné, že tato domněnka se týká i předchozí poznámky, kde by se pak v tomto případě jednalo o jiný americký film *Kariéra* z r. 1959 natočený podle jiného scénáristy Daltona Trumba

ORGON Můj nejdražší příteli! Nikdy vám nebudu moci dost poděkovat za to, co jste udělal. Za to, co nás nechá spojené ještě mnohem dříve.

TARTUFFE Nic by nás nemohlo spojit víc.

ORGON Jedna věc by mohla, jak jsem právě viděl, pokud by byla dosažená.

TARTUFFE Nejasné tvrzení, bratře. Prosím vás to objasnit.

ORGON Je to nějaká doba, co jste mi řekl, že má dcera by potřebovala manžela, který by ji udržoval řádně.

TARTUFFE Ano, tak jsem řekl. A nemůžu myslet na to, jak nějaký zpustlík jako pan Valér..

ORGON Ani já ne. A naposled jsem uspíšil tento úmysl - ona by nemohla mít bezpečnějšího a jemnějšího průvodce v tomto životě plném pastí než vás, můj drahý příteli.

TARTUFFE *(na okamžik je celý bez sebe)* Mě, bratře? Ó, ne, ne!

ORGON Jak? Vy byste odmítl stát se mým zetěm?

TARTUFFE Je to čest, o které jsem nikdy nesnil, že bych ji mohl mít. A.. a.. mám důvod si myslet, že nevzbuzuji žádnou libost v očích slečny Mariany..

ORGON Na tom záleží málo, jen pokud se libost objevuje v očích *vašich*..

TARTUFFE Mé oči jsou stále obráceny k nebi, bratře, a nezabývají se pozemskou krásou..

ORGON Ano, bratře, pravda.. ale byl by to pro vás důvod k tomu odmítnout sňatek vůbec ne milý?

TARTUFFE *(jako by nevěděl, jak moc by jeho svatba s Marianou ovlivnila jeho záměry s Elmírou)* Jistě, že ne. Mnozí svatí mužové si vzali čarovná dítka a nezhrěšili. Ale abych k vám byl upřímný, obávám se, že svatba s vaší dcerou by se nemusela líbit vaší ženě.

ORGON A i kdyby tomu tak nebylo? Je to jen její macecha a její souhlas není nutný. A mohu rovněž dodat, že Mariana přinese do svého sňatku valné věno, ale tohle, vím, nemá pro vás žádnou důležitost.

TARTUFFE	<i>A jakby taky mohlo mít?</i>
ORGON	Ale to, co pro vás, jak doufám, <i>bude důležité</i> , je to, že jestli odmítnete její ruku, vážně mě zklamete.
TARTUFFE	Pokud bych měl tedy myslet na <i>to</i> , bratře..
ORGON	Právě, možná bych si musel myslet, že takový sňatek pro vás není vhodný..
TARTUFFE	Jsem to já, kdo toho není hoden. (<i>Rozhodne se riskovat</i>) Ale spíš, abych vámi nebyl souzen, udělám <i>to.. ano, zvítězím</i> nad svým zdráháním.
ORGON	Takže přistoupíte na to stát se mým zetěm?
TARTUFFE	Vzhledem k tomu, že to rozhodujete vy, kdo jsem já, abych vám řekl ne?
ORGON	Znovu jste ze mě udělal šťastného člověka. (<i>Zazvoní zvonkem</i>) Nechám zavolat svou dceru a oznámím, jak jsem se s ní rozhodl.
TARTUFFE	(<i>zamíří k pravým dveřím</i>) Mezitím vás prosím o svolení se vzdálit. (<i>Ve dveřích</i>) Pokud mohu nabídnout svou radu, je asi lepší, když jí toto rozhodnutí předložíte, a dáte tak přednost vašim přáním otce spíše než abyste dal přednost mým prostým kladům.
ORGON	(<i>sám k sobě</i>) Jaká pokora! ³⁴

Třetí Orgonova chyba je ta, kdy donutí dceru vzít si tohohle podvodníka. Jeho čtvrtá chyba bude svěřit vedení svého jmění Tartuffovi. Upřímně věří, že zachrání vlastní bohatství od vlivů své rodiny, která podle něj činí vše pro to, aby ho zruinovala. Toto je jeho největší chyba, která ho zničí. Ale absurditou jeho činů je, že jde pouze o přirozený vývoj pocházející z jeho první chyby. Ano, Orgon se viditelně mění od slepé důvěry až k vystřízlivění před našima očima. Autor odkrývá tento výsledek vývojem krok za krokem ve své postavě.

Jakmile zasadíte semínko, chvíli se vám zdá, že z něj nic nebude. Ve skutečnosti ho vlhko zasáhne přímo a zvlhčí pomalu jeho plášť, aby dovolilo chemickým složkám v jeho vnitřku pohlit zeminu a nechat ho vyklíčit. Je obtížné zvítězit nad odporem půdy, ale je

³⁴ V tomto úryvku nebylo použito veršovaného překladu Vladimíra Mikeše, neboť anglický i italský originál traktátu zde užívá neveršované a cenzurované verze Molièrova *Tartuffa* – dnes se hraje pouze již jeho neupravená a nezakázaná variace

to právě tahle překážka, která donutí mladý klíček vydat to nejlepší ze sebe. Odkud čerpá tuto neobyčejnou sílu? Místo aby bezvýchoďně zápasilo se zemí, vypustí semínko jemné kořínky, které mu dovolí čerpat více výživy. A tak klíček ve finále dosáhne svého cíle a překoná půdu, až nakonec dojde slunce.

Vědecky řečeno, takový bodlák potřebuje dvě stě padesát metrů kořenů, aby udržel stonek vysoký osmdesát či devadesát centimetrů. Můžete si jednoduše představit ty tisícovky dat, které potřebuje posbírat dramatik k tomu, aby vytvořil jedinou postavu.

Abychom použili jiný příměr, připusťme, že člověk reprezentuje onu půdu. Musíme zasadit semínko budoucího konfliktu v jeho hlavě: například ctižádost. Toto semeno v něm roste, i kdyby to chtěl potlačit. Jenže vnitřní a vnější síly na něm zakoušejí věčný a stále větší tlak až do té doby, kdy je ono semeno konfliktu natolik silné na to, aby vyšlo na povrch. Nyní se již postava rozhodla a bude se podle toho následně také chovat.

Vnitřní rozpory člověka a prostředí, jež ho obklopuje, jej nutí k rozhodnutím a konfliktům, které ho přivádějí k tomu, aby se rozhodoval znovu a čelil novým konfliktům. Jsou různé typy nátlaků, které mohou přivést člověka k tomu, aby se rozhodoval, ale tři základní skupiny jsou fyziologická, sociologická a psychologická. S těmito třemi silami se mohou vytvářet nespočetné kombinace.

Zasadíte-li žalud, logicky čekáte na to, až uvidíte růst malý dub, který se v budoucnu stane velkým stromem. Vývoj postavy dodržuje stejné zákonitosti. Jistý typ postavy se bude rozvíjet na základě vlastních rysů a vlastností. Pouze v průměrných dílech se postava mění opačným způsobem, než je její přirozenost. Když zasadíme žalud, je přirozené, že čekáme, až uvidíme růst onen dub, a budeme samozřejmě překvapeni, jestliže z toho vypučí jabloň. Všechny postavy stvořené dramatikem mohou v sobě obsahovat sémě vlastního budoucího vzrůstu. Hoch, jenž se stane kriminálníkem na konci příběhu, musí v sobě mít zárodek zločinu.

Nora je v Domově loutek podléhající a poslušnou milenkou, ale uvnitř ní je přítomen duch nezávislosti, vzepření a vzdorovitosti, který předjímá skutečný vývoj.

Vyzkoušejme si její postavu. Víme, že na konci hry nejenže opustí svého manžela, ale rovněž i své děti. V r. 1879 se bezpochyby jednalo o výjimečný počin. Nora neměla téměř žádnou předchůdkyni, na niž by se mohla odvolávat. Takže již na začátku vyprávění musí v sobě něco mít, a to se následně vyvine v nezávislost ducha, která se dovrší v konci. Ale podívejme se, co je tahle zač.

Na začátku hry Nora vchází hvízdajíc si nějaký popěvek. Je následována sluhou, který nese vánoční stromek a košík.

SLUHA Padesát öre.

NORA Tu máte korunu. Ne – nazpět mi nedávejte.³⁵

³⁵ V úryvcích *Nory (Domova loutek)* od Henrika Ibsena je použito českého překladu Karla Krause a Jana Raka z r. 1958

Snaží se co možná nejméně ušetřit, aby vyrovnala svůj tajný dluh, přesto je spíše velkorysá. Krátce poté ji vidíme ujídat mandlové zákusky, které by s sebou neměla mít. Nedělají jí dobře a slíbila Helmerovi, že už moučníky jíst nebude. Tedy její první věta dokazuje, že není lakotná a její první čin zobrazuje zlom v premise. Je jako dítě. Vchází Helmer:

HELMER (..) Náš ptáček si zas jednou vylétl a vesele rozhazoval, vid'?

NORA Ale Torvalde, letos bychom si snad opravdu mohli aspoň trošičku vyhodit z kopýtka.

Helmer ji varuje. Bylo to již před třemi měsíci, co naposledy dostal plat. Nora protestuje silným hlasem jako netrpělivé dítě: „Ach! Zatím se můžeme zadlužit.“

HELMER *Noro! (Je rozčilený její lehkovážností. Odmítá tohle „zadlužování“.) (Přistoupí k ní a žertem ji tahá za ucho.) Už zas do tebe vjela ta lehkomyšlnost? Dejme tomu, že bych si dnes vypůjčil tisíc korun a ty že bys je klidně o vánocích utratila. Ale co kdyby mi o Silvestru spadla na hlavu taška a já bych tu zůstal ležet..*

(Helmer to vyřešil takhle. S nesplaceným dluhem by neměl klid ani v hrobě. Je to extrémně puntičkářský člověk. Myslete na to, jak by asi reagoval, kdyby odhalil, že Nora zfalšovala podpis.)

NORA *Kdyby se stalo něco tak strašného, tak by mi bylo úplně jedno, jestli mám nebo nemám dluhy. (Co se týkalo peněz, byla vždy vedena naprostou lhostejností. Její reakce je rozhodná. Helmer je tolerantní, ale ne natolik, aby si nechal ujít příležitost ke kázání.)*

HELMER (..) Domácnost, která stojí na dluzích, je jakoby spoutaná, a vůbec – není to nic pěkného. *(Tahle slova Noru zbaví odvahy. Zdá se, že Helmerovi se nikdy nepodaří jí porozumět.)*

Tyto dvě postavy byly vykresleny do nejmenšího detailu. Octnou se tváří v tvář sobě navzájem, ba dokonce se i střetnou proti sobě. Zatím nebyla prolita krev, ale nevyhnutelně k tomu dojde.

(Helmer ji natolik miluje, že raději přičte veškerou vinu nikoli Noře, ale jejímu otci.)

HELMER Tys mi opravdu zvláštní. Celá po otci. Sháníš peníze, kde můžeš, ale jak se ti dostanou do ruky, hned ti proklouznou mezi prsty. A nikdy nevíš, kam se poděly. Nu, co dělat, když už jednou taková jsi. Máš to v krvi. Věř tomu, Noro, takové vlastnosti se dědí.

když si vymyslím nějaký převlek nebo když deklamuji. Pro tu dobu bude docela dobře mít něco v záloze.

(Nyní si můžeme představit, jak bude Nora rozrušená, když ji Helmer nařkne z toho, že je špatnou manželkou a matkou, místo aby ji vychválil za její chování. Toto bude bod obratu v jejím životě. Její dětinská část mizerně odumře a zmaření její naděje ji poprvé dovolí uvidět nepřátelský svět, který je kolem ní. Dělal všechno možné pro to, aby svého muže učinila šťastným, a právě když ho nejvíc potřebuje, Helmer se k ní obrátí zády. Nora má všechny nutné předpoklady, aby se vyvíjela určitým směrem. Také Helmer jedná na základě charakteristik, které mu dal do vínku Ibsen. Přečtěte si, jaký se v něm vzbudí bezmocný výbuch vzteku, když odhalí zfalšování podpisu.)

HELMER *(chodí po pokoji)* Jaké je to pro mne hrozné procitnutí. Celých osm let – a byla to moje jediná radost, má pýcha – s takovou pokryteckou lhářkou – ba hůř, hůř – s takovou zločinnou! Ach, jak je to všechno hnusné, bezmezně odporné! Fuj, fuj! *(Nora mlčí a upřeně se na něho dívá. Helmer se před ní zastaví.)* *(Toto jsou scénické poznámky Ibsena: Nora se na Helmera dívá s hrůzou - vidí zvláštního člověka, který zapomněl na její důvody a myslí již jen sám na sebe.)* Vlastně jsem měl být na něco takového připraven. Měl jsem to předvídat. Ty lehkomyšlné zásady tvého otce.. Mlč!

Rodinná minulost Nory bezpochyby pomohla Ibsenovi k tomu, aby vykreslil její psychologii. Rovněž i její fyzický vzhled zřejmě dal za své: Nora je si vědomá toho, že je krásná, a často o tom také hovoří. Umí mít spousty obdivovatelů, kteří pro ni možná nic neznamenají, alespoň dokud se nerozhodne odejít.

HELMER Zdědilas ty lehkomyšlné zásady svého otce. Žádné náboženství, žádná morálka, žádný smysl pro povinnost..

Nora má tyto vlastnosti již od začátku hry. Jsou součástí jejího charakteru a nutně předurčují její činy. Vývoj Nory je konstruktivní. Vidíme její nezodpovědnost, která se proměňuje v neklid, neklid ve strach a strach v beznaděj. Po klimaxu je vyděšená, pak pomalu začíná chápat, co se vlastně stalo. Učiní závěrečné a nezvratné rozhodnutí, logické jako když se rozvine květina - rozhodnutí, které se rodí z neustálého vývoje postavy. Růst znamená vývoj; klimax znamená obrat.

Pokusme se nyní najít semínko vývoje jiné postavy: Romea. Uvidíme, jestli má vlastnosti, které ho přivedou až k nevyhnutelnému konci.

Romeo, jenž je zamilovaný do Rosaliny, kráčí s hlavou v nebesích, když v tom potká příbuzného Benvolia, který dotírá.

SLUHA	Nemám zdání, pane.
ROMEO	Vedle ní pobledne hned každá svíce, na tváři noci žhne jak náušnice, jak diamant, jak nejvzácnější skvost, až za hrob krásná, krásná navýsost. Vedle ní hasnou všechny krasavice, vrány jsou ony, ona holubice. Až skončí tanec, zjistím si, kde stojí, do její ruky šťastně vložím svoji. Rosalina? Co je to za otázku? Teprve dnes jsem poznal pravou lásku.

A s tímto předsevzetím je jeho osud rozhodnut. Romeo je pyšný a zbrklý. Jakmile objeví, že jeho velká láska je dcerou Kapuletových, neváhá vzít úprkem onu pevnost nenávisti, která si přeje jen smrt jeho rodiny. Je netrpělivý a nesnese odporování. A jeho láska ke krásné Julii ho učiní ještě zbrklejším. Je připraven se dokonce i ponížit. Žádná cena není tak vysoká, aby vykoupila jeho milovanou.

Když pomyslíme na riziko, které podstoupil pro lásku (uvrhl se v nebezpečí života jen pro jediný pohled na Rosalinu), můžeme si domyslet, co by mohl udělat pro Julii, opravdovou lásku jeho života. Pouze muž tohoto ražení by čelil takovému nebezpečí, aniž by se nechal odradit. Vývoj jeho postavy byl přítomen již od začátku vyprávění.

Jistý Maginn³⁷ ve svých *Shakespearových zápiscích* tvrdí, že smutný osud Romea je přirovnatelný k "neštěstí" a že jakákoli i jiná vášeň by pravděpodobně skončila stejnou tragédií.

Maginn ovšem zapomíná, že Romeo stejně jako všichni následuje předpisy svého vlastního charakteru. Ano, tragický konec Romea je neodmyslitelný a neobjeví se proto, že je nešťastný. Jeho zbrklý temperament, který neumí kontrolovat, ho vede dělat věci, kterým by se jiný snadno vyhnul. Jeho temperament a jeho kulturní zázemí – krátce, jeho charakter, obsahoval sémě toho, co ho dovedlo až k tragédii, a zároveň zobrazoval premisu autora. A důležitou věcí, kterou si přejeme, aby měl čtenář na paměti, je, že Romeo se nemůže vzdát charakteristik, které ho učinily tím, kdo je (impulzivní a pyšný), a které ho dohnaly k tomu, co udělá (vražda a sebevražda). Tyto vlastnosti se jeví jako jasné již od prvních replik díla.

Jiný pěkný příklad vývoje se nachází ve hře *Smutek sluší Elektře* od Eugena O'Neill. Téměř na samém počátku hry Lavinie, dcera oddílového vedoucího Ezra Mannona a jeho ženy Christiny, říká jednomu mladíkovi, který je do ní zamilovaný, následující:

³⁷ William Maginn (1793 – 1842), irský novinář a spisovatel forem nejrůznějšího druhu

Lavinie je ústřední postavou a pevně stojí na své pozici po celou hru. Díky matčině nevěře se stala tak necitelnou a pomstychtivou až k smrti. Nemáme v úmyslu zabraňovat někomu ve svatém vyobrazení nebo napodobovat neúnavného Saroyana, který píše pokulhávající ódy na krásu života³⁹. Všechny tyto záležitosti mohou být krásné a dechberoucí. Nechceme ani vystrnadit Gertrudu Steinovou⁴⁰ z výsluní literatury, spíše se pokusme nadměrně ocenit její excentričnost a styl (přestože často nerozumíme tomu, co nám chce říct). Z úpadku se rodí ještě intenzivnější a energičtější život.. V jistém slova smyslu i tato neforemná díla jsou součástí života. Bez chaosu by nemohl existovat pořádek. Ale někteří autoři evidentně píšou o postavě a chtějí ji vtěsnat do jasně dané škatulky, a když se ukáže, že je to jen nápodoba nebo pseudo-Saroyanovské, trvají na tom, abychom považovali jejich práci za hru. Bylo by to jako srovnávat mozkové kvality dítěte s Einsteinem.

Tupcovo potěšení od Roberta E. Sherwooda je dílko tohoto typu. Přestože vyhrálo Pulitzerovu cenu, je na hony vzdáleno tomu být dobře napsanou hrou. Harry Van a Irena mají být hlavními postavami, ale nedočkáme se v nich žádného typu vývoje. Irena je lhářka, zatímco Harry je poctivý a bezstarostný člověk. Až k samotnému konci zaznamenáme jistou proměnu, ale hned poté padá opona. Lavinie, Hamlet, Nora a Romeo oproti tomu zůstávají - i bez působivé inscenace, skutečnými postavami; mají dynamickou, intenzivní a energickou osobitost. Ví, co chtějí a bojují za to. Ale chudáčci Harry a Irena jsou omezeni na pouhé bloudění bez cíle.⁴¹

OTÁZKA: Co tím přesně míníte, když hovoříte o "vývoji"?

ODPOVĚĎ: Kupříkladu Král Lear je rozhodnutý rozdělit království mezi své dcery. Je to chyba a drama se snaží ukázat publiku, že je to hloupost. Ukazuje to pomocí následků Learova jednání na něj samého, jeho "růst", tedy logický vývoj, jako následek jeho pochybení. Na začátku *si není jist*, že dcery zneužijí jeho moci, kterou jim propůjčil. Nato

³⁸ V úryvcích O'Neilovy trilogie *Smutek sluší Elektře* je použit překlad Jana Grossmana z r. 1960

³⁹ Zde se zřejmě Egri ve svém soudu poněkud mýlil, pokud nebyl obeznámen s celou beletristickou šíří díla Williama Saroyana – soudil ho však zřejmě pouze jako dramatika, a na tomto poli Saroyan skutečně neuspěl

⁴⁰ Ani Gertrude Steinová (1874 – 1946) příliš na poli dramatiky neuspěla – stala se známá spíše se svými experimentálními postoji k umění obecně a svými feministickými bojkoty

⁴¹ Tady se Egri znovu nepomýlil: Robert Emmet Sherwood (1896 – 1955) byl sice několikrát oceněn a jeho četné scénáře byly některé i zfilmovány, ale do českého povědomí se téměř nedostal a zmíněná hra *Idiot's delight* ani nebyla do češtiny přeložena – zde je potřeba zamyslet se nad otázkou, zda je lepší žít na výsluní během života nebo raději dílo ověřit zkouškou času.. Posoudit však kvalitu Egriho her je poněkud záludná otázka, a o to zde v tomto traktátu ani nejde..

se pochyby stanou podezřením a ještě později jistotou, která se promění v rozhořčení. Rozzuří se naplno a dojde až na pokraj šílenství. Je zbaven jakékoli autority a je zostuzen. Chtěl by si sáhnout na život. V zajetí studu a muk se zblázní a umírá. Zasadil vlastně semínko, které vyrostlo a vydalo plody, které vydat mělo. Nikdy by si nepomyslel, že by plod mohl být tak trpký, ale je to výsledkem jeho charakteru, který zapříčinil prvotní chybu. A zaplatil za to draze.

OTÁZKA: Byl by vývoj postavy stejný, kdyby Lear svěřil své království osobě nejvíce zasluhující důvěru, a to své nejmladší dceři?

ODPOVĚĎ: Samozřejmě, že ne. Každá chyba - a každý její následek - se rodí z předchozích chyb. Pokud by se Lear hned rozhodl správně, nebyly by tam již pohnutky pro následné činy. Jeho prvním krokem vedle bylo předat moc svým dcerám. Věděl, že měl velkou autoritu, znásobenou ještě jeho postavením krále, a nikdy nepochyboval, aby se ujistoval o lásce a úctě svých dcer. Částečný chlad Kornélie ho rozvztekal a tak došlo k druhému omylu. Dal přednost slovům před konkrétními fakty. Vše, co se děje následně, pochází z těchto kořínků.

OTÁZKA: Nebyla jeho chyba diktována pouhou hloupostí?

ODPOVĚĎ: Ano, ale nezapomínejte na to, že každý omyl se jeví jako hloupý *poté*, co k němu dojde. V začátcích se zdá, jako by se zrodil ze soucitu, z velkorysosti, z afektu a porozumění. To, co teď pojmenováváme jako hloupost, by se mohlo zdát zprvu šlechetným gestem. "Vývoj" je reakce postavy na konflikt, do něhož se zapletla. Postava se může vyvíjet vykonáním správných rozhodnutí, nebo tím, že se plete, ale vyvíjet se *musí*, jedná-li se o skutečnou postavu. Vezměme si například zamilovaný pár. Nechte je na nějaký ten čas tak a možná dají vzniknout složkám dramatu. Možná se rozejdou a konflikt bude přímo mezi nimi; nebo snad jejich láska bude narůstat a konflikt přijde *zvenku*. Jestliže si položíte otázku typu „Může opravdová láska překonat jakoukoli nevraživost?“ nebo „I velká láska strpí nepřítel?“, vaše postava bude mít takový cíl, aby dobyla příležitost se vyvíjet a zobrazit premisu. Znázornění premisy značí, že postava se vyvíjela.

Všechny dobré hry se vyvíjejí, od krajnosti do krajnosti. Prozkoumejme jeden starý film a ověříme si, jestli tomu tak je nebo ne.

*Profesor Mamlok*⁴²

(Prochází od izolace /první pól/ až ke kolektivní akci /druhý pól/)

PRVNÍ FÁZE. Osamocení. Protagonista je lhostejný vůči nacistické tyranii. Je to význačná osobnost a cítí se být nad politikou. Ani ve snu by ho nenapadlo, že by mu mohl někdo uškodit, přestože je obklopen terorem.

⁴² Tento kritický ruský film byl natočený v r. 1938 jako reakce na sílící fašismus a zřejmě se k nám dostal se zpožděním

DRUHÁ FÁZE. Nacismus se začíná nechávat slyšet také v jeho okolí; někteří jeho kolegové jsou týráni. Mamlok se začíná bát, ale je stále přesvědčený, že by se mu nemohlo nic stát. Posílá pryč přátele, kteří mu radí utéct.

TŘETÍ FÁZE: Nakonec vycítí, že tato tragédie může zasáhnout také jeho, jak už se stalo jiným. Zavolá přátele, snaží se zapojit rozum a vysvětluje, že má dobré důvody izolovat se. Není ještě připravený opustit loď.

ČTVRTÁ FÁZE: Popadne ho strach. Uvědomí si, jak byl posud slepý.

PÁTÁ FÁZE: Chtěl by utéct, ale neví jak a kam.

ŠESTÁ FÁZE: Zmocní se ho *beznaděj*.

SEDMÁ FÁZE: Vstoupí do *společného odporu* proti nacistům.

OSMÁ FÁZE: Stává se členem tajné organizace.

DEVÁTÁ FÁZE: *Vzdoruje* tyranii.

DESÁTÁ FÁZE: Společná akce a smrt.

Rozeberme stejným způsobem Noru a Helmera z *Domova loutek*.

NORA

Od: poddajné, lehkomyšlné, bezelstné, důvěřivé

K: cynické, nezávislé, dospělé, pesimistické, zklamané

Od nenávisti k lásce

Před oponou

1. Nejistota
2. Pokoření
3. Nevole
4. Vztek

Na scéně

5. Nenávist
6. Způsobení rány
7. Zadostiučinění
8. Výčitky
9. Pokora
10. Falešná ušlechtilost
11. Přehodnocení
12. Skutečná ušlechtilost
13. Oběť
14. Láska

HELMER

Od: lícoměrného, dominantního, sebejistého, praktického, precizního, starostlivého, přizpůsobivého, rozhodného

K: zděšenému, nejistému, zklamanému, závislému, poddajnému, slabému, tolerantnímu, uctivému, zmatenému

Od lásky k nenávisti

Před oponou

1. Posedlá láska
2. Neštěstí
3. Pochyby
4. Otázky

Na scéně

5. Podezření
6. Zjištění
7. Bolest
8. Uvědomění
9. Zahořklost
10. Přehodnocení a napravení chyb
11. Zlost
12. Vztek (na sebe)
13. Vztek (na ostatní)
14. Nenávist

5. Síla vůle postavy

Slabá postava není schopná nést těžké břímě nepřetržitého konfliktu. Nemůže podržet celé drama. Jsme tedy nuceni vyškrtnout podobné postavy při výběru hlavního protagonisty. Bez soutěže není sport; a bez konfliktu není hry. Bez protikladů neexistuje harmonie. Dramatik nejenže potřebuje rozhodnou postavu, aby bojovala a ubránila vlastní přesvědčení: potřebuje především postavu, která by měla sílu a energii, aby potáhla boj ke svému logickému závěru.

Můžeme začít hru se slabým člověkem, jenž bude postupem času čím dál silnější, anebo se silnou postavou, která bude během konfliktu slábnout; ale také zatímco slábne, musí mít nezbytnou energii, aby strpěla pokoření.

Dobrý příklad toho najdeme ve hře *Smutek sluší Elektře* od O'Neilla. Brant právě hovoří s Lavinií. Je to nemanželské dítě jedné služky a člena bohaté rodiny Mannonů. Mannonové jej však nikdy nepoznali a jeho matka ho vychovávala hodně daleko. Nyní se

ale vrátil znovu pod jiným jménem, aby pomstil ponížení své a své matky, kterým prošli. Stal se velitelem a flirtuje s Lavinií, aby skryl vztah s její matkou. Ale sluha Lavinie ji varuje.

(Brant ji chce vzít za ruku, ale jakmile se jí dotkne, Lavinie se odtáhne a vyskočí)

LAVINIE *(s chladnou zuřivostí)* Nesahejte na mě! Neopovažujte se! Vy lháři! Vy..! *(Brant se zmateně stáhne, a tu se Lavinie chopí podle rady sluhy Setha příležitosti – dívá se mu do očí – s přesně mířeným opovržením a urážlivě)* Ale co jiného než vylhanou krejcarovou romantiku může člověk čekat, když mluví se synem sprosté kanadské služky!

BRANT *(omráčen)* Cože? *(Hněv nad urážkou matky přemůže všechnu opatrnost – Brant vyskočí, hrozivě)* Mlčte, sakra! Nebo zapomenu, že jste ženská. Žádný Mannon se jí nesmí dotknout, dokud já..

LAVINIE *(jakmile je pravda odhalena, propadne zděšení)* Je to tedy pravda! Vy jste její syn! Bože!

BRANT *(dělá, co může, aby se ovládl – s pevným vzdorem)* A co má být? Jsem na to hrdý! Stydím se jenom, že mám v sobě tu mizernou krev Mannona. Proto jsem na vás nesměl před chvílí sáhnout? Jak by ne: syn služky – pro toho jste příliš dobrá! Ale Bůh je mi svědek, byla jste celá pryč, než..

Tyto postavy jsou vitální a bojovné a jsou schopné dovést drama do strhujícího růstu. Brent plánoval svou pomstu dlouho, ale nyní, když už je tak blízko, aby ji uskutečnil, setkává se s překážkou. V tomto bodě konflikt vyústí v krizi. Čtenář dychtivě čeká na to, co se stane, až bude odhalen. Bohužel O'Neill končí s tím, že postavy ztratily hlavu a jsou zkreslené. Ale o tom si povíme později, až budeme rozebírat nějaká dramata jedno po druhém.

Přejděme ke hře *Mrtvé pohřbívati*⁴³ od Irwina Shawa. Právě mluví Marta, vdova po vojákově.

⁴³ Hra amerického spisovatele, dramatika a scénáristy Irwina Shawa (1913 – 1984) byla původně napsána pro účast v soutěži, a přestože nevyhrála, byla uvedena na Broadwayi a dále v řadě evropských divadel. Jeho povídky a romány došly i u nás značné popularity. Shaw měl rusko-židovský původ a jeho původní jméno znělo Shamforoff

- MARTA V domě má být dítě. Ale musí to být čistý dům, s plnou spíží. Proč nemůžu mít dítě? Tolik jiných ho má. Nemají z toho třesavku, když odtrhnou list z kalendáře. Odcházejí do krásných nemocnic v překrásných sanitkách a rodí na barevných prostěradlech. Co mají v sobě takového, že se to Bohu tolik líbí a že je pro ně tak jednoduché mít děti?
- WEBSTER *(jeden z vojáků)* Nejsou vdány za opraváře.
- MARTA Ne! Neberou osmnáct dolarů padesát. A teď, teď je to ještě horší. Těch tvých dvacet dolarů měsíčně. Tebe ta práce může zabít a já dostávám jen dvacet dolarů měsíčně. Čekám v řadě celý den na kus chleba. Nevím už ani, jakou chuť má máslo. Čekám v řadě a v dešti, který mi teče do bot, na kus shnilého masa jednou za týden. Až v noci se vracím domů. A nemám nikoho, s kým bych si mohla povídat, varuji se hmyzu a mám jen malé světýlko, protože vláda musí šetřit elektřinou. Měl bys opravdu odejít a nechat mě tak! Co je pro mě válka, když musím sedět po večerech, aniž bych si s někým povídala? Co je to pro tebe, který odcházíš a..
- WEBSTER Právě proto se snažím teď protestovat, Marto..
- MARTA A proč ti to trvalo tak dlouho, řekni mi? Proč až teď? Proč ne už před měsícem, před rokem, před deseti lety? Proč jsi neprotestoval už dřív, řekneš mi? Proč čekat na to, až budeš mrtvý? Žiješ s osmnácti dolary padesát na týden mezi šváby bez toho, abys řekl slovo, a pak až tě zabijou, se vzepřeš! Blbče!
- WEBSTER Dřív jsem si to neuvědomil.
- MARTA To jsi celý ty! Čekat, až je pozdě! Je za co protestovat pro živé chlapy! Dobře, tak si protestuj! Bylo to až teď, co jsi něco řekl. Až teď, kdy jste vy všichni mizerní chudáci a bastardi s osmnácti padesáti na měsíc konečně protestovali za sebe a za svoje ženy a děti, které nemůžou mít! Řekni jim to všem: vzdorovat! Všem těm! Řekni jim to! *(Výkřik. Tma.)*

Všechny tyto postavy pulzují bojovnou silou. Cokoli by udělaly, vyprovokovalo by konflikt. Ve všech velkých hrách postavy *zesilují jednotlivé události* tak, až dosáhnou svého cíle nebo jsou poraženy. Také i Čechovovy postavy jsou tak silné ve své pasivitě, že je síla okolností zničí jen s velkými potížemi.

Zdánlivě nedůležitá slabost by mohla být výborným výchozím bodem skvělého dramatu.

Podívejme se na *Tabákovou cestu*⁴⁴. Jeeter Lester, ústřední postava, je velmi slabého charakteru, která nemá sílu žít a ani čestně umřít. Nemá peníze, jeho manželka a děti umírají hladem a on jen leluje. Žádná katastrofa není natolik silná, aby ho vyburcovala. Tento slabý a zbytečný člověk má neuvěřitelnou vytrvalost, aby čekal na zázrak. Upíná se na minulost a ignoruje, že v současnosti jsou již nové problémy, které je třeba řešit. Nadává donekonečna na velkou nespravedlnost, která ho zasáhla. Je to jeho oblíbený argument, a přece nedělá nic s křivdou, která na něm byla spáchána.

Je to silná nebo slabá postava? Podle nás je to jedna z nejsilnějších postav, jaká kdy byla vytvořena. Ztělesňuje úpadek a rozklad, ale přece zůstává být silná. Lester zarputile *udrží svou současnou situaci* nebo se *zdá*, že ji udržuje, ačkoliv časy se mění. Vzepřít se proti zákonům přírody vyžaduje nezměrnou sílu, jakou Jeeter Lester má, přestože neustálá změna ho zničí, tak jako zničila vše, co se jí nedokázalo přizpůsobit. Mezi Jeeterem a dinosaurem není žádný rozdíl.

Jeeter Lester představuje jistou společenskou třídu: zemědělce, kterému zabavili půdu. Byly to moderní stroje, nahromadění bohatství do rukou nepočtených jedinců, hospodářská soutěž a poplatky, které zničily takové jako on. Nikdy se nesjednotí s ostatními hospodáři, protože si není vědom hodnoty sjednocování. A protože jeho předci se nesjednocovali, žije ve smutném osamocení a totálně ignoruje vnější svět. Na své nevědomosti si zakládá. A tradice, kterou následuje, je proti změně. Ale ve své slabosti je výjimečně silný a dá přednost zavrhnout sám sebe a svou společenskou třídu pomalou smrtí než aby se změnil. Ano, Jeeter Lester je velmi silnou postavou.

Dokážeme si představit někoho takového jemnějšího a slabšího jako matku? Můžeme zapomenout na její nepřetržitou pozornost, něžnou péči a ustaraná upozornění? Matka se podřizuje jen jedné věci, a to úspěchu svých vlastních dětí, a je-li to nutné, zřekne se i svého života. Není snad vaše matka taková? Možná, ale mnohé matky takové jsou a vytvořily si vlastní a opravdovou "mateřskou tradici". Nesnili jste alespoň jednou o úsměvu vaší matky, jejím nevrlem odmlčení, neustálém napomínání, o jejích slzách? Necítili jste se být vinni aspoň jednou, když jste zpochybňovali vůli vaší máti? Všechny hříchy světa semleté dohromady nikdy nenabraly lživějšího lidství, než když zasáhly naše maminky. Matka, i když zdánlivě slabá, je vždy připravená ustoupit a vzdát se, ale ve výsledku je téměř vždy vítěz. Ne vždy víte, co vás donutilo slíbit něco, co jen těžko můžete nedodržet. Jsou matky slabé? Určitě ne! Pomyslete na *Stříbrné pouto*⁴⁵ od Sidneyho Howarda. Je v něm řeč o matce, která zničí život vlastním dětem. Neudělá to ani tak brutálním způsobem, ale vlídnými a bezbrannými slovy, hořkými slzami a zdánlivě zbytečným tichem. Ve finále zruinuje život těch, kteří jsou po jejím boku. Je to slabá postava?

⁴⁴ *Tabáková cesta (Tobacco road)* je hra Jacka Kirklenda (1902 – 1969), poprvé uvedena v r. 1933 a vycházející z novely Erskina Caldwell. Se svým počtem repríz se stala nejdéle hranou hrou na Broadwayi a i v r. 2013 zaujímá přední místa

⁴⁵ Autorem hry je americký dramatik a scénárista Sidney Coe Howard (1891 – 1939), který byl za jinou hru oceněn Pulitzerovou cenou

Kdo jsou tedy slabé osoby, které se staví proti těm silným? Jsou to ty, které nejsou schopné dát život konfliktu.

Například Jeeter Lester nedělá naprosto nic, přestože riskuje zemřít hladu.

Je to minimálně zvláštní, nic proti tomu nedělat. Sebezáchova je přírodní zákon, který nutí lidi a zvířata lovit, krást a dokonce zabít jen pro jídlo. Jeeter Lester porušuje toto pravidlo. Má své zvyky, svůj rodný dům. Půda mu patří, stejně jako jeho rodině patřila po generace, a věří, že utéct v tomto okamžiku nesnázi by byl čin zbabělostí. Cítí za povinnost vzdorovat nepřízni ve jménu toho, co mu právem patří. Možná to byla v hloubce jeho lenivost nebo dokonce zbabělost, které ho učinily být tak neústupným, avšak jeho výsledné chování je velmi silné. Opravdová slabá postava je ta, která nebojuje, protože není dostatečně pod tlakem.

Vezměme si Hamleta. Je zatvrzelý a s neústupností řeznického psa sbírá důkazy o tom, jak zemřel jeho otec. Má mnohé slabosti - pokud by je neměl, nepotřeboval by se schovávat za maskou blázna. Jeho citlivost ho brzdí v jeho boji, přesto zabije Polonia, o kterém si myslí, že ho špehuje. Hamlet je kompletní postavou, tudíž je ideálním představitelem příběhu, stejně jako Jeeter. Rozpor je základem každého konfliktu, a jakmile postava překoná vlastní rozpory, aby dosáhla svého cíle, znamená to, že se jedná o silnou postavu.

Joe, špión z *Jámy*⁴⁶ je dobrým příkladem slabé a špatně vykreslené postavy. Nikdy se neumí rozhodnout. Autor nám chtěl ukázat, jakým nebezpečím čelí ten, kdo dělá kompromisy, jenže publikum s takovou postavou soucítilo a lítovalo ji, přestože záměrem bylo, aby jí pohrdali. Joe nikdy nebyl opravdovým špiónem. Nebyl odvážný, ale spíše se za sebe styděl. Věděl, že dělal něco špatného, ale nemohl si pomoci. Na druhou stranu si neuvědomuje příslušnost ke své třídě, a tak zradí své kolegy – a nic by s tím ani nemohl nadělat.

Tam, kde chybí protiklady, chybí i konflikt. V tomto případě je onen rozpor vyobrazen chybně, stejně jako konflikt. Protagonista se nechá zaplést do sítě a nemá odvahu se z ní vymotat. Jeho stud není tak zakořeněný, aby se nějak rozhodl, a rovněž láska k jeho rodině není natolik silná, aby překonal veškeré nepřízně, které by ho proměnily v přesvědčeného agenta. Nedaří se mu rozhodnout ať tak či onak - a taková postava nemůže rozvíjet opravdové drama. Nyní můžeme vytvořit jinou definici slabé postavy: „Je to postava, která se z jakéhokoli důvodu nemůže rozhodnout k jednání“.

Je Joe tak vnitřně slabá postava, že by zůstala nerozhodná za jakýchkoli okolností? Ne. Pokud situace, ve které se nachází, není dostatečně naléhavá, je povinností autora najít nějakou lépe vyslovenou premisu. Pod větším tlakem by Joe reagoval mnohem prudčeji. Fakt, že by jeho žena musela родit bez pomoci porodní asistentky, není tak silná příčina, aby ho to podnítilo. Byla to spíše běžná okolnost v jeho prostředí a valná část žen takto přežila.

⁴⁶ Autorem hry je již zmiňovaný Albert Maltz (1908 – 1985), americký dramatik a scénárista. O této hře bude v podrobnějším rozboru pojednáno později

Ale není postavy, která by za těch *správných okolností* nějak nereagovala. Pokud se ukazuje jako slabá a poddajná, je to proto, že autor nenašel dostatečnou psychologickou pohnutku, díky které by byla nejen připravená k boji, ale dokonce by byla dychtivá bojovat. Bod útoku tak byl vypočítán špatně. Nebo to můžeme říci takto: každé rozhodnutí musí mít čas uzrát. Autor možná ukazuje postavu v momentu *přechodu*, kdy ještě není připravená jednat. Spousta postav zkrátka nefunguje, protože autor je nutí jednat tehdy, kdy na to ještě nejsou připraveny.

V jednom z úvodníků v "New York Times" byla předvedena následující zpráva:

VRAŽDA A ŠÍLENSTVÍ - Poté, co pojišťovna Metropolitan nastudovala asi kolem pětiset případů vražd, uvedla s překvapivým zjištěním jejich důvody. Rozzuřený manžel ubodal k smrti manželku, protože *večeře* nebyla stále připravená; muž zabil svého kamaráda pro dluh pouhých dvaceti pěti *centů*; vlastník stánku s občerstvením střílel do zákazníka po hádce pro jednu *obloženou housku*; jistý mladík zabil svoji matku, protože ho napomínala z přílišného *pítí*; jeden opilec způsobil smrtelné zranění jinému opilci při hádce o to, kdo vloží minci do skuliny a nechá si jako první *zahrát* mechanické piano.

Je možné, že to byli všichni blázni? Co je dovedlo k tomu, že lidský život měl pro ně menší hodnotu než pár drobných? Byla to snad zášť? Obyčejní lidé by nespáchali podobná zvěrstva; možná to opravdu byli šílenci.

Existuje jen jediný způsob, jak to odhalit, a to je prozkoumat fyziologický, sociologický a psychologický obraz vraha v případě, který se na povrchu jeví jako brutální a otřesný. Naší hlavní postavě je padesát let. Probodla člověka za neškodnou naháňku. Všichni si myslí, že je to nebezpečný asociál a bestie. Podívejme se, kým byl ve skutečnosti. Popravdě je tento vrah velmi klidný a neškodný člověk, který nikdy nepřipustil, aby jeho rodině něco chybělo, skvělý otec, respektovaný občan a vážený soused. Pracoval jako účetní v jedné firmě třicet let. Jeho nadřízení ho považovali za čestného, zodpovědného, nekonfliktního. Byli v šoku, když byl zatčen pro vraždu.

Kořeny jeho činu sahají třicet dva let zpátky, když se oženil. Měl osmnáct let a byl zamilován do své ženy, která však byla jeho dokonalým protějškem. Byla lehkovážná, nespolehlivá, koketní a lživá. On její zálety přehlížel, protože byl upřímně přesvědčen o tom, že dříve nebo později se musí změnit k lepšímu. Nikdy neudělal nic pro to, aby se přestala tak zavrženíhodně chovat, přestože jí tu a tam vyhrožoval. Ale zůstal jen u výhrůžek. Dramatik by shledal takovou postavu jako příliš slabou nebo nebojovnou, aby z ní učinil stěžejní postavu dramatu. Tento muž neustále podstupuje ponížení a trpí tím, jenže nedokáže tomu zabránit. Není to žádný signál výstrahy.

Léta letí. Manželka mu dá tři překrásné děti a on doufá, že se s postupujícím věkem konečně změní. A to se také stane. Žena se stane pozornější a zdá se, že se skutečně usadila a že je dobrou manželkou i matkou. Jenže jednoho dne zmizí a už se nevrátí. Ze začátku tenhle chudáček skoro zešílí, ale pak se zvedne a začíná se starat také o domácí

povinnosti, více než o svou práci. Jeho děti však neoceňují jeho obětování, naopak ho využívají a opustí ho ihned, jakmile je k tomu příležitost.

Na první pohled se zdá, že tento muž vydrží všechno se stoickým klidem. Možná je to zbabělec a jen mu chybí energie na to, aby se vzepřel nebo oponoval. Možná má také nadlidskou sílu a neuvěřitelnou odvahu, které mu dovolují podstupovat příkoří a nespravedlivosti.

Nakonec skončí tak, že přijde i o svůj dům, který byl jeho jedinou pýchou. Snaží se všemožnými způsoby, aby se tak nestalo. Ale nedaří se mu to a je zdrcený. Jenže stále ještě není připravený přistoupit k drastickému činu. Je bázlivý a vyděšený jako vždy. Ale změnil se, je zahořklý a neklidný. Hledá východisko, a protože ho nenachází, je z toho jen rozzuřený; cítí se být sám a popletený. Místo aby se vzepřel, čím dál víc se izoluje.

Ale pro dramatika to stále není dost: stále se ještě neodhodlal učinit rozhodnutí. Jen práce mu zabraňuje v tom, aby se úplně zbláznil. A právě v tomto bodě dostane konečný zásah. Mladší zaměstnanec zasedne na jeho místo, kde tvrdě pracoval po třicet let. Teď již je vážně hodně rozzuřený, protože nakonec dosáhl bodu totálního zlomu. A když tento muž udělá nevinný vtípek – možná o depresi – zabije ho. Zavraždil bez zjevného důvodu člověka, který mu nikdy neudělal nic špatného. Když se podíváme dostatečně pořádně a do hloubky, objevíme ale dlouhý řetězec okolností, které ho dovedou až k zločinu zdánlivě nemotivovanému. A tyto "okolnosti" se nacházejí ve fyziologickém zázemí deliktu, a rovněž sociologickém a psychologickém.

To souvisí s tím, co již bylo řečeno o špatném odhadu. Autor si musí uvědomit, jak je důležité zachytit postavu v bodě kulminace jejího mentálního rozvoje, a to je otázka, na kterou se zaměříme v kapitole "Bod útoku". Prozatím nám stačí vědět, že každá živá bytost je schopná udělat vlastně cokoli, pokud jsou okolnosti, které na něj tlačí, dostatečně silné.

Hamlet je na začátku vyprávění úplně jiný, než byl na jeho začátku. Mění se na každé stránce a nikoli nelogickým způsobem - prochází precizní a evolutivní cestou. My všichni se měníme každou minutou, hodinou, dnem, týdnem, měsícem nebo rokem. Problémem je ale najít ten správný moment, ve kterém představit postavu. To, co nazýváme Hamletovou slabostí, je to, že odkládá jednání (někdy fatální), dokud nemá dostatek důkazů. Ale jeho pevné odhodlání a oddanost celé záležitosti jsou přesilné. A na konci také Hamlet své rozhodnutí učiní. Taktéž i Jeeter Lester se rozhodne *odolávat*, ať už vědomě či ne. Jenže Hamletovo odhodlání dokázat, že král zavraždil jeho otce, je vědomé. Jedná tak, že následuje premisu, podle níž je si stavu věcí vědom, ale Lester odolává, protože neví, co dělat jiného.

Dramatik může použít oba dva typy postav. Je to právě zde, kde může rozvinout svou veškerou fantazii. Problémy začínají, když autor postaví na scénu postavy jako od Čechova do příběhu plného akce a vice versa. Nemůžeme nutit postavu k tomu, aby se rozhodla, pokud není připravená. Pokud ji přinutíte, všimnete si, že akce vyjde jako povrchní, málo zajímavá a nebude odrážet opravdovou přirozenost protagonisty.

Takže, jak vidíte, neexistují slabé postavy. Otázka, kterou si musíte položit, zní: uchopili jste vaši postavu v době, v níž bude připravená na konflikt?

6. Děj nebo postava?

Co je plevel? Je to rostlina, jejíž dobré vlastnosti ještě nebyly objeveny.

(Emerson)⁴⁷

Oproti Aristotelovým spisům a studiím Freuda o jednom ze tří elementů, které tvoří lidskou bytost, lidský charakter nebyl nikdy analyzován do stejné hloubky, s jakou vědci studovali atom nebo kosmické záření.

William Archer se zmiňuje ve svém *Manuálu řemeslné dovednosti*⁴⁸ o tom, jak se píše hra:

.. Není možné napodobit postavu na základě teoretických návodů.

Bezpochyby budeme souhlasit s tím, že teoretické poučky nejsou vůbec užitečné; ale co říci o konkrétních návodech? Je pravdou, že je mnohem snadnější prozkoumat neživý objekt, ale měl by být rozebrán rovněž i komplexní a proměnlivý charakter člověka. A určitá doporučení tento úkol činí uspořádaným a jednodušším.

Specifické instrukce o vytváření postavy by byly jako pravidla pro to, jak se stát metr osmdesát vysokým. Jedná se spíš o vrozený talent, který buď někdo má, nebo ne.

.. píše pan Archer. Je to přehnané tvrzení a k tomu málo vědecké. V podstatě je to stejná odpověď, která byla dána i Leeuwenhockovi, vynálezci mikroskopu, a Galileovi, který málem skončil na hranici jako kacíř, když řekl, že země se točí. Fultonova parní loď byla také vysmívána. „Nikdy se nepohne“, řvali skeptikové, a když se rozpohybovala, vykřikovali zase: „Nikdy se nezastaví“.

„Jedná se o vrozený talent, který buď někdo má, nebo ne,“ říká Archer, čímž připouští, že někdo má ten dar utvářet postavy a proniknout do neproniknutelného, zatímco ostatní ne. Jenže pokud je toho někdo schopen, proč bychom se od něj nemohli poučit? Hodně spisovatelů konstruuje své postavy tím, že pozoruje realitu. Daří se jim vidět věci, které jiní míjejí. Je to tak, že ti méně šťastní nemůžou vidět to, co je zjevné? Možná. Když

⁴⁷ Autor má na mysli Ralpa Walda Emersona (1803 – 1882), amerického unitářského duchovního, esejistu, básníka, filosofa a vůdce transcendentalistů

⁴⁸ Archer je v Egriho knize zmiňován na více místech několikrát. Jeho kniha *Playmaking – Manual of Craftsmanship* však do češtiny přeložena nebyla

čteme hroznou hru, jsme zasaženi tím, jak málo věděl autor o svých postavách. Když však čteme pozorně nějakou dobrou hru, jsme okouzleni hojností informací, které na nás autor valí. Proč tedy nedoporučíme méně šťastlivým spisovatelům procvičit oči, kterými by viděli, a rozum, kterým by chápali? Proč neporadit, aby pozorovali s větším zaujetím? Pripusťme, že autor, který "nemá dar" pozorovat, ale umí věci vyčleňovat, představovat si je a má dobrý pisatelský styl, se bude lépe vědomě učit to, co autoři, kteří "mají dar" pozorování, vědí jen instinktivně.

Jak je možné, že i géniové postrádají cíl? Proč snad tomu, kdo umí vytvářet dobré postavy nyní, už se to dále nedaří? Je to snad proto, že důvěřuje pouze svému vrozenému talentu? Proč by tyto schopnosti neměly fungovat vždycky? Ti privilegovaní buď ty schopnosti mají, nebo nemají.

Pravděpodobně si všimnete, že téměř všichni géniové napsali i nějaké ty průměrné hry. Stalo se tak, protože se spoléhali jen na svůj instinkt, který je vždy nejistý. Není třeba podnikat velké věci na základě pouhých intuicí, dojmů nebo vrtochů. Je třeba jednat *na základě znalostí*. Archer definuje postavu takto:

.. ve své podstatě by mohl být dramatik definován v praktickém smyslu jako *komplex intelektuálních, emotivních a nervových funkcí*.

Nezdá se nám to však dost, a tak se ještě podívejme do *Websterova mezinárodního slovníku*. Archerova slova snad mohou říct mnohem více, než by se zdálo.

Komplex: je složený ze dvou či více částí; kombinovaný; ne jednoduchý.

Intelektuální: postižitelný pouhým intelektem; tedy duchovní povahy; vnímatelný pouze nadaným viděním nebo duchovní intuicí.

Emoce: neklid, vzrušení, rozpaky, bouřlivý pohyb, fyzický nebo sociální.

Tak nyní už víme.. Je to velmi jednoduchá definice a současně komplexní. Po pravdě nám příliš nepomohla, ale je spíš povzbuzující.

Nestačí jen vědět, že postava se skládá z "komplexu emotivních a nervových funkcí". Musíme vědět přesně, co to znamená. Víme už, že lidská bytost se skládá ze tří dimenzí: fyziologické, sociologické a psychologické. Jestliže tyto součásti rozebereme více do hloubky, všimneme si, že ve své fyzické, sociologické a mentální konstituci se jedná o obsahy drobných genů, které předurčují všechny naše činy.

Stavitel lodí zná materiál, se kterým pracuje, a ví, jak moc musí odolávat použití v čase a jakou váhu může vydržet. Musí to vědět, pokud chce předejít katastrofě. Dramatik zase musí znát látku, se kterou pracuje on: což jsou jeho postavy. Musí vědět, jak velkou váhu mohou udržet a jak dobře umí podepřít svou konstrukci: tedy dramatu. Existuje tolik navzájem rozporných představ o tom, co je postava, že bude dobré podívat se na několik z nich, než pokročíme ve výkladu dál.

V *Teorii a technice psaní dramatu*⁴⁹ píše John Howard Lawson:

Mnozí shledávají neúměrně těžkým pomýšlet na příběh jako na něco, co je v *neustálém vývoji*. Všechny návody divadelního psaní jsou v tomto místě nejisté a dělá to autorům velkou potíž.

Jistě je to překážka, protože mnozí začínají stavět dům od střechy, místo aby začali od premisy a umístili na scénu postavu v jejím prostředí. Lawson dále píše:

Hra není balík izolovaných součástí: dialogu, charakterizace atd. Je to živý organismus, do něhož všechny tyto součásti byly odlity.

Je to pravda, ale ihned na další stránce nalezneme následující:

Můžeme studovat formu a *vnějškovost* nějaké hry, ale její *vnitřek* a její duše se vymykají našemu chápání.

A navždy se budou vymykat našemu chápání, jestliže nepochopíme základní princip: tak řečenou "vnitřnost", duši, která se zdá být tak nepostižitelná, což není nic jiného než postava.

Lawsonova podstatná chyba spočívá v opačném používání dialektiky. Přijímá chybu Aristotelovu (postava je podřízená jednání) a odtud se rodí jeho pomýlení. Je zbytečné, že naléhá na "sociální kontext", když bere věc za opačný konec. My jsme ale přesvědčení, že postava je i nadále nejzajímavějším fenoménem. Každá postava totiž reprezentuje celý vlastní svět, a čím víc o ní budete vědět, tím víc vás zaujme. Mysleme na *Craigovu ženu* od George Kellyho. Má daleko do správně vymodelované hry, ale je tu vědomý pokus o budování postav. Kelly nám ukazuje svět očima Craigovy ženy; vykresluje matný a monotónní svět, avšak skutečný.

George Bernard Shaw stvrzoval, že nebyl veden pravidly, ale inspirací. Jestliže kdokoliv staví na postavě, vedený inspirací nebo ne, jde správným směrem a používá správný princip, ať už vědomě nebo nevědomě. Důležité totiž není to, co spisovatel říká, ale to, co dělá. Každé velké literární dílo se rodí z postav, přestože autor pomýšlel ponejprv na děj. Jakmile byly jeho postavy vystavěny, budou mít přednost a děj se jim uzpůsobí.

Předpokládejme, že chceme postavit dům. Vzali jsme to ze špatné strany a dům se tak zřítí. Začneme tedy znovu, tentokrát od střechy, ale zřítí se znova. A tak i potřetí a počtvrté. Ale nakonec ten dům stojí, aniž bychom si všimli, na základě jaké změny v naší metodě se nám podařilo dům postavit. Můžeme tedy nyní, bez jakékoli troufalosti, dávat rady o tom, jak postavit dům? Můžeme říct čestně: musí se čtyřikrát předtím zřítit, než bude konečně stát?

⁴⁹ *The Theory and Technique of Playwriting* nebyla přeložena do češtiny

Velké příběhy se rodí z hlav, které pracují s nezměrnou trpělivostí. Možná začali se svými hrami ze špatného konce, ale nakonec tvrdě pracovali krok za krokem, dokud nezaložily svou práci na postavách, ačkoliv si objektivně nebyli vědomi, že postava je jediný prvek, který jim mohl posloužit jako základ.

Lawson dále píše:

Přirozeně je těžké myslet na nové situace: vše závisí na síle autorovy "inspirace".

Víme-li, že postava v sobě zahrnuje nejen sociální kontext, ale i dědičné faktory, sympatie a antipatie, dokonce i atmosféru prostředí, v němž se narodila, nebude už tak těžké pomýšlet na nové situace. *Situace jsou totiž nedílnou součástí postavy.*

George P. Baker cituje Dumase mladšího:

Předtím než dramatik vytvoří jakoukoli situaci, měl by si položit tři otázky: *Co bych udělal? Co by udělali jiní? Co by se mělo udělat?*

Není to divné, ptát se všech okolo kromě postavy, díky níž ta situace vznikla, co by se mělo udělat? Proč se na to nezeptáme jí? Postava přeci umí odpovědět lépe než kdokoliv jiný. Zdá se, že John Galsworthy⁵⁰ pochopil tuto jednoduchou pravdu, poněvadž věří, že postava tvoří děj a nikoli naopak. Cokoli chtěl Lessing sdělit, sdělil to skrze postavy. To samé platí i pro Bena Jonsona, který se raději zřekl mnohých efektních myšlenek, aby kladl větší důraz na své postavy. Čechov zase postrádal příběhy, které by vyprávěl, a neoplýval ani situacemi, o kterých by hovořil, ale jeho dramata jsou populární a budou stále, protože dovolují postavám vrhnout světlo na ně samé a na jejich dobu, ve které žily.

Ve svém díle *Anti-Dühring*⁵¹ Engels zmiňuje:

Každá živoucí bytost je v každém určitém okamžiku sama sebou a zároveň sama sebou i není: v každém jistém okamžiku do sebe začleňuje látku z okolí a jinou látku zas vylučuje; v každém okamžiku buňky těla umírají a nové se vytvářejí; vlastně se v delším nebo kratším čase tělo své látky zbavuje úplně a ta je nahrazována jinými atomy tak, že každá živoucí věc je vždy sama sebou a přesto i něčím jiným než sama sebou. Postava tak má schopnost změnit se zcela vlivem vnitřních a vnějších podnětů. Jako každá živoucí bytost se mění neustále.

Jestliže je to pravda - a my víme, že ano - jak je možné vymyslet nějakou situaci či příběh, který je naprosto neměnný a násilně ho vnutit postavě, jež se neustále proměňuje?

⁵⁰ Anglický dramatik, prozaik John Galsworthy (1867 – 1933) je nositelem Nobelovy ceny za literaturu

⁵¹ Tato kniha se u nás objevuje pod názvem *Pana Evžena Dühringa převrat vědy*

Vyjdeme-li z teze, že "postava je druhotná činu", bude nevyhnutelné, že autoři návodů se poněkud popletli. Baker cituje i Sardou⁵², který vysvětluje, jak rozvíjel své hry:

Problém je stále ten stejný. Je to jako rovnice, do které je třeba najít proměnné. A nedá mi klidu, dokud nenajdu její řešení.

Možná Sardou s Bakerem našli odpověď, ale nesdíleli ji s mladými autory. Postava a její sociální kontext jsou tak úzce spojeny, že by měly být považovány pouze za jednu věc. Reagují na sebe navzájem. Problém jednoho se zrcadlí v druhém, právě jako když nemoc jedné části těla ovlivňuje celé tělo.

Děj je první věc, kterou musíme vzít v úvahu, jako by to byla duše hry. Postavy jsou až na druhém místě.

- píše Aristoteles ve své *Poetice*.

Postavy jsou podřízené jednání. Účelem tragédie jsou jednotlivé události a děj. Bez akce by tragédie nemohla být tragédií; bez postav ano.. Drama nás v první řadě nezajímá pro vykreslení lidské přirozenosti, ale především pro své situace. City zúčastněných postav přicházejí až na druhé místo.

Poté, co jsem si toto ověřoval v řadě svazků, jestli je důležitější děj nebo postava, dospěl jsem k závěru, že devadesát devět procent manuálů na toto téma je zmatených a málo srozumitelných. Podívejme se na prohlášení Archera v díle *Jak se dělá hra*:

Může existovat drama bez postav, ale nemůže existovat bez nějakého typu jednání.

Ale o pár stránek dále píše:

Jednání musí být přizpůsobeno zájmu postavy. Jestliže je tento vztah porušen, drama bude zasaženo ve svém důvtipu a těžko se bude jednat o opravdové dílo.

Najít řešení není jen akademický problém: je to řešení také pro zanechání hluboké stopy pro budoucnost dramatického psaní, protože je to řešení, které nebylo předepsáno Aristotelem.

Abychom to dokázali, rozebereme nejstarší a nejvyužívanější ze všech zápletek: milostný trojúhelník.

Jistý manžel jede na dvoudenní pracovní cestu, ale něco doma zapomene, a tak se vrací. Nalezne manželku v objetí jiného muže. Připusťme, že manžel je muž vysoký metr

⁵² Francouzský dramatik Victorien Sardou (1831 – 1908) zakládal svá divadelní díla spíše na efektosti než na přílišné hloubce a jeho hry se hrály s komerčním úspěchem i v českých zemích

padesát a že milenec je obrovský. Vše nyní záleží na manželovi: co udělá? Pokud se mu autor nebude vměšovat do jednání, udělá to, co mu bude přikazovat jeho charakter, tedy to, co mu jeho fyziologická, sociální a psychologická konstituce řekne, aby udělal.

Jestli je to zbabělec, mohl by se omlouvat a odejít, šťastný, že ho milenec nenapadnul. Nebo ho snad jeho malý vzrůst za ta léta naučil být neústupným a donutilo ho to stát se agresivním. Vrhel se na milence v záchvatu zlosti, aniž pomyslel na to, že by nemusel pochodit.

Možná je cynik a spokojí se s výsměšky. Snad je chladnokrevný a propukne v smích. Třeba reaguje ještě jiným způsobem - záleží na postavě. Zbabělec by dal život frašce, hrdina zase tragédii. Vezměme si melancholického Hamleta a nechejme ho zamilovat se do Shakespearovy Julie. Co by se stalo? Třeba by o všem příliš dlouho přemýšlel, věnoval by se nádherným monologům o nesmrtelnosti duše a lásce, jež povstane z mrtvého popela každé jaro jako pták fénix. Probral by to s přáteli a otcem, aby učinil smír s Kapulety, a během vyjednávání by se Julie, nevědomá si jeho lásky, provdala za Parise. Hamlet by se stával čím dál tím více zachmuřenějším a proklínal by svůj osud.

Zatímco Romeo se vrhá do plamenů lásky, Hamlet se zabývá všemi detaily nepřízně. Hamlet váhá, Romeo jedná.

Je tedy evidentní, že konflikt se rodí z jejich charakterů a nikoli naopak.

Donutit postavu do nějaké situace, s kterou nesouzní, by bylo jednat jako Prokrústés, který utínal nohy pocesným, aby se vešli do postele.

Co je tedy důležitější, děj nebo postava? Přeměňme dumavého a citově založeného Hamleta v milence, jehož jediným důvodem žít je požívat výhod svého privilegovaného postavení prince. Vážně by se pomstil za smrt otce? To sotva. Proměnil by totiž tragédii spíše v komedii. Vzpomeňme na Noru z *Domova loutek*, prostoduchou a nezajímající se o finanční záležitosti, která raději zfalšuje dokument, aby zachránila manžela. Představme si, že je to zralá žena, která se vyzná v penězích a je příliš poctivá na to, aby se nechala pro lásku manžela svést na scestí. Tahle Nora by nikdy dokument nezfalšovala a Helmer by jistojistě a neprodleně umřel.

Slunce mezi jinými ději vytváří také déšť. Jestliže je pravda, že postavy jsou méně důležité, proč bychom nemohli použít měsíc místo slunce? Budeme mít stejný výsledek na poli děje? Absolutně *ne!*

Ale něco by se přece jen stalo. Luna bude svědkem pomalého umírání země namísto bouřlivého života stvořeného sluncem. Nahradili jsme jen jednu postavu. To samozřejmě změnilo naši premisu a výpověď naší hry tak bude rozdílná. Se sluncem, které reprezentuje život, a s měsícem jako smrtí.

Dedukce je jasná: jsou to jen postavy, které utvářejí děj, a ne vice versa. Není tak těžké pochopit, proč měl Aristoteles takovou teorii o postavách. Když totiž Sofokles psal *Krále Oidipa*, když Aischylos psal *Agamemnóna* nebo když Euripides psal *Médeu*, věřilo se, že osud je zároveň protagonistou tragédií. Bozi promlouvali a lidé žili a umírali v souladu s jejich slovy. "Struktura událostí" byla rozhodována bohy; postavy byly jen pasivní lidské

bytosti, které dělaly to, co jim bylo předem připravené. Ale ačkoli je publikum vidělo takto a Aristoteles založil svou teorii na této tezi, *pro hry samotné toto neplatilo*. Ve všech velkých řeckých tragédiích jsou to totiž postavy, které utvářejí činy. Autoři pojmenovávali dnešní *premisu* jako *Osud*. Ale výsledek je stejný.

Kdyby byl Oidipus trochu jiný typ člověka, nebyla by ho postihla tragédie. Kdyby nebyl tak popudlivého temperamentu, nikdy by nezabil neznámého pocestného. A kdyby nebyl tak umíněný, v životě by se nesnažil za každou cenu zjistit, kdo zabil Laia. S tak vzácnou vytrvalostí nechal vynést na hladinu každý sebemenší detail, až si došel na dno, když se na něho začala upínat podezření. Kdyby nebyl čestný, nikdy by se neoslepil a neočistil by tak svůj přečin.

CHÓR Kde jsi vzal odvahu a kdo ti dal tu sílu,
abys to dokázal a oslepil sám sebe?

OIDIPUS Bohové přísní, neúprosní bozi
tak naplnili míru útrap mých,
že jsem si oči probodl.⁵³

Proč si Oidipus probodl oči, jestliže by bozi rozhodli o jiném trestu? Jistě dodrželi *premisu*. Víme však, že se potrestal sám, protože má velmi šlechetný charakter.

OIDIPUS Vždyť k čemu by mi ubohému oči byly?
Když na tom světě nezbyvá už nic?

Nějaký ničema by se tak určitě nezachoval. Přijal by vyhnanství a nechal věštbám, aby učinily zbytek; jenže tohle by nenapravitelně poničilo velikost díla. Aristoteles se zmýlil a naši badatelé pokračují v mýlkách i dnes, když přijímají jeho teorii o postavách. Postavy byly hlavní součástí v divadle antického Řecka a nikdy nebylo a ani nebude divadelní dílo takové kvality, že by mohlo nechat stranou tento princip.

Médea se stala spolupachatelem vraždy svého bratra. Obětovala ho pro svého manžela lásona, který ji následně opustil, aby si vzal dceru krále Kreanta. Jeho krutost vyprovokovala jistý druh poetické spravedlivosti. Jaký typ muže by si přece mohl vzít ženu takového ražení? Právě takový, jakým se láson ukázal být – bezohledný zrádce. Médea a láson jsou postavy, které by chtěl stvořit každý spisovatel. Stojí na vlastních nohách, aniž by potřebovali nebeských zásahů. Jsou správně jednoznačné a trojrozměrné. A neustále se vyvíjejí, což je základní předpoklad pro každé velké vyprávění.

V řeckých tragédiích, které doputovaly až k nám, existuje velké množství převelice zvláštních postav, které vyvracejí Aristotelovy teorie. Kdyby byla postava vůči ději vedlejší, Agamemnón by nemusel umřít násilím a Klytaimnéstřinou rukou.

⁵³ V úryvcích *Krále Oidipa* od Sofokla byl použit překlad Jana Skácela z r. 1988

Dříve než Laios, thébský král, začíná v *Králi Oidipovi* jednat, je si již vědom *proroctví*, že *jeho a lokastin syn by měl zabít svého otce a vzít si svou matku*. A proto, když se mu narodí dítě, mu nechá ochromit nohy a nechá ho zemřít na hoře Kithariónu. Ale jistý pastýř nalezne toto dítě a vychová ho; poté ho svěří jinému pastýři, který ho odvede ke svému pánovi, korintskému králi. Jakmile se Oidipus dozví o věštbě, snaží se utéct, aby zabránil naplnění z delfské věštírny. Zabije po cestě svého otce Laia, aniž by rozpoznal jeho identitu a vstoupí do Théb.

Ale jak se dověděl o věštbě? Byla mu odkryta na jisté hostině jedním opilcem. „Ty vážně nejsi syn svého otce“. Rozrušený Oidipus se snaží zjistit více.

OIDIPUS Nesvěřil jsem se matce ani otci
a tajně odešel jsem do Delf. Apollón
mlčením přešel moje otázky..

Proč mu Apollón neodtajnil to, co chtěl vědět?

OIDIPUS .. zato mi zjevil věci budoucí
a strašný osud, který na mě čeká:
že s vlastní matkou budu souložit,
přivedu na svět zruďné pokolení..

Zdá se, že Apollón zakrývá vědomě opravdovou totožnost Oidipova otce. Proč? Poněvadž *Osud (což je premisa) vede postavy k nevyhnutelnému závěru* a Sofokles potřeboval tohoto silného původce. Ale připusťme, že to byl opravdu Apollón, který chtěl, aby se věštba naplnila. Neptali bychom se, proč nastala pro dvě nevinné bytosti tak surová zhouba. Místo toho se vydejme k počátkům tragédie a následujme vývoj Oidipovy postavy.

Cestuje v utajení, je to zralý válečník, šlechtný a spravedlivý, a snaží se utéct před svým osudem. Nebyl v uvolněné náladě, když dosáhl křižovatky tří cest, kde se stala vražda.

OIDIPUS Když jsem se přiblížil k onomu rozcestí,
spatřil jsem zbrojnoše a za ním hned jel vůz
tažený koňmi. Na voze stál muž,
jak jsi ho vylíčila. On a jeho vozka
hrubě a násilím mě zaháněli z cesty.

Zacházeli s ním špatně a uchýlili se k hrubým způsobům. A tak tedy:

OIDIPUS Srazil jsem vozataje, stařec, když to viděl,
vyčkal, až půjdu těsně kolem vozu
a zasáhl mě těžkým bičem do hlavy.

A tak se Oidipus odhodlá k činu.

OIDIPUS

Udeřil jsem ho holí; převrátil se naznak
a spadl z vozu, pobíl jsem je všechny.

Tento incident ukazuje, že měl své dobré důvody pro to, aby zaútočil na Laia a jeho družinu. Již od přírody impulzivní Oidipus byl vyprovokován a měl náladu pod psa, reagoval tedy dle své přirozenosti. Role Apollóna je tedy bezpochyby druhotná. Můžeme potvrdit, že dovršil vůli *Osudu*, přičemž v podstatě dokazuje *premisu*.

Když Oidipus přichází do Théb, daří se mu rozluštit hádanku Sfingy, kterou se před ním neúspěšně snažily uhodnout tisíce. Hádanka, kterou Sfinga pokládala všem, kdo vcházeli nebo odcházeli z města, byla tato: co to je, co ráno chodí po čtyřech nohou, v poledne po dvou a večer po třech? Oidipus odpovídá, že člověk, a ukazuje se tak jako nejchytřejší ze všech. Sfinga se pokořená vzdálí a obyvatelé Théb, šťastní, že byli osvobozeni od otroctví, ho prohlásí za krále.

Víme již, že Oidipus je kurážný, impulzivní a chytrý; Sofokles nám dále dokazuje, že Thébané pod jeho vládou prosperovali. Vše, co se mu stane, vyplývá z jeho osobnosti.

Když pomíneme "Argument" o starověkých představách o úloze bohů ve hře a čteme hru tak, jak je, vidíme, že naše teorie platí. Jsou to postavy, které utvářejí děj.

Když nám Molière dá vědět, že Orgon bude oklamán Tartuffem, děj se rozjede automaticky. Orgon je fanaticky nábožný. Dává smysl, že konvertovaný farizej nesouhlasí s ničím, čemu dříve věřil. Molière potřeboval postavu, jež by opovrhovala vším světským. Obrácením na víru se Orgon promění právě v takového člověka. Takový stav věci naznačuje, že člověk jako tento by měl mít rodinu, která je shovívavá vůči malým potěšením života. Orgon musí nutně považovat takové světské záležitosti za hříšné. A takový člověk udělá všechno pro to, aby změnil zvyklosti těch, kteří podléhají jeho vlivu nebo dominantnímu postavení. Pokouší se napravit svoji rodinu, které se to však příčí. Toto odhodlání vedlo ke konfliktu, a protože měl autor správně formulovanou premisu, příběh se zrodil z postavy.

Když přijmeme premisu *Velká láska překoná i smrt*, musíme nutně přemýšlet nad dvojicí ochotnou zradit tradice, odpor rodičů a samotnou smrt. Jaký typ člověka je schopen udělat takovou věc? Určitě ne Hamlet nebo nějaký profesor matematiky. Bude muset být mladý, pyšný a prudký. Je to Romeo. Romeo se výborně hodí do role, která mu byla přisouzena, stejně jako Orgon v *Tartuffovi*. Tak postavy vytvářejí konflikt. Děj bez postav nebude fungovat v žádném světě.

Co by si pomyslel čtenář, kdybychom prohlásili, že po dlouhých a náročných studiích jsme dospěli k závěru, že med je člověku prospěšný, ale že úloha včel je druhotná a tudíž že jsou méně důležité než jejich výsledný produkt? Co byste si pomysleli, pokud bychom řekli, že vůně je důležitější než květina a píseň potřebnější než pták, který ji zpívá? Rád bych proto upravil citát Emersona, jakým jsme otevírali tuto kapitolu. Takže bychom řekli spíše: co je postava? Je to činitel, jehož přednosti ještě nebyly objeveny.

7. Postavy, jež vytvářejí svůj příběh

„Jen povrchní věří na náhodu“, napsal Emerson. Za úspěchem Ibsenových her ale nestojí žádná náhoda. Studoval, plánoval, tvrdě pracoval. Zkusme nahlédnout do jeho ateliéru a pozorujme ho při práci. Rozeberme Noru a Helmera z *Domova loutek*, zatímco budují svůj příběh podle premisy a charakteristik vlastních osobností. Není pochyb o tom, že Ibsen byl zasažen nerovností žen v jeho době (drama bylo napsáno v r. 1879). Byl přesvědčen o svých myšlenkách a chtěl poukázat na to, že "nerovnost pohlaví v manželství vede k neštěstí".

Jako první věc potřeboval postavy, které by demonstrovaly jeho premisu; manžela a manželku. Avšak ne kterýkoli pár. Posloužil mu manžel, který by opět převzal egoismus všech mužů současnosti, a žena, která by symbolizovala podrobení všech žen. Posloužil mu egocentrický muž a žena svolná k oběti.

Vybral si Helmera a Noru, ale na začátku to byla jen jména, onálepkovaná jako "sobec" a "ne-sobec". Následujícím krokem bylo postavy lépe vykreslit. Autor je musel budovat s velkou pozorností, protože by následně během konfliktu měly nezávisle rozhodnout o tom, jak se zachovají. A poněvadž měl Ibsen velmi jasnou premisu, kterou zobrazil, jeho postavy musely být samy za sebe bez autorovy pomoci.

Helmer se stal ředitelem banky. Musel to být velmi pracovitý a svědomitý člověk, aby byl povýšen na nejvyšší místo takové důležité instituce. Takže bude extrémně zodpovědný, nelitostný šéf, který vyžaduje pořádek a disciplínu. U svých podřízených se bezpochyby dožaduje přesnosti a oddanosti. Je přesycený občanskou pýchou; zná dobře důležitost vlastního místa a brání ho s maximálním nasazením. Být vážený je jeho konečným cílem a je připravený obětovat cokoli, dokonce i lásku, aby toho dosáhl. V krátkosti je Helmer člověkem nenáviděným podřízenými a obdivován nadřízenými. Je lidský jen doma, naopak až přespříliš. Jeho láska k rodině je nedozírná, jak se často daří nenáviděným a obávaným mužům, a tak potřebuje více lásky než průměrný muž.

Je mu kolem třiceti osmi let, je to muž střední výšky a odhodlaný. Jeho způsob mluvení - taktéž i doma - je úlisný, vážný a stále starostlivý. Musí být měšťanského původu, čestného a ne příliš zámožného. Neumírající pozornost, kterou věnuje své bance, působí, jako by jeho ctižádost od mládí měla směřovat přímo na podobné místo nebo do podobné instituce. Je spokojený sám se sebou a nemá pochybnosti o budoucnosti. Nemá nebezpečné zlozvyky, nepije a nekouří, až na pár skleniček při zvláštních příležitostech. Sečteno a podtrženo, je to sebestředný člověk s vysokými morálními nároky, který vyžaduje, aby byl respektován všemi.

V dramatu můžeme najít všechny tyto prvky, které i když se skládají jen z přibližného studia postavy, vystačí na to, aby naznačily, že Ibsen o Helmerovi toho věděl spoustu. Musel také vědět, že jeho žena musela odporovat všem těm ideálům, které ztělesňoval. A tak naskicoval postavu Nory. Je to vlastně dítě: utrácivá, nezodpovědná, lhářka a šejdířka, jaká by mohla být jen jako dítě. Je to žena lehkovážná, ráda tančí a zpívá, o nic

se nestará, ale upřímně miluje manžela a děti. Slabá stránka její povahy je, že miluje svého manžela natolik, že pro něho dělá věci, které by si on *nedokázal* představit dělat pro někoho jiného.

Má bystrou a zkoumavou mysl, jenže ví jen málo o společnosti, v níž žije. Vzhledem ke své lásce a jejímu obdivu k Helmerovi se propůjčuje chování manželky-loutky, a z toho důvodu je její mentální rozvoj zpomalený i přes její inteligenci. Byla hýčkanou dcerou a určenou pro vdavky svému manželi, aby se stala ještě více zhýčkanou.

Má dvacet osm nebo třicet let; je okouzující a atraktivní. Její rodinná minulost nebyla bez poskvrny jako ta Hellmerova, neboť její otec byl tak potřeštěný jako ona. Měla zvláštní nápady a v rodině šel cítit závan skandálu. Nora je sobecká jen v tom, že touží po tom, aby byly všichni tak šťastní jako ona.

To jsou ony dvě postavy, které vyprovokují konflikt. Jenže jak? Není zde žádné znamení, že by se mezi nimi mohl vyvinout nějaký trojúhelník. Jaký možný konflikt se může zrodit mezi párem, který se tolik miluje? Jestliže se nám v tom nedaří orientovat, musíme se vrátit ke studiu postav a k premise. Tam bychom měli nalézt onu indicii. A taky že ji najdeme. Vzhledem k tomu, že Nora představuje cit altruismu a lásky, je schopná udělat něco pro svou rodinu a též i pro svého manžela, který tomu neporozumí. A jak přesně? Jestli jsme se znovu zasekli, můžeme si znovu prostudovat profily postav, které nám nutně musí vyznačit odpověď. Helmer zastupuje *váženost*. Velmi dobře. Nořin čin by měl ohrozit nebo poškodit jeho pozici. Jenže jelikož je Nora schopná se vcítit, musí jednat pro jeho dobro a Helmerova reakce musí prokázat, že je pro něho láska až na druhém místě v konfrontaci s respektem.

Jaký druh chování by mohl vyvést tohoto muže z rovnováhy do takové míry, že zapomene na všechno okolo, pokud bude jeho pozice ohrožená? Jen čin, který zná z *vlastní zkušenosti* jako nejvíc zavrženíhodný a nejostudnější: něco, co se týká peněz.

Krádež? Možná, ale Nora není zlodějka a ani nemá přístup k velké sumě peněz. Ale to, co udělá, musí mít něco společného s obstaráním peněz. Musí je opravdu potřebovat a musí to být větší objem, než jaký by sama nashromáždila, ale malý natolik, aby nemusela vyvinout příliš velké úsilí na to jej získat.

Dříve než popojdeme dále, si ale musíme uvědomit, co ji nutí hledat peníze takovým protivným způsobem – mírně řečeno – jejímu manželovi. Možná, že je zadlužený.. ne, ne, Helmer by si nikdy nesjednal půjčky, které by nemohl poplatit. Snad by se jí něco hodilo do domu? Ne, nebylo by to pro Helmera tak životně důležité. Nebo nějaká nemoc? Výborný nápad! Helmer je nemocný a Nora potřebuje peníze, aby ho mohla uzdravit.

Její zdůvodnění je snadné následovat. Nerozumí ani za mák otázce peněz: sloužily by jí pro Helmera, *ale ten by si raději přál zemřít, než aby si musel půjčovat*. Avšak nemůže se obrátit na přátele, jelikož Helmer by na to přišel a cítil by se být ponížen. A nemůže krást, jak jsme již pochopili. Jediným řešením tedy zůstává svěřit se lichváři. Jenže dobře ví, že jako žena pouze se svým podpisem nic nezmůže. Nemůže se ani zeptat přátel, aby spolupodepsali, aniž by čelila nepříjemným otázkám, kterým se snaží vyhnout. A nějaký

neznámý? Nikdy by se nemohla obrátit na člověka, kterého nezná, aby se nestala předmětem neslušné nabídky: miluje příliš svého manžela, že by na takovou věc jen pomyslila. Jen jediný člověk by to pro ni mohl udělat: a to její otec. Ten je ale velmi nemocný a zrovna umírá. Možná že kdyby byl zdravý, třeba by jí pomohl peníze sehnat, jenomže to by pak nebylo drama. Postavy musí zobrazovat premisu prostřednictvím konfliktu: takže otec Nory musí umírat.

Zatímco Nora pláče nad jeho úmrtím, vyvstane jí nápad zfalšovat podpis svého otce. Jakmile jednou objeví toto řešení, cítí se být na výši. Myšlenka je tak perfektní, že se jí zmocní radost. Nejenže už ví, jak sehnat peníze, ale může rovněž skrýt před Helmerem způsob, jak se jí je podařilo obstarat. Řekne, že jí je svěřil otec, a on je nebude moci odmítnout, protože už budou jeho.

Sáhne si až na dno, dostane peníze a je nevýslovně šťastná.

V jejím plánu je jen malý nedostatek. Lichvář totiž zná její rodinu: pracuje ve stejné bance jako Helmer. Ihned pochopil, že podpis je falešný, avšak pro něho je vlastní falzifikát nejlepší zárukou. Jestliže Nora nebude schopná platit, zaplatí to Helmer. Není jiného východiska. S jeho vážeností, která je v sázce, a s místem, na které myslí, by udělal cokoli. Věřitel si je jistý. Pokud si znovu prostudujete portréty Nory a Helmera, uvidíte, že jsou to právě jejich charaktery, které učiní příběh možným a opravdovým.

OTÁZKA: Kdo přinutil Noru chovat se zrovna takhle? Proč si nevezala půjčku legálně?

ODPOVĚĎ: To premisa ji donutila vybrat si jen jednu možnost, a to tu, kterou zobrazuje. Mohli byste říct - a budeme souhlasit - že jakákoli osoba si může vybrat ze sta různých způsobů, jak dosáhnout svého cíle. Ale *ne* v případě, že budete mít jasnou premisu, kterou se rozhodnete představit. Po pečlivé vylučovací metodě musíte najít *jedinou cestu*, která vás dovede k cíli, a to je zobrazit vaši premisu. Ibsen si vybral tuto cestu narýsováním postav, jež by se chovaly takovým způsobem, aby jeho premisu dokázaly.

OTÁZKA: Nevidím důvod, proč by měl být jen jeden způsob, jak vybudovat konflikt. Nevěřím, že by Nora neměla jiné řešení, než zfalzifikovat podpis svého otce.

ODPOVĚĎ: Co byste ji tedy nechali udělat?

OTÁZKA: Nevím, ale musí být přece ještě jiný způsob.

ODPOVĚĎ: Pokud nad tím odmítáte přemýšlet, pak je diskuse skončena.

OTÁZKA: Tak proč není krádež stejně opodstatněná jako padělání?

ODPOVĚĎ: Již jsme zdůraznili, že Nora neměla přístup k penězům, ale předstírejme, že by měla. Komu by pak mohla ukrást peníze? Helmerovi samozřejmě ne, protože je nemá. Rodičům? Souhlasím; ale odhalili by ji, když už by jednou přišli na krádež? Nemohli by tak učinit, aniž by zneuctili rodinu, a tak všechny předpoklady míří k tomu, že by na to neřekli nic. Mohla by ukrást peníze sousedům nebo neznámým lidem? Nesedělo by to k její postavě. Avšak předpokládejme, že by to udělala: sloužilo by to jen k tomu, že by to věci jen zbytečně zkomplikovalo.

OTÁZKA: Ale není to právě konflikt, který hledáme?

ODPOVĚĎ: Jen pokud demonstruje premisu.

OTÁZKA: A krádež vadí?

ODPOVĚĎ: Ne. Když Nora zfalšovala otcův podpis, uvrhla do nebezpečí pouze sebe a manžela; pokud by kradla, poškodila by jen nevinné, navíc nezapojené do příběhu. Mimoto by jako zlodějka změnila premisu. Strach z toho, že by byla objevena, a ze zneuctění, které by se jí nevyhnulo, by upozadily původní premisu. Byla by za loupež odsouzena, což není výzva za stejnoprávnost žen. Ale zeptejte se spíše: jestli by Nora kradla a nepřišlo se na ni? To by z ní udělalo dobrou zlodějkou, ale ne ženu, která vyžaduje rovnoprávnost. A když by objevená byla? Pak by asi následoval hrdinný boj, v němž by Helmer zápasil o to, aby ji dostal z vězení a aby ji pak opustil. Jeho smysl pro čest by ho donutil to udělat, čímž by ale jen dokazoval přesný protipól původní premisy. *Nikolivěk, přátelé moji, na jedné straně je premisa a na druhé perfektní studium postav. Měli byste se držet vytyčené cesty a těchto limitů a zbytečně se nevychylovat.*

OTÁZKA: Zdá se, že je vlastně nemožné vzdát se premisy.

ODPOVĚĎ: Přesně tak. Premisa je tyran, který vám dovoluje jít jen jedním směrem – tím, který ji zcela prokáže.

OTÁZKA: Nemohla se Nora prostituovat?

ODPOVĚĎ: Tohle by snad vyjadřovalo to, že to byla ona, kdo donesl oběti a zodpovědnost rodině? Že je na stejné úrovni jako muž? Byla by stále z "domova loutek"? Co by naznačovala?

OTÁZKA: Jak to ale máme vědět?

ODPOVĚĎ: Jestli to nevíte, tak diskuse skončila.

8. Ústřední postava

Ústřední postavou je *protagonista*. Podle *Websterova slovníku* je protagonista „tím, kdo vede jakékoli hnutí nebo proces“.

Kdokoli se mu postaví, je protivníkem neboli *antagonistou*.

Bez ústřední postavy není drama. Stěžejní postava je ta, jež vytváří konflikt a žene drama kupředu. A ústřední postava ví, co chce. Bez ní se příběh pozastavuje, dokonce ani není. V *Othellovi* je Jago (hlavní postava) akční člověk. Uražen Othellem se mstí tím, že tvoří rozepře a žárlivost. Je to on, kdo dal počátek konfliktu.

V *Domově loutek* Krogstadovo naléhání obrodit rodinu málem dožene Noru k sebevraždě. To on je hlavní postavou.

V *Tartuffovi* se zase konflikt rodí z Orgonova nucení vměstnat Tartuffa do své rodiny. Ústřední postava si nemůže jednoduše jenom něco přát. Musí to tak chtít, že musí být připravená na destrukci jiných nebo zničení ostatními, aby toho dosáhla.

Mohli byste se zeptat: „A jestliže by Othello svěřil Jagovi hodnost, po které tak vášnivě toužil?“

V takovém případě by se nemohlo jednat o drama.

Dobrá stěžejní postava si totiž musí něco přát za každou cenu: mstu, čest, ctižádost a tak podobně.

A dobrá hlavní postava *musí mít něco opravdu životně důležitého v sázce*. Ne všichni mohou být ústřední postavou.

Člověk, jehož strach je větší než jeho přání, nebo nemá velkou, sveřepou vášeň, anebo je klidný a nevznese námitky, nemůže být ústřední postavou.

Existují totiž dva typy trpělivosti: kladná a záporná. Hamlet nemá trpělivost *vydržet* (negativní), ale má schopnost neustávat (pozitivní). Jeeter Lester v *Tabákové cestě* má takový druh trpělivosti, že ohromí čtenáře o velikosti lidské výdrže. Klid mučedníka navzdory mukám je velmi mocná síla, jaké můžeme užít v dramatu nebo v jakémkoli jiném typu literárního díla.

Je to druh vítaného poklidu, jaký je neústupný a odolá i smrti. Pak ještě známe negativní trpělivost, která je nestálá a nemá ani vnitřní sílu pro to, aby vzdorovala nepřizní.

Ústřední postava je nutně agresivní, neschopná sehnout se ke kompromisům, dokonce i nelítostná.

Jak se Jeeter Lester zdá být "negativní" postavou, je provokativní stejně jako agresivní Jago. Oba dva jsou stěžejními postavami. Možná bude lepší osvětlit, co myslíme tím, když mluvíme o "záporných" nebo "kladných" hlavních postavách. Všichni rozumí tomu, co je to agresivní postava, ale je třeba vysvětlit ono "negativní". Vydržet hlad a trýznění, fyzické a duševní utrpení pro nějaký ideál, ať by byl jakkoli pravdivý nebo smyšlený, vyžaduje sílu homérských dimenzí. Tato záporná síla je vskutku agresivní, takže vyvolává reakci. Hamletovo šmírování a podrážděná zarputilost Jeetera Lestera setrvat na zemi i přes to zemřít hlady, jsou činy, které bezpečně vyprovokují nějakou reakci. Takže se záporná pohnutka, je-li konstantní, může stát kladnou.

Oba dva druhy síly se mohou projevit jako užitečné v kterémkoli literárním díle. Znovu zdůrazněme, že ústřední postava je nutně agresivní, neschopná sehnout se ke kompromisům, dokonce i nelítostná, ať už je "záporná" nebo "kladná".

Stěžejní postava je hnací silou, ale ne proto, že se jí rozhodla být. Stane se tím, čím je, z prostého důvodu, že nějaká vnitřní nebo vnější síla ji nutí. A stále je ve hře nějaká sázka: čest, zdraví, peníze, ochrana, msta nebo silná vášeň.

Oidipus v *Králi Oidipovi* jde vytrvale za tím, aby objevil vraha krále. To on je vedoucí postavou a jeho zlost je motivována Apollónovou hrozbou ztrestat jeho království morem, jestli nenajde vraha. Je to štěstí jeho lidu, které ho donutí stát se stěžejní postavou.

Šest vojáků ve hře *Mrtvé pohřbívati* se odmítá nechat se pohřbít ne z vlastního zájmu, ale pro velkou nespravedlnost spáchanou na vrub pracujících. Odmítají nechat se pohřbít pro lásku k lidskosti.

Krogstad je zase v *Domově loutek* neústupný pro lásku ke svým dětem, které chce ospravedlnit. Hamlet vypudí vrahy svého otce ne proto, aby omluvil sám sebe, ale proto, aby předal viníky spravedlnosti.

Jak vidíme, hlavní postava není tím, co je, *jen ze své vůle*. Je skutečně nucena vnitřními a vnějšími okolnostmi, aby se tím stala. Růst hlavní postavy nemůže být tak dalekosáhlý jako u jiných postav. Kupříkladu *ostatní* postavy mohou přejít od *nenávisti* k *lásce* nebo od *lásky* k *nenávisti*, ale nikoli *ústřední postava*, *poněvadž již na začátku hry je popoháněná nebo připravená zabít*. Cesta od podezíravosti nebo objevení nevěry je mnohem kratší než ta od absolutní důvěry k zjištění nevěry. Takže, pokud vedlejší postavě poslouží deset kroků pro to, aby prošla cestu od lásky k nenávisti, hlavní postava udělá jen poslední čtyři, tři nebo dva kroky, nebo také jen jeden.

Hamlet vychází s jistotou (otcův přízrak mu vypráví, že byl zabit) a dojde k vraždě. Lavinie zase ve hře *Smutek sluší Elektře* projde od nenávisti k utkání pomsty a skončí v zoufalství.

Macbeth přichází s žádostí o trůn a končí s vraždou a smrtí.

Přechod od slepé poslušnosti k nespoutanému vzdoru je mnohem větší než *vztek* utlačovatele a jeho *pomsta* proti rebelujícím podrobeným. A přece je to nějaký přechod v obou dvou případech.

Romeo a Julie zakoušejí nenávisť, lásku, naději, beznaděj a smrt, zatímco jejich rodičové, hlavní to postavy, zápolí pouze s nenávistí a žalem.

Když řekneme, že chudoba podněcuje zločin, nedotýkáme se abstrakce, ale společenských sil, které zapřičiňují chudobu. Tyto hybné páky jsou bezohledné a bezohlednost v nich je představována *člověkem*. V nějakém dramatu zobrazujeme takového člověka a prostřednictvím něj i ony společenské síly, které z něj dělají, co je. Takový představitel nějaké myšlenky se *nemůže* zastavit: síly na jeho bedrech ho ženou vpřed. A jestli se zastaví, uvidíte, že to byla podřadná postava a že jste si měli vybrat lepšího zástupce, který by byl schopný sloužit silám za svými zády věrněji.

Ústřední postava může sice vyrovnávat citovou intenzitu svých protivníků, ale má menší prostor k vývoji.

OTÁZKA: Některé otázky ohledně vývoje postav mě ještě značně matou. Například ve filmu *Dobyvatel Mexika*⁵⁴ každá postava projde určitým přechodem. Maximilán přejde od pochyb k rozhodnutí, Charlota od lásky k šílenství, Diaz od víry ve svou věc k pochybnostem. Jen Juaréz se nerozvinul, a přece z něj jeho netečnost a neochvějná víra učiní monumentální figuru. Co tu nehraje? Proč se nevyvinul?

ODPOVĚĎ: Juaréz se naopak vyvíjí neustále, jenže méně evidentním způsobem než ostatní. To on je vedoucí postavou, protože jeho síla, odhodlání a jeho předpoklady k velení jsou zodpovědné za konflikt. Vraťme se k tomuto okamžiku a uvidíme, proč jeho ústřední pozice činí jeho rozvoj méně zřejmým. Ale nejdřív vám ukážu, že se Juaréz vyvíjí. Upozorní Maximiliána a pak prakticky vznese své výhrůžky. To je vývoj. Jakmile objeví, že jeho jednotky nemůžou odolat Francouzům, *změní taktiku* a vojsko rozpustí.

⁵⁴ Tento asi americký film ze třicátých let se do Česka zřejmě vůbec nedostal

To je vývoj. Vidíme ho totiž ve fázi proměny. Víme, proč změní názor, když uslyšíme pastýře, který vypráví historku, jak se jeho psi sjednotili, aby porazili vlka. Dobře vidíme, jak se chová vstříc zradě a jak vytáhne do boje proti nepřátelům. Když se octne uprostřed popravní čety, zakusí opravdový střet zájmů a potvrdí svou hrdinnost. Hloubka jeho lásky k jeho lidem je projevem jeho neústupností vůči Maximiliánovi. Skrze neustálou expozici jeho charakteru se dozvídáme, že jeho motivace je upřímná a nesobecká. Nepatrná proměna prosvítne, když zašeptá „Odpusť mi“ nad Maximiliánovou rakví. Na konci už jeho láska zcela pronikne na hladinu, a tak snadno pochopíme, že jeho surovost nebyla namířena proti Maximiliánovi, ale proti imperialismu.

OTÁZKA: Takže jeho vývoj prochází od *vzdoru* k ještě *většímu odporu*, spíše než od *nenávisťi* k *odpuštění*? Teď už rozumím. Ale proč Juarézova proměna nemohla být větší než ta Maximiliánova?

ODPOVĚĎ: Juaréz je vedoucí postavou. Zapamatujte si: rozvoj ústřední postavy je mnohem menší než u ostatních postav, a to z jednoduchého důvodu, že se rozhodla *ještě dříve, než začalo vyprávění*. Je to on, *kdo nutí rozvíjet ostatní*. Juarézovou silou je moc davu, který je připravený bojovat za svou svobodu a zemřít pro ni.

Juaréz není sám. Nebojuje jen ze samotných choutek. Kdo miluje svobodu, cítí nutnost a snahu zničit svého utlačovatele i za cenu smrti, spíš než aby se podvolil.

Jestliže hlavní postava bojuje v pouhém vrtochu a není tlačena vnitřní či vnější pohnutkou, může jen lusknutím prstu přestat být vedoucí silou; zradí tak premisu a s ní i drama.

OTÁZKA: A co si myslíte o lidech, kteří chtějí psát, hrát, zpívat a malovat? Představovala by snad tato vnitřní potřeba nějaký rozmar?

ODPOVĚĎ: Pro devadesát devět procent z nich by jím být mohla.

OTÁZKA: Proč devadesát devět procent?

ODPOVĚĎ: Protože devadesát devět procent z nich s tím přestane dříve, než by mohli čehokoli dosáhnout. Nemají vytrvalost, odolnost a duševní nebo fyzickou sílu. A i ti, co mají fyzickou či duševní sílu, jejich vnitřní nutkání k tomu, aby tvořili, není dostatečně silné.

OTÁZKA: Je možné, že by nějaký živel jako zima, teplo, oheň nebo voda mohl být ústřední postavou?

ODPOVĚĎ: Ne, ne. Tyhle živly byly absolutními vládci země, když ještě člověk bloudil ve stínech své primitivní existence. Byl to věk věčného statu quo, který panoval nesporně a neoddiskutovatelně po miliardy let. Prvoci, plankton, bakterie a améby nezmohli nic, aby reagovaly na předem dané pořádky; člověk ano.

Až člověk započal onen konflikt. Až člověk se stal ústředním představitelem dramatu existence. Nejenže se mu podařilo ovládnout živly, ale přišel i na to, jak se vypořádat s nemocemi díky novým lékům, které jsou bez ustání objevovány. Bojovnost člověka vůči živlům přitom nezávisí na rozmaru: rodí se z ryzí nutnosti a je používána mozkiem. A jsou to právě nutnost a inteligence, jež ho přinutily rozbít atom a stvořit tak neuvěřitelně

destruktivní sílu, jakou je atomová energie; ale bude-li chtít člověk přežít, bude nucen použít tu samou kolosálnost k tomu, aby lidství raději vyzdvihl, než jej poničil. Neudělá tak asi pro šlechtnost duše, ale poněvadž je tlačěn odjinud šílenou "nutností". Zopakujme znovu, že ústřední postava je nucena stát se jí pro pouhou nutnost, a ne protože to chce.

9. Antagonista

Kdokoli se postaví proti hlavní postavě, stane se nutně protivníkem neboli *antagonistou*. Antagonista je ten, kdo brzdí protagonistu, bezohledně postupujícího kupředu. Je to také ten, proti němuž stěžejní postava vynaloží veškeré své síly a všechnu svou rafinovanost či veškeré zdroje svého důvtipu.

Pokud z jakéhokoli důvodu nemůže antagonistu podstoupit nějakou dlouhotrvající srážku, uděláte dobře, když najdete nějakou jinou postavu, která by jí byla schopná.

Antagonista je nezbytně silný a bezohledný stejně jako hlavní postava. Takový souboj je zábavný jen tehdy, když jsou soupeři dobře sladění. V *Domově loutek* je Helmer antagonistou Krogstadovi. Protagonista s antagonistou musí být zapřísáhlými nepřáteli. Oba jsou připravení na všechno. Matka ve *Stříbrném poutu* má vhodné oponenty ve slečnách, které si její synové vodí domů. V *Othellovi* je zase protagonistou bezcitný a proradný Jago. Antagonistou je zde Othello. Autorita a moc Othellovy jsou tak nezměrné, že Jago nemůže jednat otevřeně, zato v každém případě riskuje mnoho; dokonce se vystavuje smrtelnému nebezpečí. Takže Othello je antagonistou hodným respektu. To samé se stane v *Hamletovi*.

Zopakujme si to: antagonistu musí být tak silný jako protagonistu. Ve srážce se musí utkat vůle dvou osobností.

Jestliže velký a drsný muž trýzní nějakého prostáčka, pocítíme rozhořčení, ale nebudeme s největší pravděpodobností očekávat se zatajeným dechem vyústění z tohoto nerovného zápasení. Ihned se dozvíme, jak to asi skončí.

Román, divadelní hra nebo jakékoli jiné literární dílo vypráví postup krize, která se vyvine ve svůj nevyhnutelný závěr.

10. Instrumentace

Až budete připravení k výběru postav ve vaší hře, dejte si pozor, abyste je vybavili správnými nástroji. Jakmile jsou všechny postavy stejného typu - například jsou-li všichni hulváti, bude to jako mít složený orchestr pouze z bicích.

V *Králi Learovi* je Kornélie milá, láskyplná, věrná. Dvě starší dcery Goneril a Regan jsou chladně vypočítavé, proradné a bez srdce. Král je zase ukvapený, paličatý a náchylný k nesmyslným výbuchům zlosti.

Dobrá instrumentace (orchestrace) je jedním z faktorů, které utvářejí rostoucí konflikt v jakémkoli dramatu.

Je možné pro jednu hru vybrat dva lháře, dvě prostitutky, dva zloděje, ale budou se nezbytně lišit v povaze, životní filozofii a ve způsobu vyjadřování. Jeden zloděj bude ohleduplný, druhý bezohledný; jeden bude zbabělý, druhý odvážný; jeden bude chovat úctu k ženám, druhý jimi bude opovrhovat. Pokud budou mít oba dva stejnou povahu a stejný pohled na svět, nikdy nevyvstane konflikt a tudíž to ani nebude drama.

Když Ibsen tvořil Noru a Helmera pro *Domov loutek*, bylo nevyhnutelné, že si vybere manželský pár, vzhledem k tomu, že premisa pojednávala o životě dvojice: tato fáze výběru je jasná komukoli.

Potíže nastanou, jestliže si dramatik vybere postavy stejného ražení a snaží se mezi nimi vyplodit konflikt. Podívejme se na *Jámu* od Maltze, ve které jsou Joe a Lola téměř totožní. Oba jsou srdeční a pozorní, mají stejné ideály, přání i obavy. Není se tedy čemu divit, když Joe dojde k fatálnímu rozhodnutí bez nebo téměř zcela bez konfliktu. I Nora s Helmerem se milují. Jenže Helmer je *dominantní*, zato Nora je *poddajná*; on je *puntičkářsky pečlivý a pravdomluvný*, zatímco Nora *lže a podvádí* jako malé dítě. Helmer je zodpovědný za všechno, co dělá, ale Nora je lehkomyšlná. *Nora je vlastně vším, čím Helmer není; tyto dvě postavy jsou instrumentálně sladěné.*

Připusťme, že by si Helmer vzal paní Lindovou, zralou ženu, která zná svět a uznává Helmerovy hodnoty. Ona a Helmer by se možná také hádali, avšak nikdy by nevytvořili tak velký konflikt, který vzniká z kontrastu mezi Norou a jejím manželem. Taková žena jako paní Lindová by těžko dopustila falzifikování, ale i kdyby to udělala, byla by si vědomá závažnosti svého jednání.

Tak jako je paní Lindová odlišná od Nory, je i Krogstad rozdílný od Helmera. A doktor Rank je úplně jiný než ostatní. Tyto kontrastující osoby jsou vlastně nástroji, které společně pracují na tom, aby utvořily dobře sladěnou kompozici.

Instrumentace vyžaduje postavy, jaké jsou mezi sebou v opozici, jednoznačné a nenáchylné sehnout se ke kompromisům, a zároveň procházejí od jednoho extrému k druhému prostřednictvím konfliktu. Když řekneme "nenáchylné sehnout se ke kompromisům", vzpomeňme si na Hamleta, jenž pronásleduje svůj objekt - vypudit vraha otce - tak jako se dravec pachtí po kořisti. Pomysleme na Helmera, jehož neochvějný princip občanské hrdosti podněcuje drama. Mysleme na Orgona z *Tartuffa*, který ve svém nábožném fanatismu svěří své vlastnictví do rukou ničemy a vystaví tak vědomě svou mladou manželku jeho postupu. Pokaždé, když budete přítomní nějakému dramatu, snažte se pochopit, jak jsou rozmístěné síly na bitevním poli. Tyto síly mohou být samostatné nebo skupinové: fašismus proti demokracii, svoboda proti otroctví, víra proti ateismu. Přitom ne všechny nábožné osoby, které vystupují proti ateismu, jsou stejné. Rozdíly mezi různými postavami mohou být tak velké jako jsou ty mezi rájem a očistcem. Ve *Večeři o osmé* jsou Kitty a Packard výborně sladění. Přestože se Kitty Packardovi v mnoha ohledech podobá, je mezi nimi značná propast. Oba dva chtějí uspět ve vysoké

společnosti, ale jen Packard chce dosáhnout úspěchu v politice. Kitty totiž nenávidí politiku a Washington. Ona nemá co dělat a on zase nemá chvíli odpočinku. Kitty ulehá do postele, aby čekala na milence; on zatím běhá sem a tam, aby uzavíral obchody. Mezi dvěma postavami takového typu existují nevyčerpatelné možnosti ke konfliktu.

V každém velkém pohybu jsou obsažena i ta nejmenší hnutí. Předpokládejme, že takovým velkým pochodem v nějaké hře bude cesta od *lásky* až k *nenávisti*. Jaké jsou ty menší pohyby v jejím vnitřku? Jeden je obrat od *tolerance* k *nesnášenlivosti* a ten může být dále rozdroben do jemnějších fází od *lhostejnosti* ke *zlosti*. Kterýkoli posun si vyberete pro vaši hru, ovlivní také instrumentaci vašich postav. Zvolené postavy pro vývoj od *lásky* k *nenávisti* by byly příliš násilné pro ten menší mezi *lhostejností* a *zlostí*. Čechovovy postavy se hodí k těm jemným pohybům, které vybral pro své hry.

Kitty a Packard by kupříkladu nebyli vhodní pro takový *Višňový sad* a postavy "ze sadu" by zase nevytvořily žádnou kombinaci pro *Krále Leara*. Jsou to vaše postavy, které musí utvořit co nejvyšší počet možných kontrastů v dynamickém rozpětí dramatu. Jsou na světě skvělé hry, založené na minimálním pohybu, jenže i v těchto případech musí být konflikt správně vyslovený - ostatně jak nám to ukazují hry od Čechova.

Jestli někdo řekne "prší", nevíme, na jaký druh deště se odkazuje. Může to být:

deštík, přeháňka (malé kapičky)

déšť (trvalý)

liják (silný déšť)

bouřka (déšť doprovázený blesky a hřměním)

Stejně tak někdo může poznamenat: „Ten pán je zlý“. Nemáme nejmenší tušení, co zde znamená "zlý". Je:

nespolehlivý

nedůvěryhodný

záludný

lhář

zloděj

vyděrač

násilník

vrah?

Musíme vědět přesně, do jaké kategorie spadá každá z postav. Jako autor musíte znát zcela rozpoložení veškerých postav, protože to budete vy, kdo je bude vybavovat protipóly. A přitom různým pochodům bude odpovídat různá instrumentace. Musí to však být instrumentace *správně načrtnutých a silných postav, které se nesehnou ke kompromisům, a věrných konfliktu, který je úměrný pohybu ve hře*. Kdyby byl například vývoj následující:

od
lhostejnosti
k
nudě
k
netrpělivosti
k
rozrušení
k
potížím
ke
vzteku

vaše postavy by nemohly být bílé nebo černé. Možná by byly jemně nebo temně šedé, *ale aspoň by byly takto dobře zorganizované.*

Jakmile jsou vaše postavy vybaveny správnými nástroji, jako třeba ty z *Domova loutek*, *Tartuffovi* nebo *Hamletovi*, rovněž i způsob jejich vyjadřování bude kontrastovat. Abychom uvedli příklad: tedy pokud je jedna z vašich postav panna a druhá zhýralec, jejich dialog bude odrážet příslušné přirozenosti. Ta první je nevinná a nezkušená. Zkušenosti Casanovy se oproti tomu budou projevovat ve všem, co říká. Každé setkání mezi těmito dvěma osobami bude odkrývat zkušenost jednoho a neznalost druhého. A jestli budete respektovat trojrozměrný portrét vašich postav, ony budou věrné samy sobě ve vyjadřování a chování, a kontrast se tak objeví sám od sebe. Vystavíte-li tváří v tvář profesora češtiny muži, který nebude umět složit dohromady ani větu, dosáhnete veškerého kontrastu, který vám poslouží, aniž byste se museli příliš namáhat. A jestliže tyto dvě postavy budou mezi sebou zápasit, aby zobrazily premisu hry, konflikt tak bude ještě živější a strhující díky kontrastu v jejich způsobu mluvy. *Kontrast musí být postavě vlastní.*

To vývoj postavy drží konflikt. Nevinná panna se může stát moudřejší a naučit se něco o vztazích od Casanovy, zatímco on se zase stane méně sebejistým. Profesor se stane nedbalejší v mluvě, naopak analfabet se promění v hotového řečníka: vzpomeňte na to, jak vzdělání změnilo Lízu v *Pygmalionu* od Shawa. Zloděj se může stát poctivcem a čestný člověk zlodějem. Sukničkář se učí být věrným, věrná manželka zradí manžela. Zaměstnanec, který nedůvěřuje žádným odborům, se stane mnohem silnějším, když se do nich zapíše. Toto jsou samozřejmě všeobecné rysy. Existuje nespočetné množství variant vývoje pro každou z postav, jenže se musí skutečně jednat o vývoj. Bez takového rozvoje totiž kontrasty, jaké jste připravili, již na začátku dramatu pomrout. Chybějící rozvoj přitom signalizuje i chybějící konflikt; a chybějící konflikt znamená, že vaše postavy nejsou správně sladěné.

11. Jednota protikladů

Třebaže předpokládáme, že hra je dobře sladěná, jak si můžeme být jistí, že antagonisté se v půlce nesmíří a neupustí od konfliktu? Odpověď na tuto otázku nalezneme v jednotě protikladů. Je to fráze, kterou mnozí používají chybně nebo jí v první řadě špatně rozumí. Souhra protikladů neodkazuje na protichůdné síly nebo na rozhodnutí v konfliktu. Nepochopení této jednoty zapřičiňuje, že postavy nemohou dovést konflikt až do konce. První zárukou, která by se vyhnula této katastrofě, je vyjasnit správně termín: co je to jednota protikladů?

Když někdo strčí do nějakého muže v davu, a poté, co se slovně napadnou, ho udeří, bude výsledná bitka výsledkem jednoty protikladů?

Jen povrchně, ne v základu. Ti dva se chtějí bít. Jejich ega byla napadena, požadují tělesnou pomstu, *ale kontroverze, jež je rozděluje, není tak zakořeněná, že se dá vyřešit jen těžkou újmou na zdraví nebo smrtí*. Jsou to protichůdné postavy, které mohou opustit konflikt uprostřed hry. Mohly by tak samo jednat racionálně, vysvětlit si to, omluvit se a potřást si rukama. Skutečná jednota v protikladech je to, v níž je kompromis nemožný.

Musíme si ještě jednou vzít nějaký příklad z přírody, ještě než aplikujeme pravidlo na lidské bytosti. Můžete si jednoduše představit kompromis mezi zárodkem smrtelné nemoci a bílými krvinkami v lidském těle? Bude to boj do poslední kapky krve, protože protiklady byly stvořeny takovým způsobem, aby se musely navzájem zneškodnit, aby přežily. Není zde na výběr. Mikrob nemůže říct: "No, tahle bílá krvinka je skutečně nezdolná. Budu tedy žít někde jinde." A bílá krvinka zase nemůže nechat v klidu zárodek bez toho, aby se neobětovala. V podstatě jsou to protiklady, jednotné v tom, aby se navzájem zničily. Nyní přenesme ten samý princip na divadlo. Nora a Helmer jsou si společní v mnoha věcech: láska, domov, děti, pravidla, společnost, tužby. A přece se jedná o dva protiklady. Je nutné, aby tato jednota byla nalomena, anebo jeden z nich zcela podlehe druhému a umožní tak vlastní individualitu.

Tak jako pro zárodek a bílou krvinku, může být jednota zpřetřhána (a drama tak může skončit) *jen "smrtí" jedné dominantní vlastnosti jedné z postav*, například jako Nořiny poslušnosti. Přirozeně taková smrt nemusí být nutně jako ta opravdová. Rozpolcení jednoty mezi Norou a Helmerem je velmi bolestivé a nesnadné. Čím sevřenější je soulad, tím těžší je ho rozštěpit. A tahle jednota i přes kvalitativní obrat, který jsme potvrdili, stále ovlivňuje osoby, které sjednotila. V *Tupcově potěšení* máme postavy, které nemají nic, co by je drželo pohromadě. Když se někdo necítil dobře, mohl raději odejít.

Ve hře *Konec cesty*⁵⁵ je ustaveno oproti tomu neoddelitelné spojení mezi vojáky bez jakéhokoli nástinu pochybností. Je zřejmé, že budou muset zůstat v zákopech, kde možná padnou, přestože by si rádi přáli být vzdáleni tisícovky mil. Někteří z nich pijí, aby si dodali kuráž dělat to, co se od nich očekává. Rozeberme tuto situaci. Tito chlapíci žijí

⁵⁵ Hra Roberta Cedrica Sherriffa (1896 – 1975) byla přeložena do češtiny a pojednává o vojácích v první světové válce

ve společnosti, v níž určité rozpory vyústily ve válku. Tito muži si nepřáli bojovat, neměli žádné zájmy, které by chtěli hájit, ale byli vysláni zabíjet, jelikož podlehli státní moci, která se rozhodla řešit vlastní ekonomické problémy vojnou. Kromě toho tito mladíci byli již od dětství vedeni k tomu, že zabíjet pro svou zem je hrdinský čin. Byli sužováni kontrastními emocemi: utéct a žít by znamenalo být označený jako zrádce a zbabělec; zůstat by znamenalo čest.. a smrt. Mezi těmito dvěma extrémy visí ono drama. *Konec cesty* je výborný příklad jednoty protikladů.

V přírodě nikdy nic "neumírá" nebo není "zničeno". Vše je naopak přetaveno do jiné formy, hmoty nebo živlu. Láska Nory k Helmerovi se proměnila v osvobození a žízeň po vědění. Jeho hrdost se zase proměnila v hledání pravdy o sobě samém a jeho vlastního vztahu ke společnosti. Je to ztracená rovnováha, která se snaží vytvořit novou.

Vezměme si za příklad Jacka Rozparovače. Tento krutý vrah nikdy nebyl chycen policií, poněvadž jeho motivace byla neznámá. Zdálo se, že nemá žádný vztah - žádnou jednotu - se svými oběťmi. Jeho činy nebyly vedeny záští, zlostí, žárlivostí nebo pomstou. On a jeho oběti představovaly nejednotné protiklady. Chybělo jim nějaké zdůvodnění. Tato stejná absence odůvodnění vysvětluje, proč bylo napsáno tolik špatných kriminálních her. Říkat, že se krade nebo zabíjí, aby se zajistily peníze anebo aby se někdo mohl předvádět před ženami - to není opravdový motiv: je to povrchní. Nevynáší na světlo nezvladatelnou sílu, která vede k zločinu. Zločinci jsou osoby s pokřivenou minulostí, která je přivede spíše ke spáchání zločinu, než aby reagovali trochu normálnějším způsobem. *Jestli nám bude dána příležitost vidět, jak je takový vrah donucený potřebou, prostředím a vnitřními či vnějšími rozpory, aby spáchal zločin, můžeme pozorovat jednotu protikladů v akci.* Vhodná motivace utvoří jednotu mezi protiklady.

Pasák chce po prostitutce více peněz. Dá mu je? Je donucená. Má nemocného manžela, kterého miluje. Pokud odmítne, pasák by mohl prozradit její tajemství. Uražíte kamaráda. Ten se rozzuří a odejde a nikdy už se nevrátí. Ale jestliže vám půjčil deset tisíc dolarů, bude moci odejít tak jednoduše?

Vaše dcera se zamiluje do muže, kterého nenávidíte. Půjde z domu? Jistě, že může. Ale udělá to, pokud očekává, že pomůžete jejímu budoucímu manželovi začít podnikat?

Octnete se ve společnosti svého tchána. Nelíbí se vám jeho způsob, jak vede obchod. Můžete nalomit toto spojení? A proč ne? Jediná potíž je však v tom, že starouš schovává šek, který jste zfalšovali, a může vás nechat zavřít, když bude chtít. Žijete s nevlastním otcem. Nesnášíte ho, a přece zůstáváte bydlet v jeho domě. Proč? Máte hrůzné podezření, že zabil vašeho pravého otce a zůstáváte tam, abyste to dokázali. Rozdělíte vaše bohatství mezi vaše dcery a na oplátku požadujete pouze jediný pokoj v jejich velkém domě. Ale ony se ukážou jako nevděčné a drzé. Můžete si sbalit věci a odejít vzhledem k tomu, že už nemáte prostředky na živobytí? (Zdály se vám povědomé poslední dva příklady? Měly by, protože se jedná znovu o *Hamleta* a *Krále Leara*.)

Fašismus a demokracie jsou ve smrtelném sevření bezchybným sjednocením protikladů. Jedno musí být zničeno, protože druhé chce žít. Tady jsou další:

věda - pověrečnost
náboženství - ateismus
kapitalismus - komunismus

Mohli bychom tak pokračovat donekonečna a citovat spojení v protikladech, v nichž jsou postavy tak provázané jedna s druhou, že nějaký kompromis je nemožný. Přirozeně, že postavy musí být vytvořeny takovým způsobem, že dosáhnou krajní meze. Střet mezi protiklady musí být tak silný, aby způsobil, že je možno dojít k nějakému řešení jen tehdy, kdy jsou jeden nebo oba souputníci vysílení, překonání nebo zničení. Kdyby Learovy dcery pochopily královu situaci, nenastalo by žádné drama. Kdyby Helmer pochopil, že Nora zfalšovala podpis jen pro jeho dobro, *Domov loutek* by nebyl nikdy napsán. Kdyby si vláda nějakého národa ve válce dokázala jen představit ten strašný strach svých vojáků, nechala by je vrátit se domů a válku přerušila.. Ale je to možné? Samozřejmě, že ne. Learovy dcery jsou bezcitné, protože je to jejich přirozenost a poněvadž mají cíl. Vlády jsou ve válce, jelikož vnitřní rozkoly vedou k destrukci. Zde uvádím synopsi jednoho skeče, který vytváří souhru v protikladech v průběhu vyprávění:

Jednoho mrazivého zimního večera se vracíte domů z práce. Courá se za vámi pejsek. „Jaké krásné štěňátko,“ pomyslíte si, a protože mezi vámi není soulad, odejdete pryč a zapomenete na něj. Až u dveří si všimnete, že vás následoval. Jak se tak říká, přijal vás za vlastního. Ale vy to nechcete a tak řeknete: „Běž pryč, pejsku, běž pryč!“. Vstoupíte do domu, povečeříte se svou manželkou, čtete si, posloucháte rádio a pak jdete do postele. Následující ráno si všimnete, že štěně tam pořád ještě je, a čeká na vás plné naděje a vrtí ocáskem. „Jaká vytrvalost“ zvoláte a jste dojatí. Vyjdete do metra i s pejskem v patách. Ale u vchodu ho ztratíte z očí a na pár minut na něj zase zapomenete. Ale tentýž večer, jakmile se vracíte domů, právě v momentu, kdy se chystáte otevřít, znovu narazíte na psa. Musel vás určitě očekávat a zdraví vás jako přítele, kterého neviděl dlouhou dobu. Je vyhladovělý a prochladlý, ale zdá se být šťastný a jistý, že ho pustíte dovnitř. A tak se i stane, budete-li mít srdce. Nechcete psa, ale bláznivá naléhavost toho zvířátka vás obměkčila. Chce vás, miluje vás a zdá se být připravený zemřít na schůdkách vašeho domu, spíš než aby vás opustil. Se svou umíněností zjednal jednotu v protikladech mezi vámi. Jenže vaše manželka zuří. Nechce žádného psa. Snažíte se ji přesvědčit, ale je to zbytečné. Nedá se s ní hnout. Říká: „Bud' pes anebo já: vyber si!“, a tak se podrobíte. Až dáte vašemu malému příteli najíst, řeknete své ženě: „Vyhoď ho ty, já to nedokážu!“. Ta ho hned vyžene, ale pak se cítí trochu smutná, když si vzpomene na nářky štěněte, kterého vypustila do zimy. Začíná trochu zvažovat. Je vážně našťvaná, že byla donucená být tak krutá, ale po tom všem stejně nikdy nechtěla psa a nechce ho ani teď. Večer je zkažený. Podíváte se na svou ženu divnýma nevraživýma očima, jako byste ji poprvé uviděl v pravém světle. Další ráno znovu spatříte pejška, jenže teď už jste opravdu nesví. Zapříčinil první skutečný zlom mezi vámi a vaší ženou. Pokoušíte se vyhnat toho zlotřilce,

ale pes se nedá. Znovu vás pronásleduje až k metru a tak jste si teď jistí, že po vašem návratu ho znovu najdete čekat přede dveřmi.

Celý den myslíte na toho psa a na vaši ženu. Napadne vás, že teď už musel určitě zmrznout. Rozhodnete se, že něco udělat musíte, a nemůžete se dočkat, až se vrátíte domů.

Když přijdete před dům, pes tam není. Místo toho, abyste vešli, začnete ho hledat. Není však po něm žádné stopy. Jste hrozně smutní. Rozhodli jste se vzít ho znovu domů a čelit vaší manželce. Jestli vás chce opustit jen kvůli zvířeti, udělá to stejně: nikdy vás totiž doopravdy nemilovala. S hořkostí v srdci vstoupíte a ocitnete se čelem před neuvěřitelnou scénou, kterou jste nikdy neviděli. Potulný pes sedí na vaší největší pohovce, umytý a vyčesaný, a v pokleku před ním vaše žena, která ho hladí.

Pes je zde ústřední postavou. Jeho rozhodnost proměnila dvě lidské bytosti. Jedna rovnováha se porušila, ale místo ní vznikla nová. I kdyby vaše manželka nepřivedla psa domů, váš starý vztah by se zborčil tak jako tak.

Skutečná jednota protikladů může být narušená jen tehdy, kdy se vystupování nebo dominantní vlastnost jedné či více postav radikálně mění. V opravdové jednotě protikladů je kompromis nemožný.

Jakmile jste našli vaši premisu, pochopíte brzy (je-li to nutné, můžete to vyzkoušet), jestli mají postavy mezi sebou tuto jednotu protikladů. A pokud toto mezi nimi není jako nezlomitelné pouto, váš konflikt nikdy nepovede ke klimaxu.

Třetí kapitola

Konflikt

1. Původ jednání

Závan *větru* je činnost, přestože je to třeba jen lehký vánek. I *děšť* v každé své podobě je druh činnosti.

Náš předek, jeskynní muž, zabíjel proto, aby se najedl - i to je bezpochyby jednání. Člověk, který jde, také provádí akci, stejně jako je činem let ptáka, hořící dům, čtení knihy. Každý projev života je čin. Můžeme tedy pokládat jednání za nezávislý jev? Zkusme třeba *vítr*. To, co nazýváme větrem, je ve skutečnosti vydatné srážení neviditelného oceánu vzduchu, který nás obklopuje. Je to chlad a teplo, které stvořily pohyb pojmenovaný jako "vítr". Hodilo by se říci, že jednání se stalo možným kombinací série činitelů. Jen tak samotný a bez akce by vítr nemohl existovat. *Děšť* je zase výsledkem působení slunce a dalších faktorů, bez nichž by nemohl být.

Jeskynní muž zabíjel. Ale za tím jednáním zabíjení je lidská bytost, která žije v podmínkách, které ho k zabíjení tlačí: aby se najedl, pro sebeobranu nebo touhu po moci. Ačkoli je zabíjení jednáním, je to jen výsledek důležitých činitelů.

Žádný čin na světě není současně příčina a následek. Každá věc pramení z něčeho jiného; *akce se nerodí jen sama sebou*.

Zkusme nyní prozkoumat více do hloubky původ jednání.

Víme už, že pohyb je rovnocenný jednání. Ale odkud se ten pohyb rodí? Víme, že pohyb se skládá z hmoty a že hmota je energie, jenže v okamžiku, kdy energii všeobecně považujeme za pohyb, jsme opět na začátku.

Vezměme si konkrétní příklad: prvoka. Tento jednobuněčný živočich je činný. Konzumuje a tráví vstřebáváním a hýbe se. Vykonává nezbytné aktivity, aby přežil, které jsou jasným konkrétním následkem specifické příčiny: prvoka.

Je jednání prvoka niterné nebo nabyté? Víme dobře, že chemická sloučenina živočicha obsahuje kyslík, vodík, fosfor, železo či vápník. Jsou to všechno složené částice a každá z nich je ve své skladbě vysoce aktivní. Zdá se téměř, jako by prvok zdědil jednání a jeho vlastnosti od svých početných rodičů.

Ale bude asi lepší přerušit tento výzkum ještě dříve, než nás vynese k pátrání po tajemstvích sluneční soustavy. Můžeme to uzavřít tím, že čin v čisté a izolované formě neexistuje, třebaže se projevuje jako výsledek ostatních předpokladů. Takže jen můžeme potvrdit, že jednání není více důležité než skupenství faktorů, které jej předurčují.

2. Příčina a následek

V této kapitole rozdělíme konflikt do čtyř velkých kategorií: "neměnný", "přerušovaný", "narůstající" a "naznačený" (předzvěst). Prozkoumáme tyto druhy konfliktů tak, abychom pochopili, proč některé z nich jsou statické a takové i zůstanou bez ohledu na jakoukoli sílu; proč ten druhý je přerušovaný a popírá tak skutečnost a zdravý rozum; proč ten třetí s pomalým sílením roste jen poznenáhlu a bez zjevného úsilí dramatikova, a nakonec - proč žádné divadelní dílo nemůže existovat bez náznaku (předzvěsti).

Ale ze všeho nejdřív se pokusme konflikt vysledovat a podívejme se, jak vzniká. Představte si, že jste neškodný a mírný mladík (mladice). Nikdy jste nikomu neuškodili a ani nemáte v úmyslu porušit zákon. Jste nezadaní a na jednom večírku, na který jste původně nechtěli jít, potkáte slečnu, která se vám líbí. Jste přímo okouzlení jejím úsměvem, tónem jejího hlasu i jejím oblečením. Váš vkus je zajedno. Zkrátka zdá se to být jako dobrý začátek jedné nepřekonatelné lásky.

S velkým očekáváním ji pozvete, aby vám dělala společnost při návštěvě divadla. Ona to přijme. Nic není špatné ani divné, nicméně by to mohl být bod zlomu ve vašem životě.

Když se vrátíte domů, prohledáte šatník: máte tu jeden oblek, který si berete při každé společenské příležitosti. Z vašeho kritického pohledu postrádá všechny náležitosti, které by takový oblek měl mít; zaprvé vám přijde jako vyšlý z módy a zadruhé jako příliš skromný a otrhaný. Ta dívka není slepá a bezpečně si toho všimne. Rozhodnete se tedy koupit oblek nový. Jenže je zde jeden problém: nemáte peníze. Výplatu dáváte matce, která se stará o dům a o vaše dvě sestřičky. Váš otec umřel a vše, co vyděláte, stačí tak akorát na pokrytí běžného chodu domácnosti, boty pro sestry a léčebné výlohy vaší matky. A pak je tady ještě nájem.. Ne, rozhodně si nemůžete nyní dovolit koupit si nový oblek.

Je to poprvé, co se cítíte být starý. Uvědomíte si, že je vám už přes pětadvacet a že uplyne spousta času, než vaše sestry budou dost staré na to, aby mohly začít chodit do práce. K čemu je to žít, plánovat, zvat dívku do divadla? Nepovede to beztak k ničemu. A tak se rozhodnete nechat to tak.

Toto rozhodnutí z vás udělá nepřičetného doma a netečného v práci. Pokračujete v hloubání nad vaším životem a upadnete do deprese. Nedaří se vám přestat myslet na to děvče a co si pak o vás bude myslet. Rádi byste jí zavolali, ale máte utkvělý pocit, že teď už vás nikdy nebude chtít více vidět. V kanceláři jste stále nedbalejší a nakonec vás propustí. Tato věc vaší lepší náladě nepřidá. Pustíte se bezodkladně do hledání nové práce, ale nic nenajdete. Zažádáte si o podporu v nezaměstnanosti a po předlouhém čekání a ponižujícím jednání se vám ji podaří získat. Cítíte se zbytečný a demotivovaný. Když už konečně obdržíte podporu, zjistíte, že je to dost, abyste neumřeli hladu, avšak dost málo na slušné živobytí.

Zdá se být zřejmé, že tenhle konflikt, ostatně jako všechny, mohou způsobit nový postup v okolnostech a sociálních podmínkách jedince.

A teď už se jedná jen o to objevit, z jaké příze jste utkáni. Jak moc jste odhodlaní? Kolik energie máte k dispozici? Jak velkým příkořím můžete odolat? Co očekáváte od budoucnosti? Jak moc jste předvídaví? Máte představivost? Jste schopní stanovit si plán na dlouhou dobu dopředu sami pro sebe? Jste dost i fyzicky silní na to, abyste uskutečnili vaše plány?

Jestliže se cítíte připravení přejít k činu, ujmete se rozhodnutí. To následně vyvolá řadu vlivů, které vám budou klást překážky a předvídat protiútok. Toho, co se děje, si vy všímat nemusíte, ale autor by to vědět měl. Když jste pozvali ono děvče do divadla, nikdy jste si ani nepomysleli, že dáte život nekončícímu řetězci událostí, završenému zoufalým rozhodnutím přejít k činu. A jestli jste vy jako osobnost nebo postava dostatečně silní, *zrodí se* konflikt jako výsledek dlouhého vývojového procesu, načatého banálním jevem, jako je například pozvání do divadla. A když se ten mladík rozhodne, ale nemá sílu nebo odvalu vést ono rozhodnutí kupředu, příběh pak bude neměnný (statický) a bude se vyvíjet velmi pomalu v monotónním plánu. Autor by udělal nejlépe, kdyby takto postavu sám opustil. A jestli má dramatik nějakou vizi, může si tuto postavu dosadit do psychologického momentu - momentu útoku - v němž slaboch nebo zbabělec není nejen připraven čelit srážce, ale také vrhnout se proti nepříteli. Budeme si o tom povídat znovu v kapitole "Bod útoku".

Kdyby se mladík rozhodl vyloupit banku nebo okrást kolemjdoucího, hnaný pouze omšelým stavem jeho oblečení, měli bychom tak konflikt přerušovaný. A bylo by nelogické, kdyby nevinný mládenec přišel na podobné jednání tak zhurta. Musela by zde být řada naléhavých a bolestivých dramatických událostí, které by ho přivedly k naplnění tak fatálního hnutí. Je možné, že v reálném životě by člověk udělal něco neočekávaného, načež by následovaly chvíle zoufalství a frustrací - ale na divadle se to nikdy nesmí stát. Tam si přejeme vidět přirozený růst, vývoj postavy takřkajíc krůček za krůčkem. Chceme ale vidět, jak pod rouškou slušnosti a dalších morálních hodnot se náš hrdina pomalinku rozpoltí díky silám, které vycházejí z něj a z prostředí kolem něj.

Každý narůstající konflikt by měl být naznačený v první řadě silami, seřazenými jedna proti druhé. Posléze tento koncept vyjasníme - prozatím si vystačme se zdůrazněním, že všechny dílčí konflikty obsažené v nejdůležitějším konfliktu musí být jednoznačné již v premise dramatu. Ony malé konflikty, které nazveme jako "přechody", vedou postavu od jistého duševního stavu k jinému, až se prokáže, že je donucena k rozhodnutí. (Viz dále, kapitola "Přechod"). Prostřednictvím těchto malých přechodů nebo chceme-li malých konfliktů, se postava bude vyvíjet pomalým a stálým, rovnoměrným tempem.

Již jsme v jiné kapitole diskutovali o složitostech termínu "štěstí". Pakliže ukrojíme malou část z každé jeho části, objevíme, že celá stavba významu slova "štěstí" ztrácí svou jedinečnost a podléhá radikálním proměnám, které ho jednoduše mohou přetavit v "neštěstí". Stejně zákonitosti jsou podřízeny i nekonečně malé buňky, lidské bytosti a celá sluneční soustava.

30. prosince 1938 doktor Milislav Demerec přednesl něco o svém výzkumu dědičnosti na výročním setkání Americké asociace pro pokrok ve vědě v Richmondu ve státě Virginia. Zde je, co napsal:

Rovnováha genetického systému je tak delikátní záležitost, že i jeden chybějící gen v celkovém počtu tisíců může způsobit krizi celého systému, zabránit v jeho fungování a přivést organismus k smrti. Navíc je zaznamenáno početné množství případů vzájemného ovlivňování mezi geny, v nichž *proměna jediného genu ovlivňuje funkci jiného genu zdánlivě jakoby nesouvisejícího s předchozím*. Prozkoumáním veškerých možností se zdá, že činnost genů je stanovena třemi vnitřními faktory: (1) chemická skladba samotného genu, (2) genetická skladba systému, ve kterém vykonává svou činnost, a (3) postavení genu ve vnitřním genetickém systému. Tyto tři vnitřní faktory sečtené spolu s vnějšími faktory, které spoluvytvářejí prostředí, určují fenotyp (souhrn dědičných vlastností) organismu. Gen je totiž považován za jednoduchou část dobře organizovaného systému, zatímco chromozom je o schůdek výš té samé organizovanosti. V tomhle smyslu geny považované za samostatné jednotky se stálými vlastnostmi neexistují, ale jejich existenci v součástech většího celku, který rovněž ovlivňuje jejich rysy, popřít nelze.

Stejně tak jako gen je jednotkou, avšak zároveň součástí perfektně ucelené společnosti genů, také i lidská bytost je jednotka - ale rovněž i součást dobře organizovaného celku lidských bytostí. Každá proměna ve společnosti se na ní bude odrážet; a vše, co se jí stane, se projeví recipročně i ve společnosti.

Konflikt číhá na každém kroku. Jednoduše pozorujte členy vaší rodiny, přátele, příbuzné, známé, kolegy a zkoušejte vytipovat některé z následujících charakteristik: cit, nevrlost, domýšlivost, přesnost, rozpačitost, drzost, nápadnost, všímavost, obratnost, zmatenost, hbitost, ješitnost, inteligence, netaktnost, zvídavost, zbabělost, nelítost, čestnost, nepoctivost, mrhání, závist, netrpělivost, sobectví, výstřednost, nestálost, věrnost, šetrnost, veselost, mnohomluvnost, zdvořilost, velkorysost, poctivost, váhavost, hysteričnost, nedbalost, zlá povaha, idealismus, vznětlivost, netečnost, chabost, necudnost, laskavost, oddanost, průhlednost, chorobnost, nechutnost, mystičnost, skromnost, zatvrzelost, moralismus, poklidnost, trpělivost, domýšlivost, vášeň, neklid, pokora, jízlivost, prostoduchost, moudrost, prudkost, vážnost, podezíravost, vyrovnanost, odměřenost, vnímavost, povýšenost, proradnost, něha, povrchnost, mnohostrannost, pomstychtivost, sprostota, snaživost.

Kterákoli z těchto vlastností a tisíce dalších mohou připravit půdu, ve které bude vzrůstat konflikt. Stačí, aby se nějaký skeptik postavil proti přesvědčenému věřícímu, a hned tu máte konflikt. Chlad a teplo vytvářejí konflikt: hrom a blesk. Postavte tvář v tvář proti sobě dva opaky a konflikt je nevyhnutelný. Vezměme v úvahu, že všechny z následujících přídavných jmen představují jisté jedince, a představme si možné konflikty, které nastanou, jakmile se tyto protějšky setkají:

spořivý - utrácivý
mravný - neslušný
zkažený - neposkvrněný
optimistický - pesimistický
dobrácký - bezcitný
věrný - přelétavý
chytrý - hloupý
poklidný - násilný
radostný - morbidní
zdravý - hypochondrický
zábavný - beze smyslu pro humor
vnímavý - lhostejný
vytříbený - sprostý
naivní - cynický
odvážný - zbabělý

Když náš předek - jeskynní člověk, šel hledat jídlo, bojoval s hmatatelným nepřítelem: převelikou šelmou, která znamenala maso - a to je konflikt. Muž riskoval život a srážka byla smrtelná pro jednoho z nich. Je to narůstající konflikt: konflikt, krize a závěr.

Také i fotbalový zápas představuje konflikt. Týmy jsou na stejné úrovni, a to dvě silná družstva, která se setkají (viz kapitola "Instrumentace"). A pakliže obě z nich míří k vítězství, zápas bude tvrdý a kýžený.

Boxování je také konfliktem. Všechny soutěžní sporty jsou konfliktem. Rvačka v baru je konflikt. Boj o nadvládu mezi lidmi nebo národy je konfliktem. Každý životní projev od narození až po smrt je konflikt.

Existují ještě složitější formy než konflikt, jenže všechny se rodí z velmi jednoduchého základu: útoku a protiútku. *Jsme svědky opravdového narůstajícího konfliktu jen tehdy, kdy mají protivníci stejnou sílu.* A nezakoušíme žádné pocity nad tím, když vidíme silného a zkušeného člověka, který bojuje proti nemotornému a churavému nepříteli. Ale když máme tu čest vidět dva zhruba stejné soupeře, kteří když se utkají v ringu nebo na scéně, každý z nich bude nucený použít své nejlepší nástroje. Každý ukáže, jak silné má strategické dovednosti, jak se bude chovat pod nátlakem a jestli dokáže najít sílu se bránit, když je v nebezpečí. Útok, protiútok; konflikt..

Jestliže se snažíme izolovat a zkoumat konflikt jako nezávislý úkaz, vystavujeme se riziku, že se ocitneme ve slepé uličce. V životě je každý jev semknutý s prostředím a sociálním kontextem, v nichž existuje. Nic není samoučelné, vše je dodatkem každé jiné věci.

Zárodek konfliktu se nachází všude a v každé věci. Ne všichni by dokázali odpovědět, kdyby jim byla položena otázka, jaká je jejich ambice v životě. A přece všichni mají aspoň jednu, jakkoli malá by mohla být - možná vztahující se přímo k dnešku, k příštímu týdnu

nebo následujícímu měsíci. Z každé z těchto malých nezávažných ctižádostí by se mohl zrodit konflikt, který by se mohl stávat stále závažnější, až by dosáhl bodu krize a klimaxu, který přivede protagonistu k učinění rozhodnutí, jež znatelně promění jeho život.

Příroda má důkladně propracovaný systém, jak šířit semínka různých rostlin. Ale kdyby mělo každé semeno možnost vyrůst, lidstvo a ty samé rostliny by se zadávaly a umřely by.

Každá lidská bytost má nějakou ctižádost a ta je závislá na jeho charakteru. Ale jestliže má stovka lidí ty samé ambice, s velkou pravděpodobností jen jeden z nich bude disponovat dokonalou kombinací okolností, které mu dovolí dosáhnout svého cíle. Vraťme se tedy k diskusi o postavě a k tomu, proč někdo trvá na sledování vlastních cílů a jiní ne.

Není pochyb, že konflikt se rodí z postavy. *Intenzita konfliktu je vymezená silou vůle trojrozměrného hrdiny, což je protagonista.*

Takové semínko může spadnout kamkoli, ale není řečeno, že vyklíčí. Také i ctižádost se může skrývat v mysli každého člověka, avšak jestli se více nebo méně rozvine, bude záviset na fyzickém, psychologickém a sociálním kontextu osoby, v němž existuje. Pokud by tato ctižádost prospívala se stejnou naléhavostí u každého, lidstvo by bylo odsouzeno ke zkáze.

Navenek se konflikt skládá ze dvou protichůdných sil. Vespod je ale každá z těchto dvou sil výsledkem souboru komplikovaných okolností, které se projeví v chronologickém sledu a jež utvářejí tak silné napětí, že to nevyhnutelně vede k výbuchu. Podívejme se na jiný příklad budování konfliktu. Divadelní hra z třicátých let *Mosazný kotník*⁵⁶ nám poskytuje výborný vzor.

LARRY (manžel, udiven) Já i Ruth nemáme v úmyslu ponechat si to dítě, doktore. Vy si snad myslíte, že bychom chtěli v rodině negra?

DR. WAINWRIGHT Toto je očividně záležitost vaše a Ruth. Koneckonců je to vaše dítě.

LARRY Moje dítě.. negr!

Larry je jedním z nejvlivnějších mužů jednoho amerického městečka a bojuje za oddělení černochoů od bělochů. Je přesvědčený, že jediná černá kapka krve udělá z lidí bytosti podřadné bělochům, a nyní jeho bílá manželka porodila černé dítě. Je to osobní tragédie. Jestli se tyto zvěsti ve městě rozptýlí, stane se terčem posměchu všech. Toto je vyhrocený konflikt. Larry bude donucený rozhodnout se: připustit, že dítě je jeho, anebo popřít své otcovství. Ale prozatím nás nezajímá, co nastane; chceme pouze stanovit původ konfliktu. Autor píše:

⁵⁶ Edwin DuBose Heyward (1885 –1940) – méně známý americký autor. Hra *Brass Ankle*, uvedená zde jako *Mosazný kotník*, nebyla nikdy přeložena do češtiny, ale jeho jiná hra *Porgy* se stala předlohou pro muzikál *Porgy a Bess* od George Gershwinu

Larry má třicet pět let, je vysoký a pohledný, má světlé vlasy a je narudlý. Jeho rychlý a nervózní způsob gestikulace značí neklidnou a citovou povahu.

Před svatbou byl povaleč. Byl hýčkaný slečnami a měl pravděpodobně hodně milostných poměrů. Ale mezi dívkami v jeho vesnici byla i jiná než ostatní: byla to Ruth, vnučka Johna Caldon, podmanivá kráska snědší pleti. Vypadalo to, že si Larryho nevšímá, ale on jí začal naléhavě nadbíhat a chovat se lépe, načež mu nakonec podlehla a vzala si ho.

Je tady snad doposud nějaká indicie, která značí nadcházející konflikt? Je jich zde mnoho, ale nic by neznamenal, pokud by se kupříkladu události odehrály v New Yorku. Není třeba stále připomínat osudovou důležitost sociálního kontextu. Následně uvidíme proč.

Vraťme se ale k fyzickému vzhledu Larryho: je pohledný. A je hýčkaný a s ženami to umí. Jinak by se mu nikdy nepodařilo vzít si Ruth a nestala by se ani tato tragédie.

Prozkoumejme nyní prostředí a období, ve kterém se příběh odehrává. Uplynuly již dvě generace od občanské války. Osvobození černoši žijí ve městech tak jako mulati a poloviční černoši, kteří pocházejí z bílých. Vesnický doktor dobře ví, že je tu řada vážených rodin, považovaných všemi za bílé, avšak s černošským původem. Jen on jediný, který přivedl většinu z nich na svět, ví, kdo je opravdu bílý a kdo ne. Ví rovněž, že Ruth má černošský původ, přestože všichni včetně ní jsou přesvědčeni, že je běloška. Ruth má osmiletou dceru, která je zjevně bílá. Druhý syn je však vzácným příkladem dědičných znaků z minulosti.

Pro nadcházející konflikt je také nezbytné, aby Ruth byla krásná a aby to byla skutečná dáma.

LARRY Vždy jsem si byl jistý, že jsem si vzal opravdovou dámu. A nečekal jsem překvapení jako je tohle.

A později:

LARRY .. a všechno je to jen tvoje zásluha. Dokud jsem si tě nevzal, neměl jsem žádný cíl.

Nyní je Larry díky vlivu Ruth majitelem úspěšného obchodu. Byly to jejich fyzické vlastnosti, které vedly jednoho k druhému. Prostředí z Larryho udělalo to, co je teď: líného, namyšleného a zhýčkaného. Ruth je naopak důstojná a pokorná. Pro něho představuje ideál ženy; pro ni je však Larry spíše dítě. On byl přitahován její slušností, protože to bylo zrovna to, co mu chybělo. Ruth se zase líbilo jeho domýšlivé počínání, poněvadž ona má spíš bázlivou povahu. Když ho viděla tak zamilovaného, přesvědčilo ji to, že by ze sebe pro ni mohl udělat opravdového muže. Připomeňme znovu sociální kontext: městečko, málo mládeže. Jestliže by v něm bylo více slečen, jistě by si Larry Ruth nevzal. Ale dívek tam bylo jen málo a on je ze své manželky přešťastný. Stává se

stále ambicióznějším a jeho spoluobčané si přejí, aby se stal starostou v jejich rozvíjející se obci.

ÁGNES (sousedka) Lee (její manžel) mi řekl, že předložíš případ Jacksonových dětí vrchnímu inspektorovi školství. Je to taky moje zásluha, víš? Kdybys nenaléhal, Lee by se k tomu nikdy neodhodlal. Řekla jsem mu, že jestli po mně bude chtít děti, bude mi muset zaručit, že půjdou do školy, aniž by musely sedět vedle černochoů.

LARRY (unaveným tónem) Tak, Ágnes, víme všichni, že je to především tvoje zásluha.

Tento dialog odkazuje na rozšířený rasismus ve městě a donutí Larryho samotného zaujmout postoj proti černochoům. A odkazuje také na to, že on je vůdcem a že chce zůstat takový i pro lásku k Ruth. Načež jde s davem, vyostřuje, buduje a posiluje nadcházející konflikt, který ho zničí.

Jakmile tohle všechno sečteme, zdá se, že konflikt se rodí z postavy a že jestliže chceme pochopit strukturu konfliktu, musíme ze všeho nejdřív poznat postavu. Jenže od okamžiku, kdy jsou postavy ovlivňovány prostředím, je nutné poznat také i to. Může se sice zdát, že se konflikt rodí samovolně a z jediné příčiny, avšak není tomu tak. Pouze množina mnoha důvodů dá život jedinečnému konfliktu.

3. Neměnný konflikt

Neměnný neboli statický konflikt je zapříčiněn postavami, které nejsou schopné ujmout se rozhodnutí – nebo spíše je tím vinen dramatik, který postavy vybírá. *Nedá se totiž očekávat narůstající konflikt od člověka, který nic nechce a ani neví, co má chtít.*

Neměnný znamená nehybný a strnulý a nevyvíjí žádný typ síly. Neboť bychom rádi podrobně rozebrali pohnutky, pro něž taková dramatická akce zůstává neměnnou, musíme ihned podotknout, že i ten nejstatičtější ze všech konfliktů obsahuje pohyb alespoň nějakého druhu. V přírodě není nic úplně bez pohybu. I kterýkoli neživý předmět *kypí* nějakými pochody, které pouhým okem nespatříme; právě tak jako nějaký výjev, který se nám zdá mrtvý, obsahuje nerozeznatelná hnutí, a to tak pomalá, že scéna vypadá ve výsledku spíše jako nehybná. *Žádný dialog však - ačkoli by byl jakkoli promyšlený, nemůže držet v pohybu divadelní kus, pokud s sebou nepřináší konflikt. Jenom konflikt může dát vzniknout jinému konfliktu a první srážka pochází z vědomé vůle po dosažení cíle, jaký byl definován v premise.*

Divadelní dílo musí mít jen jednu hlavní premisu, ale každá z postav bude mít své malé dramatické premisy, které se setkají jedna s druhou. A tak se mohou prověřit další různé

vazby mezi těmito menšími, jež ovšem poslouží k tomu, aby rozvíjely ústřední sdělení - hlavní premisu díla.

Pokud se například nějaká dívka bude procházet sem a tam po pokoji a bude hořekovat nad tím, že její život je pustý, ale neudělá nic pro to, aby ten problém vyřešila, ocitneme se tvář v tvář statické postavě. Autor ji může nechat vystavit jakkoli napínavým soubojům, ale ona zůstane na místě a stále jen bezmocná. Samotná bolest tudíž nestačí k tomu, abychom vytvořili rozpor; je nám k tomu ještě zapotřebí rozhodné vůle, která situaci změní. Zde je dobrý příklad neměnného konfliktu:

- ON Miluješ mě?
- ONA Nevím.
- ON Proč už se nerozhodneš?
- ONA Udělám to.
- ON A kdy?
- ONA No.. brzy.
- ON Kdy brzy?
- ONA Nevím.
- ON Můžu ti v tom nějak pomoci?
- ONA To by asi nebylo správné, ne?
- ON V lásce je všechno správné, zvláště když tě můžu přesvědčit v tom, že jsem pro tebe ten pravý.
- ONA A jak bys to udělal?
- ON Ze všeho nejdřív bych tě políbil..
- ONA Ale já ti to nedovolím, dokud nebudeme zasnoubení.
- ON Ale, když mi nedáš pusu, jak mám přijít na to, jestli mě miluješ, nebo ne?
- ONA Když je mi s tebou dobře..
- ON A je ti se mnou dobře?

- ONA No, tím si ještě nejsem úplně jistá.
- ON Tak tím to asi končí.
- ONA V jakém smyslu?
- ON Řekla jsi..
- ONA Jenže možná až časem se naučím ocenit tvou společnost.
- ON A jak dlouho to bude trvat?
- ONA Jak to mám vědět?

Mohli bychom pokračovat donekonečna, aniž by se postavy proměnily závažným způsobem. Souhlasím, že zde existuje konflikt, ale zůstává neměnný. Představitelé zůstávají pořád na stejné úrovni. Tuto stálost můžeme přičíst nedostatku v instrumentaci. Příliš se sobě podobají, nikdo z nich není doopravdy přesvědčený o tom, co říká. Také i nápadníkovi chybí odhodlání a přesvědčení, které se objevilo z jistoty, že jen ona je jedinou ženou na světě, kterou si přeje jako společníci na cestě životem. Mohli by tak pokračovat celé měsíce. Nakonec by se od sebe vzdálili anebo - kdoví kdy - by muž mohl vynucovat ono rozhodnutí. Ale takto zatím tyto postavy nejsou vhodné k divadelnímu projektu.

Bez útoku a protiútoku se nemůže vyvíjet narůstající konflikt. Slečna vyšla z pólu nejistoty a ke konci je stále nejistá. Mladík zase prošel pólem naděje, ale k finiši nezměnil stav své duše. Podívejme se na jednotlivé fáze, které musí postava zdolat, aby se dostala od "ctnosti" ke "zkaženosti".

1. Počestná (cudná, čistá)
2. Pochybující (frustrována svou počestností)
3. Nekorektní (nepatřičné chování)
4. Nemravná (stane se nestoudnou, takřka nezdvořilou)
5. Prostopášná (nekontrolovatelná)
6. Nemorální (nevázaná)
7. Zkažená (neřestná, zavrženíhodná)

Jestliže se nějaká postava zastaví v první nebo druhé fázi a zůstává v ní příliš dlouho, než přejde do následného stupně, dílo vyjde jako statické. Stává se často, že dramatu chybí síla, která by hnala příběh dopředu, tedy premisa.

Tupcovo potěšení od Roberta E. Sherwooda je takovým zajímavým statickým dílem. Sebevíc obsahuje chvályhodnou myšlenku a autor je po zásluze slavným, je to nejlepší příklad toho, jak nepsat hru.

Premisou zde je: vyvolávají výrobci zbraní nepokoje a válku? Autor odpovídá, že ano. Ale premisa je nešťastná nebo lépe řečeno: povrchní. Drama má precizní nasměrování, avšak když si autor vybere za směr poukázat na menšinovou skupinu jako nepřítel míru číslo jedna, popírá tak pravdu. Mohli bychom snad tvrdit, že slunce je jedinou příčinou deště? Přirozeně, že ne. Nemohlo by být deště bez oceánů a dalších faktorů. Žádný výrobce zbraní nemůže podněcovat k neklidu, pokud je ve světě ekonomická stabilita a spokojenost. Výroba zbraní je totiž následkem militarismu, ekonomiky v krizi, nezaměstnanosti a tak dále. Přestože v dodatku tištěné verze své hry pan Sherwood mluví o lidech, problém tkví právě v tom, že je ve hře opomenul. V *Tupcově potěšení* opravdu nenajdeme skutečné lidi, aspoň ne takové, kteří by byli výraznými postavami. Weber jako nekalý výrobce zbraní prohlašuje, že by neprodával zbraně, kdyby si je nikdo nekupoval. A je to pravda. Avšak problém je jinde: proč se vlastně kupují zbraně? Pan Sherwood nám stran toho opravdu nemá co říct. Protože je základní myšlenka premisy povrchní, jsou také i postavy znázorněny chabě. Protagonisty zde jsou Harry a Irena. Harry prochází od *necitelnosti* k *upřímnosti* a k *absenci strachu ze smrti*. Irena zatím přichází s *"volnějši morálkou"* a končí s tím, že dosáhne stejných vznešených hodnot jako Harry.

Jestliže je mezi těmito dvěma póly osm etap, zde naše postavy vyšly z první, zůstaly v ní po dvě a půl jednání, přeskočily prostřední fáze, jako by neexistovaly a ke konci hry přešly ze sedmého do osmého stupně. Postavy se tak toulají na scéně bez konkrétních motivací. Vstupují, představují se a odcházejí, jakmile si autor přeje obeznámit nás s někým jiným. Pak se s nějakou předstíranou pohnutkou vracejí, říkají, co si myslí a jak se cítí, a opět bezcílně odcházejí, aby byly nahrazeny jinou skupinou postav.

Věc, v kterou doufáme a s kterou budou souhlasit i naši kritici, je ta, že v divadelním díle musí být přítomen konflikt. V *Tupcově potěšení* jsou však jen jeho rysy. Místo toho, aby se postavy zapojily do konfliktu, mluví o sobě, což je protiklad ke všem dramatickým normám. Je to škoda, že Harry s dobrým srdcem a žoviální povahou a Irena se svou pohnutou minulostí nebyli využiti mnohem konstruktivnějším způsobem. Tady přikládám typické úryvky z té samé hry: ocitáme se v denním baru v Hotelu Monte Gabriele. Zrovna má vypuknout válka. Hranice byly znepřístupněny a hosté nemůžou opustit sál. Přejděme na stanů šest a čtème:

DON I tohle je skvělé místo.

CHERRY Ale slyšel jsem, že se stalo velmi hojně navštěvované.. Já.. moje manželka i já jsme doufali, že to tady bude klidnější.

DON Alespoň nyní je velmi klidné. (*Není zde konflikt*)

Přenesme se na stránku třicet dva. Postavy stále bezcílně bloumají sem a tam. Přichází Quillery a sedá si. Pak vstoupí pět důstojníků a začínají mluvit italsky. Vstupuje také

Harry, který si jen tak povídá s doktorem. Doktor odejde a Harry hovoří s Quillerym, který ho po krátkém souboji bez zjevného motivu nazývá "soudruhu". Když Quillery přichází, autor ho označuje jako "extrémně radikálního socialistu, ale pořád Francouze". Publikum se jeví jako pitomec s vzácnými momenty prozíravosti. Proč by ale musel být blázen? Zřejmě proto, že je radikálním socialistou a že všichni extrémně radikální socialisté jsou na hlavu. Následně bude zabit, protože urazí fašisty, ale nyní si on a Harry povídají o vepřovém, cigaretách a válce. Všechna slova vycházejí naprázdno a poté - tento socialista - říká: „Uvědom si, že nejsme v r. 1914. Od té doby se dala slyšet nová slova, a to slova důležitá. Budu ti z nich citovat pouze jedno: Lenin, Nikolaj Lenin.“ Protože tenhle extrémně radikální socialista je pomatenec a za pošuka ho považují i ostatní postavy, publikum možná uvěří, že slyší o nějakém dalším extrémně radikálním socialistovi (synonymum blázna). Pak ale Quillery mluví o revoluci, kterou Harry, aniž by o ní něco věděl, považuje za zbytečný idealismus. Ale to vám jen ukazuje, jak moc jsou hloupí tito extrémně radikální socialisté. Nyní se přesuňme na stránku čtyřicet čtyři. Postavy pokračují ve svém přicházení a odcházení. Doktor hořekuje nad neštěstím, které ho nutí zůstat tady. Pijí a mluví. Válka se chystá právě propuknout, ale mezi nimi se neobjeví ani náznak konfliktu, dokonce ani statického. Nejsou to opravdové postavy až na pomatence, o kterém jsme mluvili dříve.

Jdeme na stránku šedesát šest a budme ubezpečení, že v tomto bodě se již něco musí stát.

WEBER	Dáš si něco k pití, Ireno?
IRENA	Ne, děkuji.
WEBER	A vy, kapitáne Locicero?
KAPITÁN	Díky. Brandy se sodou, Dumptsy.
DUMPTSY	Hned to bude, pane.
BEBE	<i>(křičí)</i> Edno! Napijeme se něčeho! <i>(Vstoupí Edna.)</i>
WEBER	Pro mě Cinzano.
DUMPTSY	Oui, monsieur. <i>(Jde k baru.)</i>
DOKTOR	Je to všechno tak absurdní.
HARRY	Pravda, doktore, ale já zůstávám být optimistou <i>(dívá se na Irenu)</i> . I kdyby se této dlouhé noci zmocnila pochybnost, za svítání se vrátí

světlo pravdy! (*Obrátí se na Shirley.*) Pojď, drahá, zatančíme si.
(*Tančí.*)

Opona

Jeví se to jako neuvěřitelné, ale tohle je konec prvního jednání. Pokud by nějaký mladý autor předložil takovou hru jakémukoli principálovi divadla, ten by ho hnal.. Diváci musí sdílet Harryho optimismus, jinak by takovou míru zoufalosti nezvládli.

Sherwood přitom musel vidět nebo číst *Konec cesty*, který pojednává o vojácích v zákopech, kteří se hroutí při nervy drásajícím čekání na začátek útoku. Také i postavy z *Tupcova potěšení* čekají na válku, ale je zde jeden rozdíl. V *Konci cesty* se totiž jedná o skutečné postavy, muže z masa a kostí, se kterými se ztotožňujeme a kteří dělají všechno proto, aby nepropadli zoufalství. Víme a cítíme, že rozkaz k boji může přijít z jednoho okamžiku na druhý a že protagonisté nemají na výběr: budou muset přejít k útoku a zemřít. Oproti tomu postavy z *Tupcova potěšení* nezakouší bezprostřední nebezpečí. Zajisté, že Sherwood napsal hru s nejlepšími úmysly, ale občas i ty nejlepší úmysly prostě nestačí. Dramatický vrchol v této hře přichází až ve druhém aktu. Stojí to za to se na něj podívat. Mechanik, jenž se však snad mýlí, řekl Quillerymu, že Italové shodili bombu na Paříž. Zblázní se vzteky a začne řvát.

QUILLERY	Aby vás Bůh zatratil, vražedníci!
MAJOR A VOJÁCI	(<i>vstanou</i>) Vrahové!
HARRY	Poslouchej, příteli..
SHIRLEY	Harry! Nemíchej se do toho!
QUILLERY	Jsme stejné krve! Francie, Británie i Amerika! Jsme spojenci!
HARRY	Ticho. Vše je v pořádku, kapitáne. Zvládneme to.
QUILLERY	Neosmělí se bojovat proti moci Francie a Británie! Svobodné demokracie proti fašistické tyranii!
HARRY	Proboha, přestaň s tím skákat z větve na větev.
QUILLERY	Británie a Francie bojují za budoucnost lidstva!
HARRY	Před minutou byla Británie převlečený řezník. A teď že jsme spojenci!

QUILLERY Stojíme při sobě. Stojíme při sobě a navždy! (*Otočí se k důstojníkům.*)

Autor nechává přeložit tuto lítost budící postavu do rukou italských důstojníků. Bojí se, že se neohradí a že se následně vytratí velký dramatický moment. Takže tento ubohý pošetilec se obrátí na italské důstojníky.

QUILLERY Aby vás Bůh proklel! Aby Bůh zatratil ty bastardy, kteří vás sem poslali na misi smrti.

KAPITÁN Jestli nezavřeš hubu, Francouzáku, budeme tě muset zatknout.

Je to první krok ke konfliktu. Zřetelně není příliš vhodné vynucovat si jej prostřednictvím tupce.. ale je to pořád lepší než nic.

HARRY Vše je v pořádku, kapitáne. Pan Quillery jen chce mír. Vrátil se do Francie, aby zastavil válku.

QUILLERY (*Harrymu*) Kdo ti dovolil mluvit za mě? Můžu snad vyjádřit, co cítím a mám v úmyslu říct: Pryč s fašismem! Pryč s fašisty!

A v tomhle okamžiku - jak jinak - vystřelí. Ostatní pokračují v tanci a předstírají, že nejsou příliš zasažení. Ale víme, že tomu tak není. V jistém momentu Irena uskuteční *výbornou promluvu* k Achillovi, ale předtím, ani potom se nestane nic.

Jiný a méně zřejmý příklad konfliktu najdeme ve *Smyčcovém kvartetu*⁵⁷ od Noela Cowarda.

Gilda se střídavě scházela se dvěma milenci ještě dříve, než si vzala přítele obou těchto. Všichni tito tři jsou vzájemní kamarádi. Bývalí milenci se vracejí a domáhají se svých práv na Gildu. Manžel je přirozeně rozhořčený. Na konci třetího jednání můžeme najít všechny tyto čtyři postavy pospolu.

GILDA (*jemně*) Takže?

LEO *Ovšem* a takže?

GILDA Co nastane?

OTTO Znova bude tvoje místo na světě. Ó, miláčku, miláčku, miláčku!

GILDA Víte, že oba v těch pyžamech vypadáte jak šašci?

⁵⁷ Hra Sira Noëla Pierce Cowarda (1899 – 1973), amerického dramatika, režiséra, herce, skladatele a zpěváka také bohužel nebyla přeložena do češtiny

ERNEST *(manžel)* Nevím o tom, že bych někdy ve svém životě byl tak dopálený.

LEO Jsi našťvaný, Erneste. Rozumím ti a je mi líto.

OTTO Ano, je líto nám oběma.

ERNEST Vaše drzost již překročila všechny meze. Nevím, co na to říct. Nevím, co dělat. Jsem hodně, ale vážně docela dost našťvaný. Gildo, pro lásku boží, vyžeň je pryč!

GILDA Neodešli by. I kdybych jim to opakovala než bych ztratila dech.

LEO Přesně tak.

OTTO Bez tebe - nikdy.

GILDA *(usmívajíc se)* Je to od vás moc hezké.

Nezaznamenáme v postavách žádný vývoj, takže konflikt je neměnný. Pokud by nějaká postava z nějakého důvodu ztratila smysl pro skutečnost, nebude pak schopná vytvořit narůstající konflikt. Pokud bychom chtěli zobrazit nudu, není nutné násilím nudit i publikum. A není také potřebné být povrchní jen proto, že na scénu postavíme povrchní postavu. Musíme vědět, jaké jsou vnitřní pohnutky našich postav, přestože ony samé by to nevěděly. A pro popis prázdných postav nesmí autor použít prázdné psaní. Žádné sofisma nemůže soudit tato daná fakta.

GILDA *(jemně)* Takže?

To "takže" vlastně znamená "co se teď bude dít?" a nic jiného. Je to otázka, která v sobě nezahrnuje žádnou provokaci ani útok, který povede k protiútok. Je to málo i pro takovou povrchní postavu jako je Gilda a ostatně dostane odpověď, kterou si zaslouží: „Ovšem a takže?“. Jestliže měla Gildina replika minimální tempo, ta Leova už nemá žádné. *Nejenže* s sebou nenesse její malou výzvu, již nabídla, ale nechává rovněž situaci totožnou té předešlé. Není zde žádný pohyb. Následující úder je sarkastický, ale mezi třemi slovy "Miláčku" jednak nezazní i nadále žádná výzva, a k tomu je to přímo přiznání neschopnosti v jednání postav. Máte-li pochybnosti, přejděte k následující replice: „Víte, že oba v těch pyžamech vypadáte jak šašci?“. Ottův sarkasmus zůstal nepovšimnut. Gilda to nezaznamenala, a tak se hra nikam neposouvá. Minimum, které měl autor udělat v tomto bodě, by bylo ukázat další aspekt Gildiny povahy. Tak bychom aspoň pochopili, co je za jejím zvláštním milostným životem a za její lehkovážností. Ale nevidíme zde nic,

jen nadbytečný komentář hodný postav, které jsou jen prostými loutkami, jejichž prostřednictvím autor vyjadřuje svoje názory.

ERNEST Nevím o tom, že bych někdy ve svém životě byl tak otrávený.

Postava, která se vyjadřuje takto, je zbytečná. Přehnaně fňuká, ale nikdy nedokáže nic přidat nebo ubrat. Jeho zvolání nepřitíží situaci. Není zde hrozba, ani žádná akce. Co je to slabá postava? Je to postava, jež se z nějakého důvodu neodhodlá k rozhodnutí.

LEO Jsi našťvaný, Erneste. Rozumím ti a je mi líto.

V téhle replice je něco, co zarazí, něco jako stopa necitelnosti. Leovi na Ernestovi ani zbla nezáleží. Jenže konflikt zůstává nehybný. Poté se vmísí Oto, který oznámí Ernestovi, aby byl, co se jeho týče, rozmrzelý. Jestliže věc vychází jako směšná, je to proto, že v životě by to bylo hrozné a bezcitné. Není na světě žádné postavy, která by mohla říct podobnou repliku a současně byla hrdinou, následkem čehož tak nemůže spustit žádný střet.

Dále Ernest říká větu, která odhaluje. Antagonista připouští, že se necítí na soupeření a že se musí zeptat svého objektu (kterým je zde Gilda), aby se zasadil o své místo. Gilda, Otto i Leo ví, co chtějí, a není zde nic, co by se je pokusilo zastavit. Tohle by mohlo být ve výsledku k popukání při nějakém velmi krátkém gagu, avšak není to konflikt, který by mohl podržet drama. Pročtete-li si znovu celý úryvek, všimnete si, že na posledním řádku je situace takřka identická s tou na začátku. Pohyb je jen nepatrný, především když zjistíte, že jednání takto pokračuje dál i na dalších stránkách.

V *Mosazném kotníku* od DuBose Heywarda je téměř celý první akt věnován expozici. Ale druhé a třetí jednání kompenzují to první méně povedené. Ve *Smyčcovém kvartetu* nám počáteční situace dává výborný podnět ke konfliktu, který však nikdy nedostane jasné kontury vinou povrchnosti postav. Výslednicí je tak neměnný konflikt.

4. Přerušovaný konflikt

Jedním z hlavních rizik u přerušovaného konfliktu je, že autor je přesvědčen o tom, že konflikt narůstá hladce, a cítí se být uražen, když ho někdo upozorní, že spíš postupuje trhaně. Jaké jsou známky nebezpečí, které může autor zaznamenat? Jak si může povšimnout, že zvolil špatný směr? Uvádím zde nějaké příznaky.

Žádný člověk se nestane zlodějem ze dne na noc; a žádný zloděj se ani tak rychle nestane čestným člověkem. Žádná vyrovnaná žena neopustí neprodleně svého manžela bez předešlé pohnutky. Žádný lupič nesnová nějakou loupež a zároveň ji hned nezrealizuje. Žádný násilný čin nebyl nikdy dotažen do konce bez *duševní přípravy*. Žádné ztroskotání se nikdy neudálo bez platné příčiny. Chyběla podstatná část lodi;

kapitán byl zavalený prací, byl nezkušený a nemocný. I když se má nějaká loď srazit s ledovcem, souvisí s tím i lidská nedbalost. Když si přečtete *Naději*⁵⁸ od Heijermanse, objevíte loď, která se potápí, a zároveň lidskou tragédii, jež dosahuje netušených vrcholů. Chcete-li se vyhnout přerušovanému nebo neměnnému konfliktu, bude se vám hodit vědět předem, jakou cestu urazí vaši hrdinové. Tady jsou další příklady. Můžou projít od:

opilectví k střízlivosti
střízlivosti k opilectví
nesmělosti k nestydatosti
nestydatosti k nesmělosti
skromnosti k ješitnosti
ješitnosti ke skromnosti
víry k bezbožnosti a tak dále..

Víte, že vaše postava bude muset projít od jednoho pólu k druhému, a jste ve výhradním postavení, abyste ověřili, zda narůstá v neměnném rytmu. Nerazíte si cestu tápavě: vaše postavy mají přesný cíl a budou těžce bojovat, aby ho dosáhly.

Pokud vaše postava projde od "víry" a obrovským krokem přejde k "bezbožnosti" a přeskočí prostřední přechodné stadium, bude se jednat o přerušovaný konflikt a vaše hra tím utrpí.

Tady je příklad přerušovaného konfliktu:

ON	Miluješ mě?
ONA	Nevím.
ON	Nedělej ze sebe hloupou. Rozhodni se.
ONA	Jsi nějaký chytrý, ne?
ON	Ani ne, když se mi daří být zamilovaný do holky, jako jsi ty.
ONA	Ještě sekundu tady zůstanu a pak tě praštím. (<i>Odejde.</i>)

On v tomhle případě prošel od "jemnosti" až k "uštěpačnosti", a to bez jakéhokoli přechodu. *Ona* zase začala s "nejistotou" a přešla rovnou ke "vzteku".

Mužská postava přitom byla falešná už od začátku, poněvadž pokud by ji skutečně miloval, nemohl by se jí zeptat, co pro něho znamená, a hned poté ji neurážel. Pokud si myslel, že je hloupá, nevyžadoval by její lásku. Obě postavy jsou znovu stejného typu:

⁵⁸ Herman Heijermans (1864 – 1924) byl holandský spisovatel židovského původu. Některá jeho díla do češtiny přeložena byla, stejně jako zmíněná hra *Naděje* (někdy uváděná pod názvem *Lod' jménem Naděje*)

prudké a vznětlivé. V takových postavách nastane přechod rychlostí světla. Ještě dříve než si toho všimnete, scéna už skončí. Ano, můžete ji prodloužit, ale kdyby pokračovali "skákáním salt", brzy by se do sebe pustili. *Liliom*⁵⁹ v stejnojmenné komedii od Ference Molnára je stejným typem postavy jako On v této scéně. Ale Liliomova protihráčka je přesný opak. Julie je ochotná, trpělivá a něžná.

Špatně instrumentované postavy vytvářejí všeobecně statické a přerušované konflikty, ale mohou to rovněž způsobovat i dobře zosnované postavy, a často to také způsobují, pokud *chybí přiměřený přechod*.

Chcete-li vytvářet přerušovaný konflikt, musíte nutit postavy aspoň k tomu, aby prováděly takové úkony, jaké jsou pro ně cizí. Nechejte je jednat, aniž byste mysleli na to, jestli dosáhnete vašeho cíle, a vaše drama bude propadák.

Když máte například jako premisu: *Zneuctěný člověk se může vykoupit skrze sebeobětování*, výchozím bodem zde bude ten zhanobený muž. Cílovým bodem pak bude ten samý člověk, ale respektovaný, očištěný, možná i velebený. Mezi těmito dvěma póly najdeme prostor, stále ještě "prázdný". Způsob, jakým bude naplněn, závisí na postavě. Když si autor vybere postavy přesvědčené o vlastních záměrech, které budou ochotné za ně i bojovat, je na dobré cestě. Následující krok tkví v tom studovat je co nejhlouběji, jak je to jen možné. Toto studium jako pojistka prokáže, zda jsou opravdu schopné udělat to, co od nich vyžaduje premisa. Není dostačující, že "zneuctěný člověk" zachrání nějakou stařenku před požárem v hollywoodském duchu a vykoupí se tak tak s kudlou v zádech. Musí to být logický řetězec událostí, které ho dovedou až k oné oběti.

Mezi zimou a létem je také podzim a jaro. Mezi úctou a zahanbením jsou i mezilehlé nálady. Je třeba zobrazit každý jednotlivý krok. Když chce Nora v *Domově loutek* opustit Helmera a své děti, dá nám vědět proč. Nejenom to - autor nás přesvědčí, že to byl jediný postup, jaký mohla zvolit. Ve skutečném životě by mohla být zticha a spokojila by se s tím, že by při odchodu bouchla dveřmi. Jestliže by to udělala na jevišti, jednalo by se tak o přerušovaný konflikt. Nepochopili bychom však její motivy, ač by mohly být jakkoliv ctihodné.

Musíme být obeznámeni se vším a v přerušovaném konfliktu je naše povědomí jen povrchní. *Postavám musí být dána příležitost se odkrýt a nám musí být dána možnost pozorovat všechny podstatné proměny, které se v nich odehrávají. Navrhujeme nyní rozebrat poslední část třetího jednání z Domova loutek a necháme přitom stranou jako nepůsobivé jiné podstatné součásti*. Jsme ve velkém finále. Helmer právě řekl Noře, že jí nedovolí vychovávat své děti. Jenže zazvoní zvonek a přichází dopis, který obsahuje lístek s padělaným dlužním úpisem. Helmer hlásá, že je zachráněn.

NORA

A já?

⁵⁹ Hra z r. 1909 maďarského dramatika Ference Molnára (1878 – 1952) se stala slavnější jako předloha pro muzikál *Kolotoč* od Rodgerse a Hammersteina a byla i mnohokrát zfilmována

HELMER Ty taky – no samozřejmě; oba jsme zachráněni: ty i já. (...) Odpustil jsem ti, Noro. (...)

NORA Děkuji za odpuštění. *(Odchází dveřmi vpravo.)*

HELMER Tak zůstaň přece. *(Dívá se za ní.)* Co chceš v té ložnici?

NORA *(uvnitř)* Svléknout tu maškarádu.

HELMER *(u otevřených dveří)* No dobrá, jen se zas pěkně vzpamatuj a získej duševní rovnováhu, ty můj maličký, ustrašený zpěváčku! (...)

NORA *(ve všedních šatech)* Ano, Torvalde, převlékla jsem se.

HELMER Ale proč? Teď? Tak pozdě? (...)

NORA Proto už nemohu zůstat u tebe.

HELMER Noro! Noro! (...) Ty ses zbláznila! To nesmíš! Zakazuji ti to!

NORA Teď už nemá smysl mi něco zakazovat. (...)

HELMER Ty už mne nemiluješ.

NORA Ano, správně.

HELMER Noro! A to mi říkáš ty?!

NORA Je mi hrozně líto, Torvalde. (...) Ale co si mám počít? (...)

HELMER Já vím, já vím. Opravdu – mezi námi se otevřela propast.. Ale – Noro, copak bychom ji nedovedli překlenout?

NORA Taková, jaká jsem teď, se k tobě nehodím. (...) *(Vrátí se s kloboukem a pláštěm, v ruce má cestovní kabelu..)*

HELMER Noro, Noro, teď ne! Počkej aspoň do rána.

NORA *(obléká si plášť)* Nemohu zůstat přes noc v bytě cizího muže. (...)

HELMER Konec?! Konec?! Noro, nikdy si už na mne nevzpomeneš?

NORA Jistě, že často budu muset vzpomínat na tebe i na děti i na tenhle dům. (...) Sbohem! *(Odejde předsíní.)*

HELMER *(klesne na židli u dveří a skryje obličej v dlaních)* Noro! Noro!
(Ohlédne se a vstane.) Není tu. Odešla! (...)

(Zdola je slyšet, jak hřmotně zapadnou dveře.)

Opona.

Tady se jedná o nejhorší druh smíšeného konfliktu. Není ani statický, ani přerušovaný. Je to kombinace mezi přerušovaným a narůstajícím konfliktem, která může snadno zmást nezkušeného autora. Přesto by se nám hodilo prozkoumat ho blíže.

Když Nora oznámí, že odejde, jedná se o narůstající konflikt. Helmer jí to zakazuje, ale ona odchází i tak. To všechno je v pořádku. Avšak v jiném momentu se jedná o přerušovaný konflikt. První skok zaznamenáme v reakci Nory na Helmerovu omluvu. Poděkuje mu za to a jde do jiného pokoje, ale tím, že to udělá, přeskočila propast. Má opravdu v úmyslu říct, že je mu vděčná, nebo je jen jemně ironická? Sarkasmus zrovna není její silnou stránkou. Je si velmi dobře vědoma nespravedlnosti, kterou zakusila, takže pravděpodobně není připravená dělat nad tím žertíky a už vůbec ne tropit si z toho ironii. Ale přece jen se nezdá být manželovi opravdu zavděčená. Když odejde z pokoje, pořád si nad tím lámeme hlavu.

A jakmile se vrátí a prohlásí, že již s Helmerem nemůže zůstat, je to vše moc náhlé. Pasáž nebyla připravená žádným způsobem.

Ale největší skok je reakce Helmera, když pochopí, že ho Nora již více nemiluje:

HELMER Já vím, já vím. Opravdu – mezi námi se otevřela propast..

Je prakticky nemožné, aby nějaký muž s povahou jako Helmer dospěl k podobnému závěru, aniž by ukázal, že s tím silně nesouhlasí. Přečtete-li si znovu původní verzi, kterou najdete na konci této kapitoly, moc dobře porozumíte tomu, co tím myslím. V našem provedení totiž Nora odchází na konci scény, avšak její problém prozatím vyřešen nebude. Je to skok v impulzivním rozhodnutí. Nepociťujeme, že by její konání bylo nezbytné. Možná je to jen rozmar, kterého bude litovat a vezme ho zpět už zítra - pokud opustí Helmera, jak je to v naší ukázce. Noře se nedaří nás přesvědčit i přesto, že má ty nejlepší pohnutky. Je to nevyhnutelný důsledek přerušovaného konfliktu.

Pokaždé, když se konflikt vleče, trhaně stoupá, zastavuje se nebo přeskakuje, myslíte na vaši premisu. Je správně formulovaná? Je činná? Napravte zde každou chybu a pak přejděte k postavám. Váš představitel je snad příliš slabý na to, aby podržel tíhu dramatu (špatná instrumentace). *Možná některé vaše postavy nerostly postupně.* Nezapomeňte, že neměnnost je přímým výsledkem statické postavy, která není schopná se rozhodnout. A nezapomeňte také, že je pravděpodobně neměnná, protože není trojrozměrná. Autentický narůstající konflikt je plodem vyzrálých postav, a to nalinkovaných již v

premise. Každý čin podobných postav bude ve výsledku srozumitelný a dramaticky působivý i pro diváka.

Je-li vaší premisou: *Žárlivost neničí jen sebe sama, ale také objekt své lásky*, víte - nebo byste měli vědět, že každý souboj ve vaší hře, a zároveň každý pohyb vašich postav musí představovat toto tvrzení. Připouštím, že je více řešení pro každou danou situaci, ale *vašim postavám je povoleno vybrat si jen to, co ji dovede k zobrazení premisy*. Ve chvíli, kdy si vyberete premisu, vy a vaše postavy se stanete jejími otroky. Každá postava pak musí mít čisté přesvědčení, že *jednání diktované premisou je jediné možné*. Nadto musí být dramatik přesvědčený o absolutní pravdě své premisy, jinak jeho postavy budou jen slabým opakováním jeho povrchního a málo procítěného přesvědčení. Mějte na mysli, že drama není nápodobou života, ale jeho podstatou. Musíte do něj zhustit vše, co je důležité a nezbytné. V poslední části *Domova loutek* si všimněte, že Nora, ještě než opustí manžela, vyloučí všechny další možnosti. A třebaže nesouhlasíte s jejím konečným rozhodnutím, porozumíte jí. Pro Noru je naprosto nezbytné odejít.

Jestliže postavy bloudí naprázdno, *aniž by se rozhodly*, hra bude ve výsledku bezesporu nudná. Ale jestli projdou postupným vývojem, není se čeho obávat.

Ústřední postava nechá růst ostatní prostřednictvím konfliktu. Ujistěte se, že vaše hlavní postava je neoblomná a že se nemůže ani nechce sehnout ke kompromisům. Hamlet, Krogstad, Lavinie, Heda Gablerová, Macbeth, Jago, Manders z *Přízraků*, doktoři ze *Žluté horečky*⁶⁰ jsou všechny tak silné stěžejní postavy, že nějaký kompromis je mimo diskusi. Pakliže vaše hra odbočuje nebo se stává statickou, zkontrolujte, zda je jednota protikladů pevná a důkladná. Podstatné přitom je, aby vazba mezi postavami nemohla být nalomena – vyjma případu proměny vlastnosti nebo charakteristiky postavy, popřípadě její smrti.

Avšak vraťme se ještě jednou k Noře. Krok za krokem se přibližuje malému klimaxu. Od něj jde k dalšímu klimaxu, tentokrát na mnohem vyšším stupni. Pokračuje ve vzestupu, stále zápasí a srovná se zemí cestu, než konečně dosáhne svého cíle, obsaženého v premise. Nyní byste si měli přečíst originál. Srovnajte ho s předchozí verzí a podtrhněte si věty, které jsme použili pro příklad přerušovaného konfliktu.

NORA (DOMOV LOUTEK)

3. jednání

SLUŽEBNÁ	(<i>napolo ustrojená, v předsíni</i>) Dopis pro milostivou paní.
HELMER	Dejte ho sem. (<i>Vezme dopis a zavře dveře.</i>) Ale tobě ho nedám. Přečtu si ho sám.
NORA	Tak čti.

⁶⁰ *Žlutá horečka* (v originále *Yellow Jack*) je hra z r. 1934 od Sidneyho Howarda a Paula de Kruifa. Přestože byla v r. 1938 zfilmována, nedočkala se českého překladu

- HELMER *(pod lampou)* Nemám ani dost odvahy. Možná, že už jsme ztraceni, oba, ty i já. Ale - musím se to dovědět. *(Roztrhne obálku; přelétne několik řádek, pohlédne na přiložený papír; radostně vykřikne.)* Noro! *(Nora se na něho tázavě podívá.)* Noro! Musím si to přečíst ještě jednou. Ano, ano; je to tak. Jsem zachráněn! Noro, jsem zachráněn!
- NORA A já?
- HELMER Ty taky – no samozřejmě; oba jsme zachráněni: ty i já. Podívej se. Vrací ti dlužní úpis. Píše, že lituje a že ho mrzí.., že šťastný obrát v jeho životě.. Ostatně na tom nezáleží, co píše. Noro, jsme zachráněni. Teď už si nikdo na tebe nemůže troufat. Ach, Noro, Noro.. Ale nejdřív pryč s celou tou ohavnou záležitostí. Dovol.. *(Pohlédne na dlužní úpis.)* Ne; nechci to vidět; ať to pro mne všechno zůstane pouhým snem. *(Roztrhá úpis a oba dopisy, útržky hodí do kamen a dívá se, jak hoří.)* Tak jsme to už sprovodili ze světa. Psal tam, žes od Štědrého večera.. Ó, jistě to pro tebe byly strašlivé tři dny, vid', Noro?!
- NORA Za ty tři dny jsem vybojovala tuhý boj.
- HELMER A tys trpěla a nevěděla sis jiné rady než.. Ale zapomeňme už na to všechno. Teď budeme jásat a pořád si opakovat: je to pryč, je to pryč! Noro, posloucháš mě vůbec? Mně se zdá, že to pořád ještě nechápeš: je to pryč. Ale co se zas díváš tak nepřítomně? Ty nebohá, maličká Noro, já už rozumím, ty pořád ještě nevěříš, že jsem ti odpustil. Ale odpustil jsem, Noro, opravdu. Přísahám, že jsem ti odpustil všechno. Vždyť vím, žes to udělala jen z lásky ke mně.
- NORA To je pravda.
- HELMER Milovalas mě tak, jak žena má milovat svého muže. Jenom jsi nedovedla dobře uvážit prostředky. Ale myslíš, že tě mám snad méně rád proto, že nedovedeš jednat samostatně? Ne, ne, spolehni se na mne, vždycky budu tvým rádcem, vždycky tě povedu. To bych ani nebyl muž, kdyby mě tvá bezradnost ještě víc k tobě nepřitahovala. Zapomeň už na ta drsná slova; říkal jsem je v prvním leknutí, kdy se mi zdálo, že se všechno na mne řítí. Odpustil jsem ti, Noro; přísahám, že jsem ti odpustil.
- NORA Děkuji za odpuštění. *(Odchází dveřmi vpravo.)*
- HELMER Tak zůstaň přece. - *(Dívá se za ní.)* Co chceš v té ložnici?
- NORA *(uvnitř)* Svléknout tu maškarádu.

HELMER *(u otevřených dveří)* No dobrá, jen se zas pěkně vzpamatuj a získej duševní rovnováhu, ty můj maličký, ustrašený zpěváčku! Odpočiň si hezky, budu tě chránit svými silnými křídly. *(Obchází okolo dveří.)* Jak je ten náš dům milý a krásný, vid', Noro. Jsi tu dobře schována; budu si tě hlídat jako pronásledovanou holubičku, kterou jsem vyrval ze spárů jestřába; věř mi, utiším to tvoje ubohé, tlukoucí srdíčko. Pomaloučku, Noro - věř mi to. Zítra už se na to budeš dívat jinýma očima a brzy bude zas všecko při starém. Nebudu ti už muset připomínat, že jsem ti odpustil, sama se o tom přesvědčíš a pocítíš to. Jak tě mohlo napadnout, že bych tě snad chtěl vyhnat nebo jenom ti něco vyčítat? Noro, ty neznáš srdce opravdového muže. Pro muže je to nevýslovně blažený a hřejivý pocit, když může své ženě odpustit - odpustit jí upřímně, ze srdce. V jistém smyslu se tím stane podruhé jeho; jako by ji podruhé přivedl na svět. Stane se takřka jeho ženou i jeho dítětem zároveň. A tím pro mne budeš ode dneška i ty, ty moje bezradná, bezbranná dušičko. Ničeho se neboj, Noro; Jenom buď ke mně upřímná; a já pak budu tvou vůlí i tvým svědomím. - Copak? Ty si nejdeš lehnout? Ty ses převlékla?

NORA *(ve všedních šatech)* Ano, Torvalde, převlékla jsem se.

HELMER Ale proč? Teď? Tak pozdě.

NORA Dnes v noci nebudu spát.

HELMER Ale miláčku..

NORA *(pohlédne na hodinky)* Ještě není tak pozdě. Posad' se, Torvalde; máme si hodně co povídat. *(Usedne ke stolu.)*

HELMER Noro, co to znamená? Zase ten strnulý pohled?

NORA Posad' se. Bude to dlouhé. Chci si s tebou promluvit o mnoha věcech..

HELMER *(posadí se ke stolu proti ní)* Lekáš mě, Noro. A nerozumím ti.

NORA Ano, o to právě jde. Nerozumíš mi. A já jsem ti až do dneška taky nerozuměla.. Nepřerušuj mě, prosím tě. Chci, abys mě vyslechl. Je to účtování, Torvalde.

HELMER Jak to?

NORA *(po krátké chvíli)* Když tu tak sedíme, nenapadá tě při tom nic?

HELMER Co by mě mělo napadnout?

NORA Jsme teď spolu osm let. Nenapadá tě, že za celou tu dobu hovoříme dnes poprvé vážně – jako muž a žena?

HELMER Vážně – co to zas máš?

NORA Za celých osm let – a ještě déle – od prvního dne, co se známe, jsme si o vážných věcech nikdy nepromluvili vážně.

HELMER Měl jsem tě snad zasvěcovat do svých trampot? Přece jsi je nemohla sdílet se mnou.

NORA Nemluvím o trampotách, říkám jen, že jsme se nikdy vážně nesesedli a důkladně se neporadili.

HELMER Ale, milá Noro, to se přece pro tebe nehodilo.

NORA Teď jsme u toho. Tys mi nikdy nerozuměl. – Moc jste se na mě prohřešili, Torvalde. Nejdřív tatínek, a potom ty.

HELMER Cože? My dva? My, kteří jsme tě milovali nade všecko na světě?

NORA *(zavrtí hlavou)* Nikdy jste mě nemilovali. Vás jenom bavilo, že jste byli do mne zamilováni.

HELMER Ale Noro, co to říkáš?!

NORA Ano, Torvalde, je to tak. Dokud jsem byla doma u tatínka, svěřoval se mi se vším a já jsem jeho názory prostě přejímala. A když jsem někdy byla jiného mínění, tajila jsem to; věděla jsem, že by mu to nebylo vhod. Říkal, že jsem jeho panenka, a hrál si se mnou, jako jsem si já hrávala se svými panenkami. Potom jsem se dostala k tobě..

HELMER Jak to mluvíš o našem manželství?

NORA *(odhodlaně)* Chci říci, že potom jsem přešla z tatínkových rukou do tvých. Tys všecko zařizoval podle svého vkusu a já jsem přejala zase tvůj vkus; nebo jsem se aspoň tak tvářila; to už ani docela určitě nevím – snad se to prolínalo: jednou tak, podruhé tak. A když se teď ohlížím nazpátek, připadá mi, že jsem tu žila jako žebrák – z ruky do úst. Můj život, to byla komedie, kterou jsem hrála pro tebe, Torvalde. Ale ty sis to tak přál. Těžce jste se na mně prohřešili, ty i tatínek. Že ze mne není nic, to je vaše vina.

HELMER Jak jsi divná a nevděčná, Noro! Copak jsi tu nebyla šťastná?

NORA Ne, nikdy ne. Namlouvala jsem si to, ale nebyla to pravda.

HELMER Tys nebyla šťastná?

NORA Ne - jenom veselá. A tys byl vždycky ke mně milý. Ale náš domov byl jenom takový pokojík, s jakým si hrají děti. Byla jsem tvou ženou, ale jednal jsi se mnou jako s loutkou, jako s hračkou – jako když jsem bývala pro tatínka panenkou. A naše děti byly zase jen mými loutkami. Když jsi přišel ke mně a hrál sis se mnou, působilo mi to stejnou radost jako dětem, když jsem si zase já hrála s nimi. Takové bylo naše manželství, Torvalde.

HELMER Snad je na tom něco pravdy, ačkoliv je to všechno přehnané a přemrštěné. Ale ode dneška to bude docela jiné. To hraní teď skončí a nastane doba výchovy.

NORA Koho budeš vychovávat? Mne nebo děti?

HELMER Já budu vychovávat tebe a ty zas děti, milá Noro.

NORA Ach, Torvalde, ty nejsi muž, který by si ze mne dovedl vychovat řádnou ženu.

HELMER To říkáš ty?

NORA A pokud jde o mne – copak stačím na ten velký úkol vychovávat děti?

HELMER Noro!

NORA Neřeklš před chvílí sám, že mi nesmíš ten úkol svěřit?

HELMER Ovšem, ale v rozčilení! To přece nemůžeš brát vážně!

NORA Ale ano. Měls docela pravdu. Nestačím na to. Nejdřív musím vyřešit jiný úkol. Sama se vychovat. O to se teď pokusím. Jenže v tom ty mi nemůžeš pomoci. To musím dokázat sama. A proto tě opouštím.

HELMER *(vyskočí)* Co to mluvíš?

NORA Jestliže se mám vyrovnat se sebou i se světem, musím být sama. Proto už nemohu zůstat u tebe.

HELMER Noro! Noro!

NORA Opustím tě ihned. Dnes mohu přespat u Kristiny.

HELMER Ty ses zbláznila! To nesmíš! Zakazuji ti to!

NORA Teď už nemá smysl mi něco zakazovat. Svoje věci si odnesu. Od tebe nechci nic – ani dnes, ani později.

HELMER To je šílenství!

NORA Zítra odjedu domů – myslím do svého starého domova. Tam se mi snad bude začínat nejlíp.

HELMER Jak jsi zaslepená a nezkušená!

NORA Pokusím se nabýt zkušeností, Torvalde.

HELMER Odejít z domova, opustit muže a děti! Považ jen, co tomu řeknou lidé.

NORA Na to se nemohu ohlížet. Vím jenom, že to tak musí být.

HELMER To je pobuřující. Takhle ty se vyhýbáš svým nejsvětějším povinnostem?

NORA Co je podle tvého mou nejsvětější povinností?

HELMER To ti mám teprve vysvětlovat? Není to tvoje povinnost k muži a k dětem?

NORA Mám jiné povinnosti, které jsou mi stejně posvátné.

HELMER Nemáš. Nechápu, jaké povinnosti myslíš!

NORA Povinnost vůči sobě.

HELMER Jsi především manželka a matka.

NORA Tomu už nevěřím. Věřím, že jsem především člověk jako ty – anebo lépe – že se chci pokusit – abych se jím stala. Vím dobře, Torvalde, že většina lidí dá za pravdu tobě a že to tak bývá i v románech. Ale co říkají lidé a co stojí v knihách, to už pro mne nemůže být rozhodující. Musím přemýšlet sama, abych si to ujasnila.

HELMER Copak nemáš jasno, jaké místo ti náleží ve vlastní rodině? Copak nemáš spolehlivého rádce v takových otázkách? Nemáš náboženství?

NORA Prosím tě, Torvalde, co je náboženství? Vždyť to ani dobře nevím.

HELMER Co to zas povídáš?

NORA Víím jenom, co vykládal pastor Hansen, když jsem se připravovala na konfirmaci. Učil nás: náboženství je to a to. Až se dostanu z těchhle poměrů a budu odkázána sama na sebe, pokusím se udělat si pořádek i v tomhle. Pak uvidím, jestli měl pastor Hansen pravdu, anebo lépe, jestli to, co říkal, platí i pro mne.

HELMER Ach – z úst mladé ženy to zní opravdu neslýchaně! Ale když nemáš oporu v náboženství, dovol aspoň mně, abych zburcoval tvé svědomí. Mravní cit snad máš. Anebo – odpověz, prosím tě – ani ten ne?

NORA Na to není, Torvalde, snadná odpověď. Prostě nevím. Jsem z toho úplně zmatena. Víím jen tolik, že se na ty věci dívám naprosto jinak než ty. Teď se taky dovidám, že zákony jsou jiné, než jsem si představovala, ale že by tyhle zákony byly správné – to mi nejde na rozum. Podle nich by žena neměla právo šetřit starého umírajícího otce, anebo zachránit život svému muži? Tomu nevěřím!

HELMER Mluvíš jako dítě. Nerozumíš společnosti, ve které žiješ.

NORA Nerozumím - ovšem. Ale teď si ji chci prohlédnout zblízka. Musím tomu přijít na kloub, kdo je v právu: jestli společnost anebo já.

HELMER Jsi nemocná, Noro; máš horečku; skoro bych řekl, že blouzníš.

NORA Ještě nikdy jsem neměla tak jasno a takovou jistotu jako teď.

HELMER A s tím jasným vědomím a s tou jistotou odcházíš od svého muže a od svých dětí?

NORA Ano, odcházím.

HELMER Pak zbývá jenom jediné vysvětlení.

NORA Jaké?

HELMER Že mne už nemiluješ.

NORA Ano, správně.

HELMER Noro! – A to mi říkáš ty?

NORA Je mi hrozně líto, Torvalde; vždycky jsi byl ke mně tak dobrý. Ale co si mám počít?! Já tě už nemám ráda.

HELMER *(stěží zachovává klid)* A to je taky takové jasné a pevné přesvědčení?

NORA Docela jasné a pevné. To je taky pravý důvod, proč už tu nechci zůstat.

HELMER A mohla bys mi ještě vysvětlit, kdy a proč jsem ztratil tvou lásku?

NORA Mohla. Bylo to dnes večer, když se nestal ten zázrak; a když jsem viděla, že nejsi muž, za jakého jsem tě pokládala.

HELMER Mluv trochu jasněji, nerozumím ti.

NORA Celých osm let jsem trpělivě čekala; vždy mi bylo, bože, jasné, že zázraky se nedějí každý den. Pak na mne přišla pohroma; a já jsem byla skálopevně přesvědčena: teď se stane zázrak. Když Krogstadův dopis ležel ve schránce – nenapadlo mě ani na okamžik, že bys mohl přijmout jeho podmínky. Byla jsem svatosvatě přesvědčena, že mu odpovíš: Jen si to rozhlašuj po celém světě! A kdyby se to bylo stalo..

HELMER Tak co? Kdybych byl vlastní ženu vydal napospas hanbě a zlým jazykům?

NORA Kdyby se to bylo stalo, věřila jsem pevně – že pak vystoupíš ty a že všechno vezmeš na sebe. Že prohlásíš: já jsem vinen.

HELMER Noro!

NORA Myslíš, že bych takovou oběť nikdy nebyla od tebe přijala? Ovšem že ne. Ale co by bylo zmožlo všechno moje ujišťování proti tvému? A to měl být ten zázrak, na který jsem v úzkostech čekala. A byla bych si vzala život jen proto, abych *tomu* zabránila.

HELMER Noro, s radostí bych pro tebe pracoval, pracoval do úmoru – rád bych pro tebe snášel všechny bolesti a strasti. Ale nikdo nemůže obětovat svou čest - ani tomu, koho nejvíc miluje!

NORA Stasisíce žen ji obětovalo.

HELMER Ach, ty myslíš a mluvíš jako nerozumné dítě.

NORA Možná; ale ty, ty ani nemyslíš, ani nemluvíš jako muž, ke kterému bych se mohla přimknout. Když z tebe spadl strach - ne z toho, co hrozilo mně, ale z toho, co mohlo potkat tebe - když tedy tohle nebezpečí minulo, choval ses, jako by se nebylo nic stalo. Hned jsem zas byla skřivánkem, panenkou, kterou jsi teď chtěl nosit na ruku dvojnásob opatrně, protože byla tak slabá a křehká. (*Vstane.*) A právě v tom okamžiku, Torvalde, jsem poznala, že jsem tu po celých osm let žila pod jednou střechou s cizím mužem a že jsem s ním měla tři děti. Ó, nesmím na to ani pomyslit! Nejraději bych se propadla.

HELMER *(těžce)* Já vím, já vím. Opravdu – mezi námi se otevřela propast. Ale - Noro, copak bychom ji nedovedli překlenout?

NORA Taková, jaká jsem teď, se k tobě nehodím.

HELMER Mám sílu stát se jiným člověkem.

NORA Snad – když ti vezmou panenku.

HELMER Rozejít se – rozejít se s tebou! Ne, ne, Noro – to si nedovedu představit.

NORA *(jde vpravo dovnitř)* Tím spíš se to musí stát. *(Vrátí se s kloboukem a pláštěm, v ruce má cestovní kabelu, kterou postaví na židli u stolu.)*

HELMER Noro, Noro, teď ne! Počkej aspoň do rána.

NORA *(obléká si plášť)* Nemohu zůstat přes noc v bytě cizího muže.

HELMER Nemohli bychom tu žít spolu jako bratr a sestra?

NORA *(nasadí si klobouk)* Víš dobře, že by to dlouho nevydrželo. *(Zabalí se do šálu.)* Sbohem, Torvalde; na děti se už nepodívám. Víím, že budou v spolehlivějších rukou než u mne. Takhle bych pro ně stejně nic neznamenala.

HELMER Ale třeba někdy později, Noro - někdy později.

NORA Co já vím? Vždyť ani nevím, co ze mne bude.

HELMER Ale zůstáváš mou ženou – teď i v budoucnu.

NORA Poslyš, Torvalde; jakmile žena opustí manželův dům, tak jako já, zprošťuje ho zákon, pokud vím, všech závazků k ní. Já aspoň tě zprošťuji všech povinností. Nechci, abys byl něčím vázán, stejně jako nechci být vázána já. Oba musíme být docela svobodni. Tady ti vrátím prsten a ty mi dej můj.

HELMER I tohle tedy?

NORA Ano, i to.

HELMER Tady je.

NORA Tak. Teď je po všem. Tady jsou klíče. Děvčata se v domácnosti vyznají dobře – líp než já. Zítra, až odjedu, přijde sem Kristina a sbalí věci, které jsem si přinesla z domova. Pošlete je pak za mnou.

HELMER Konec?! Konec?! Noro, nikdy si už na mne nevzpomeneš?

NORA Jistě, že často budu muset vzpomínat na tebe i na děti i na tenhle dům.

HELMER Smím ti psát, Noro?

NORA Ne, nikdy. To ti nedovolím.

HELMER Ale mohu ti aspoň posílat..

NORA Ne, nic.

HELMER .. pomáhat ti, kdybys potřebovala..

NORA Ne, říkám ti, že ne. Od cizích lidí nic nepřijímám.

HELMER Noro – vždycky už pro tebe zůstanu jenom cizím člověkem?

NORA *(uchopí cestovní kabelu)* Ach Torvalde, to by se musil stát ten největší zázrak..

HELMER Pověz, co je ten největší zázrak!

NORA To by se musila s námi oběma, s tebou i se mnou, stát taková změna, že.. Ach, Torvalde, já už nevěřím na zázraky!

HELMER Ale já věřím, a chci věřit. Dopověz to. Taková změna, že..?

NORA .. že by z našeho soužití vzniklo manželství. Sbohem! *(Odejde předsíní.)*

HELMER *(klesne na židli u dveří a skryje obličej v dlaních)* Noro! Noro! *(Ohlédne se a vstane.)* Není tu. Odešla! *(Klíčí v něm naděje.)* Největší zázrak..? *(Zdola je slyšet, jak hřmotně zapadnou dveře.)*

Opona

Nyní si přečtete ukázkou přerušovaného konfliktu znovu. Je zajímavé pozorovat, jak odstranění částí zmíněných přechodů může proměnit narůstající konflikt v konflikt přerušovaný.

5. Narůstající konflikt

Narůstající konflikt je výsledkem dobře zinstrumentované a zřetelně vybudované premisy a také trojrozměrných postav, mezi nimiž panuje silná jednota. *Přehnané sobectví ničí*

samo sebe - to je premisa *Hedy Gablerové* od Ibsena. Na konci se Heda zabíjí, poněvadž se nechala nevědomě zaplést do sítě, kterou si sama utkala.

Na samém začátku hry se Tesman se svou manželkou Hedou právě vrátili z líbánek. Brzy ráno přichází slečna Tesmanová, jeho teta, aby prověřila, že je všechno na svém místě. Ona a její sestra odkázaná na lůžko zatížily své malé příjmy půjčkou, aby koupily novomanželům dům. Pro ni je Tesman něco jako syn a pro něho zase teta představuje jak otce, tak matku.

- TESMAN *(otáčí a obrací klobouk v ruce)* No ne, jaký sis pořídila hezký, přepychový klobouk!
- SLČ. TESMANOVÁ Ten jsem si koupila kvůli Hedě.
- TESMAN Kvůli Hedě? Jak to?
- SLČ. TESMANOVÁ No aby se za mne nemusela stydět, když spolu půjdeme po ulici. (...) *(Tesman položí klobouk a konečně vstoupí Heda. Má mizernou náladu. Slečna Tesmanová vytáhne plochý balíček v novinách a podá jej Tesmanovi.)*
- TESMAN No ne, pro pánaboha – tys je pro mne schovala, této Julio! Hedo! To je věru dojemné! Co říkáš?
- HEDA *(u etažéru vpravo)* Ano, můj milý, co je?
- TESMAN Moje staré trepky! Pantofle!
- HEDA Ach tak. Vzpomínám si, žes o nich po cestě často mluvil.
- TESMAN Ano, tolik mi scházely. *(Jde k ní.)* Jen se na ně podívej, Hedo!
- HEDA *(jde ke kamnům)* Promiň, ale to mě skutečně nezajímá.
- TESMAN *(jde za ní)* Považ, teta Rina je pro mě při své nemoci upletla. A byla tak těžce nemocná. Nevěřila bys, kolik se k nim váže vzpomínek.
- HEDA *(u stolu)* Mých sotva!
- SLČ. TESMANOVÁ V tom má Heda třeba pravdu, Jörgene.
- TESMAN Ano, ale já si myslím, že když teď patří do rodiny..
- HEDA *(přeruší ho)* S tou služkou bude jistě potíž, Tesmane!

(Služka Tesmana prakticky vychovala jako matka.)

- SLČ. TESMANOVÁ S Bertou?
- TESMAN Drahoušku, co tě to napadlo?
- HEDA *(ukazuje)* Podívej se! Položí si sem na židli svůj starý klobouk.
- TESMAN *(polekán pustí trepky na podlahu)* Ale Hedó!
- HEDA Představ si, kdyby někdo přišel a viděl to.
- TESMAN Ale Hedó, to je přece klobouk tedy July!
- HEDA Opravdu?
- SLČ. TESMANOVÁ *(vezme klobouk)* Ano, je to můj. A starý vůbec není, paní Hedičko!
- HEDA Já jsem se na něj skutečně tak důkladně nedívala, slečno Tesmanová..
- SLČ. TESMANOVÁ *(uvazuje si klobouk)* Doopravdy jsem si ho vzala poprvé. Jako že je pánbůh nade mnou.
- TESMAN A je taky přepychový. Vskutku nádherný!
- SLČ. TESMANOVÁ No, ujde, ujde, milý Jörgene. *(Rozhlíží se.)* A kde mám slunečník? Tady je. *(Vezme si jej.)* Ten je totiž také můj. *(Bručí.)* A ne Bertin!
- TESMAN Nový klobouk i slunečník! Považ, Hedó!
- HEDA Je to hezké a roztomilé.
- TESMAN Vid', že je? Co myslíš? Ale než půjdeš, tak si teto, pěkně prohlédni Hedu! Podívej se, jak ta je hezká a roztomilá.
- SLČ. TESMANOVÁ To není nic nového, můj drahý. Heda je přece odjakživa krásná. *(Pokývne a jde nalevo.)*
- TESMAN *(jde za ní)* Ale všimla sis, jaká je teď plná a při těle? Jak po cestě notně přibyla?

Stačí jen pár těchto stránek ihned na začátku hry pro vykreslení postav ve všech jejich rysech. Připadá nám, jako bychom je znali a jako by byly živé, zatímco v *Tupcově potěšení* autor potřebuje dvě a půl dějství, než dovede své dva představitele k zpronevěře nepřátelského světa v závěrečné scéně.

Proč v *Hedě Gablerové* konflikt narůstá? Zaprvé je zde jednota protikladů, zadruhé zde máme postavy s nejmenšími detaily a se *silným přesvědčením*. Heda Tesmanem opovrhne a také vším, co koná. Je neústupná. Vzala si ho jen z prospěchu a využívá ho, aby si zlepšila vlastní sociální postavení. Podaří se jí nalomit manžela, který je zosobněním čistoty a poctivosti?

Žádný dramatik nemůže k sobě přimknout tak rozdílné postavy, aniž by měl dobře vyslovenou premisu.

Napětí může být vytvořeno jen prostřednictvím nekompromisních postav, které bojují na život a na smrt. Premisa by měla ukazovat cíl, k němuž by se měly postavy natahovat, jako by byly tlačeny Osudem z řeckých tragédií.

V *Tartuffovi* lze narůstající konflikt připisovat Orgonovi, ústřední postavě, která dává do pohybu vývoj událostí. Také nepřijímá kompromisy. Když začíná, prohlašuje:

ORGON (...) Je mi vzor člověka, je... člověk, co chtít víc?
 Pozná hluboký mír, kdo dá na jeho rady,
 k hnojišti světa se otočí navždy zády.
 On ze mne udělá nového člověka,
 kterému svět je... nic! – nic tu už nečeká...
 Z pout – i z pout přátelství – je duše vymaněna!
 A umřít přede mnou mé děti, matka, žena,
 nedotkne se mne smrt nejbližších bytostí.

Kdokoli hlásá podobná tvrzení, vyprovokuje konflikt - a tak se i stane. Stejně jako Helmerova svědomitá poctivost a občanská pýcha spějí k rozuzlení dramatu, tak i Orgonova fanatická nesnášenlivost přivábí řadu pohrom. Zvláště podtrhněme koncept "fanatické nesnášenlivosti". Jago v *Othellovi* je *neúprosný*. Hamletova *zarputilá tvrdošijnost* ho dovede k závěrečné hořkosti. *Hluboce zakořeněná tužba* Oidipova najít vraha svého otce přímo přitahuje tragédii, která na něm bude vykonána. Takové postavy nadané železnou vůlí a vedené jasnou a dobře formulovanou premisou nemohou jinak než dovést drama do nejvyšších sfér.

Dvě pevně odhodlané a nekompromisní síly v souboji vytvoří energický narůstající konflikt.

⁶¹ V úryvcích dramatu *Heda Gablerová* Henrika Ibsena byla použita kombinace překladů Jaroslava Kvapila z r. 1911 a Jana Raka z r. 1959

Nedovolte nikomu tvrdit, že jen některé typy konfliktů mají dramatickou či divadelní hodnotu. Správně je jakýkoli typ - máte-li trojrozměrné postavy se zřetelně definovanou premisou. Skrze tento konflikt se tyto postavy budou odkrývat, nabydou dramatických hodnot, napětí a všech dalších atributů, které v divadelní hantýrce nazýváme jako "dramatické".

V *Přízracích* je kontrast mezi Pastorem Mandersem a Paní Alvingovou naznačený ihned, ale jen pomalu se přetváří v narůstající konflikt.

MANDERS Aha, tak tady máme výsledek toho vašeho čtení. Krásné plody, opravdu! Ach, tyhle hnusné, vzpurné, volnomyšlenkářské spisy!⁶²

(Chudák Manders. Jak je úžasný ve svém rozhorlení! Je přesvědčený, že by měl mít poslední slovo a že paní Alvingová odejde ze střetnutí jako poražená. Jeho útok byl jeho konečným výrokem. Nyní však přichází protiútok, který tvoří konflikt. Zavržení samotné by se nestalo konfliktem, pokud by to přijala. Ale paní Alvingová tak neučiní a otevřeně vzdoruje.)

ALVINGOVÁ Mýlíte se, drahý pastore Mandersi. Vy sám jste mě přece přivedl k přemýšlení; a za to mějte můj dík a uznání.

(Není to žádný zázrak, že Manders začne zděšeně vykřikovat: "Já?!" Protiútok musí být silnější než útok, a to tak, aby konflikt nezůstal statický. Paní Alvingová rozpozná chybu, ale dává jí za vinu svému žalobci.)

ALVINGOVÁ Ano, právě vy. Když jste mě nutil, abych se podrobila tomu, co jste nazýval povinností a nutností; když jste velebil jako správné to, proti čemu se bouřila celá moje duše jako proti něčemu odpornému. Tehdy jsem začala zkoumat stavbu toho vašeho učení až do jeho základů. Ale jak jsem uvolnila jen jeden její kámen, sesypalo se to všechno. A tu jsem poznala, že to je jen domeček z karet.

(Nutí ho ujmout se obrany. On se chvíli potácí. Útok, protiútok.)

MANDERS (*tiše, otřesen*) To je tedy výtěžek nejtěžšího boje mého života?

(Paní Alvingová se v tomto kritickém okamžiku obětovala. On jí připomíná oběť, již položil, a odmítá ji. Tato zdánlivě sladká otázka je vlastně výzvou a paní Alvingová ji akceptuje.)

ALVINGOVÁ Nazvěte to raději nejubožejší porážkou.

⁶² V úryvcích z dramatu *Přízraky* (starší název *Strašidla*) byl použit překlad Dagmar Pallachové z r. 1958

Každé slovo tlačí konflikt kupředu. Nazývat někoho zlodějem je vyzváním k souboji, ale taky nic víc. Tak jako pro početí je nutné, aby se muž spojil se ženou, tak i pro konflikt je nezbytné, aby se s něčím sjednotila i ona výzva. Obviněný by mohl odpovědět: „Podívejme, kdo to mluví“ a odmítat cítit se nařknutý, čímž by utvářel nezdařený konflikt. Ale pokud vás na oplátku nazve zlodějem, je to příslib konfliktu.

Drama není zobrazením života, ale jeho podstaty. Je třeba zestručňovat. V životě se lidé hádají roky, aniž by se kdy rozhodli čelit důvodu tohoto sváru. V dramatu bude tento proces zhuštěný a bude vyvolávat dojem let hašteření, aniž bychom se uchylovali k povrchním dialogům.

Je zaznamenáníhodné, jak byl v *Tartuffovi* narůstající konflikt uskutečněn rozdílnou metodou než použitou v *Domově loutek*. Zatímco v Ibsenových hrách konflikt znamená skutečný boj mezi postavami, Molière v *Tartuffovi* začíná srážkou dvou táborů. Orgonovu snahu zničit se vlastníma rukama nemůžeme považovat za konflikt. Přesto vede k narůstajícímu napětí. Pozorujme to dobře:

ORGON Je to čin dárcovství, sepsaný legálním způsobem, jímž přenechám veškeré své vlastnictví vám.

(Toto tvrzení rozhodně není útokem.)

TARTUFFE (*ucouvne*) Mně? Ó, bratře, bratře, jak jste k tomu dospěl?

(A ani tohle nemůžeme považovat za protiútok.)

ORGON Abych řekl pravdu, podnítil mě k tomu váš příběh.

TARTUFFE Můj příběh?

ORGON Ano, ten o vašem příteli v Lyonu.. vlastně z Limogese. Určitě jste na něj nezapomněl, vidíte?

TARTUFFE Už si vzpomínám. Ale kdybych jen věděl, že vás k tomu přimělo tohle, bratře, vyřízl bych si jazyk dříve než bych vám to stihl vyprávět.

ORGON Avšak vzhledem k tomu, že to tak nebylo, doufám, že nemáte v úmyslu to odmítnout.

TARTUFFE Ne: jak mohu přijmout tak velkou zodpovědnost?

ORGON A proč ne? On to přijmul.

TARTUFFE	Ach, bratře, on byl svatý, zatímco já jsem jen nehodný smrtelník.
ORGON	Nikoho svatějšího, kterému bych důvěřoval víc než vám, neznám.
TARTUFFE	Ale - kdybych to přijmul, někteří - démoni a zlí duchové - by mi mohli namlouvat, že jsem jen využil vaší dobré víry.
ORGON	Lidé mě dobře znají, příteli můj. Nejsem z těch, co by se nechali snadno oklamat.
TARTUFFE	Nemyslím to, co by mohli říci o <i>mně</i> , bratře, ale o vás.
ORGON	Takže zanechte svých obav, příteli můj, neboť se jen těším z toho vidět je pomlouvat. A myslete, myslete na moc dělat dobře, kterou vám jistě tento dar může poskytnout. Navíc tím usměrníte mou rozháranou rodinu, z níž je potřeba vyloučit mrhání a přepych, které tak dlouho zatěžovaly vaši utrápenou duši.
TARTUFFE	To by mi vskutku dalo velké příležitosti.
ORGON	Ach! No tak to přijměte. Přijmout tedy není vaše povinnost - pro dobro mé a jejich?
TARTUFFE	Nikdy jsem si otázku v tomhle světle nepoložil. Může to být i tak, jak říkáte vy.
ORGON	<i>Je to tak. Bratře, vaše záchrana je ve vašich rukou. Chcete se snad dohnat k zničení?</i>
TARTUFFE	Vaše důvody mě přesvědčily, můj drahý příteli. Mýlil jsem se, když jsem váhal.
ORGON	Takže přijmete ten dar?
TARTUFFE	Nechť je vůle nebes vykonána, v tomhle i v jiných věcech. Přijímám. <i>(Dá si do tašky spis.)</i> ⁶³

Prozatím tady konflikt není, ale víme, že šokující Orgonovo chování dovede ke zkáze nejen jeho, ale rovněž i jeho rozkošnou a váženou rodinu. Budeme pozorovat se zatajeným dechem, jak Tartuffe zneužije své zrovna nabyté moci. Tato scéna je přípravou ke konfliktu: je to tedy předeslání neboli naznačení konfliktu.

⁶³ Tato nerýmovaná část Tartuffa se vůbec nehraje, jelikož není součástí pozdější cenzurované verze (vlastní překlad)

Setkáváme se zde nyní s narůstajícím konfliktem, který je odlišný od všech dříve vysvětlených typů konfliktů. Který přístup je lepší? Odpověď zní: oba dva jsou v pořádku za předpokladu, že dovolují konfliktu narůstat. Molière vytvořil narůstající konflikt tím, že nechal rozprášit Tartuffa ve stmelené rodině (skupina proti skupině). Tartuffova neochota přijmout Orgonovu nabídku je pokrytecká a slabá. Není to skutečný konflikt. *Jenže Orgonova nabídka svěřit veškeré své bohatství Tartuffovi vytvoří napětí a předobrazí souboj na život a na smrt mezi ním a rodinou.*

Vraťme se na chvíli zpět k *Přízrakům*.

MANDERS Aha, tak tady máme výsledek toho vašeho čtení. Krásné plody, opravdu! Ach, tyhle hnusné, vzpurné, volnomyšlenkářské spisy!

Kdyby paní Alvingová odpověděla: „Opravdu?“ nebo: „A vy proč se do toho motáte?“ nebo: „Co vy víte o knihách?“ anebo něco podobného, co by ho odbylo bez přímého napadnutí, konflikt by byl ve výsledku neměnný. Ale ona odpovídá:

V začátku se staví proti němu nekonkrétně a přimíchá doušek ironie, když ho nazve "svým přítelem". Následující fráze je bomba, která zasadí ránu do nepřátelských míst. Je to takřka paralyzující rána pod pás.

ALVINGOVÁ Mýlíte se, drahý pastore Mandersi.

ALVINGOVÁ Vy sám jste mě přece přivedl k přemýšlení; a za to mějte můj dík a uznání.

To Mandersovo "Já?!" je rovnocenné boxerskému "Ouvej!" nebo oznámení faulu. Paní Alvingová využívá vlastní výhody, uštěďuje rány nešťastníkovi Mandersovi a uzavírá s úderem z boku, který tak tak mívá svůj terč. Kdyby se jí podařilo rozdrtit svého rivala, hra by mohla skončit. Jenže ani Manders není průměrný zápasník. Potácí se, ale daří se mu znovu nabrat dech, a poté rozpoutá násilný protiútok. Jsme svědky narůstajícího konfliktu.

ALVINGOVÁ Nazvěte to raději nejubožejší porážkou.

(Další zásah, který natře Mandersovi.)

MANDERS (*odráží*) To bylo největší vítězství mého života, Heleno; vítězství nade mnou samým.

ALVINGOVÁ (*unavená, ale připravená*) Byl to zločin proti nám oběma.

MANDERS

(poznáv uvolnění přispěchá) Že jsem vám přikázal: „Ženo, jdi k svému zákonitému manželé,“ když jste ke mně přiběhla zdivočelá a volala: „Zde jsem, vezmi si mě!“

Konflikt narůstá stále více a odkrývá nejintimnější pocity postav, síly, které je nechaly takto jednat, pozici, ve které se nyní nacházejí, a směr, kterým právě jdou. Každá postava má ve svém životě jasně definovanou premisu. Ví, co chtějí, a bojují za to, aby to dostaly. *Smutek sluší Elektře* od Eugena O'Neilla je výborným příkladem narůstajícího konfliktu. Jediným problémem je, že postavy, ačkoliv jsou zapleteny do zápasu na život a na smrt, nejsou dostatečně motivované.

Kdybyste si přečetli synopsi na konci této knihy, objevili byste dynamickou a nezadržitelnou sílu, která vede postavy k jejich nevyhnutelnému konci: Lavinie pomstí svého otce a Kristina se osvobozuje ze zajetí svého manžela.

Konflikt přichází ve stále mohutnějších vlnách až do prudkého crescenda. Jenže když začneme prověřovat postavy, s politováním zjistíme, že všechn tento vztek byl jen klam. Nešlo o opravdové postavy; byly jen výplodem autora nadaného neuvěřitelným talentem, který mu dovolil nechat je jednat jako skutečné lidské postavy. Avšak když je autor nechá o samotě, zhroutí se pod lehkým nápoem jejich vlastních pomíjivých existencí.

Postavy se procházejí se skloněnou hlavou tam, kde jim autor říká chodit. Nemají svou vlastní vůli. Lavinie chladně nenávidí svou matku a díky tomu vyprovokuje konflikt. Objeví jisté věci o svém otci, které by měly oslabit její urputnou a ochrannou lásku k němu, ale dělá jakoby nic. Byla donucená se takto chovat, aby byla věrná partu, který jí autor předepsal. Kapitán Brent zase nenávidí Mannonovy, protože nechali hladem umřít jeho matku. Ale fakt, že on sám ji před léty opustil a vystavil jí tak svému osudu, se nezdá být důležitý. Konflikt zkrátka musí jít kupředu.

Kristina nenávidí svého manžela, protože její láska se proměnila v nenávisť, a tak ho zabije. Ale co zapříčinilo tuto proměnu lásky v nenávisť? To nám autor již nevysvětluje. O'Neill má skvělý motiv k tomu, aby neprozradil své tajemství: nezná ho však ani on. Chybí mu premisa.

Napodobil řecký model. Myslel si, že když premisu nahradí Osudem, pojistí se takovou hnací silou, která by se vyrovnala klasikům řecké tragédie. Svým cílem se však minul, protože v řeckých dramatech je premisa skrytá pod rouškou Osudu, zatímco v O'Neillovi jde o slepý Osud bez jakékoli premisy.

Jak jsme viděli, tak narůstající konflikt se může objevit i s povrchními a málo motivovanými postavami, ale není to to, o co by tu šlo. Taková díla nás mohou nadchnout, ba i vyděsit - když jsme na nich v divadle. Ale takové hry se ani nezapíší do paměti, poněvadž se příliš nepodobají skutečnému životu a nejsou to trojrozměrné postavy. Tudíž ještě jednou zopakujeme: stvořit narůstající konflikt znamená mít dobře nalinkovanou premisu a jednotu protikladů s postavami ve třech rozměrech.

6. Pohyb

Je velice jednoduché definovat bouřku jako druh konfliktu, avšak to, co vidíme a nazýváme "bouřka" nebo "tornádo", je ve skutečnosti klimax, tedy výsledek stovky či tisíce malých konfliktů, z nichž je každý větší a nebezpečnější než ten předchozí, dokud nedosáhne krize: klidu před bouří. V tomto bodě je učiněno rozhodnutí a bouřka se vzdálí, nebo se spustí v celém svém běsnění.

Když si vybavíme kterýkoli projev přírody, jsme vedeni k tomu domnívat se, že má jednu jedinou možnou příčinu. Říkáme, že bouřka započne jen jedním způsobem, a zapomínáme, že každá jednotlivá bouře má svůj příběh, přestože její výsledky jsou ve své podstatě ty samé: právě tak jako je smrt způsobena různými příčinami, ačkoli v podstatě smrt je prostě smrt.

Každý konflikt se skládá z útoku a protiútku, a přece se každý od jiného liší. V každém konfliktu se pak udávají malé pohyby, téměř nevnímání (přechody), jež determinují typ narůstajícího konfliktu, který chceme načrtnout. Tyto přechody jsou naopak předurčeny jednotlivými postavami. Jestliže je nějaká postava těžkopádná a apatická, její přechod ovlivní konflikt svou netečností. A protože dva jedinci nikdy nebudou myslet přesně stejně, ani dva přechody či dva konflikty nebudou identické. Dejme si za příklad Nora a Helmera. Podívejme se na motivace, které oni sami o sobě netuší. Proč Nora souhlasí, čímž upevňuje Helmerovo přesvědčení o jejím provinění? Co se stane v jednoduché větě? Helmer právě objevil podvod a je vzteky bez sebe.

HELMER Ty nešťastná – cos to provedla?!

(Toto není útok. On moc dobře ví, co Nora provedla, ale je příliš rozčilený, aby tomu uvěřil. Bojuje sám se sebou a potřebuje chvíli vydechnout. Ale tento souboj *dává tušit*, že právě přijde násilný útok.)

NORA Nech mě odejít! Nesmíš pykat za mne. Nesmíš to vzít na sebe.

(Ani tohle není protiútok, nicméně konflikt dále narůstá. Ona ještě neví, že Helmer nemá v nejmenším úmyslu převzít na sebe její vinu a hlavně si vůbec nevšimla, jak moc je na ni naštvaný. Ví, že mu praskly nervy, ale necítí, že by to myslel vážně. Vstříc nastávajícímu nebezpečí si Nora zachovává poslední kousek prostoduchosti, která ji činí tak okouzující. Toto není agresivní věta, ale přechod, jenž dovoluje konfliktu růst.)

Pokud bychom neznali Helmera a jeho povahu či jeho morální rozpaky a jeho fanatickou poctivost, zápas mezi Norou a Krogstadem by vůbec nebyl konfliktem. Nebyli bychom zvědaví. Pouze bychom se zeptali: kdo z nich bude prohranější? *Minimální pohyb se totiž stává důležitým jen v souvislosti s největším pohybem.*

*Senná rýma*⁶⁴ je dílo, které nabízí skvělý materiál k vysvětlení. Scéna, kterou jsem vybral, neobsahuje velké změny v pohybu. Nic zde není v sázce a také nic, co by dělalo důležitým i ten nejmenší pohyb. Když jedna postava prohrává, nic zásadního to neznamená: zítra je taky den. Ani to, že se jedná o komedii, není omluvou, aby se autor dopustil tak závažné chyby; jen to potvrzuje fakt, že se nejedná o dobrou komedii.

Poznámky v závorkách po každém "zápase" - útok, růst, protiútok - značí potenciál rozvoje dané promluvy do konfliktu. Zde cituji ze *Senné rýmy* od Noela Cowarda:

(Rodina, skládající se z půvabné matky - bývalé herečky, z půvabného otce - romanopisce a ze dvou dětí, které se se snaží být půvabné, pozvala hosty na víkend. Matka Judith pozvala rovněž svého bývalého milence. Tatínek David také. Dcera Sorel následovala příklad svých rodičů a hádejte, koho si pozval syn Simon! Dohadují se o přípravách na večer až do příchodu hostů - čtyř normálních lidí, kteří rodině posluhují jako poskoci.)

SOREL Myslela jsem si, že se nesnížíš k tomu povzbuzovat hloupé a povrchní mladíčky, zamilované jen do tvého jména. (*Útok*)

JUDITH Možná je to pravda, ale jen já mám právo to říct. Já jsem zase myslela, že bys ze sebe mohla udělat dobrou dceru a ne zakyslou starou tetu. (*Protiútok. Nárůst*)

SOREL Je to tak trapně průměrné. (*Útok. Nárůst*)

JUDITH Průměrné? Jaká absurdnost! Chceš mi snad naznačit, že jsi studovaná? (*Protiútok*)

SOREL Myslím, že je zde markantní rozdíl, má milá. (*Neměnné*)

JUDITH Pokud doufáš, že máš nějaký monopol na všechny své milostné avantýry jen proto, že jsi devatenáctiletá naivka plná energie, musím tě vyvést z omylu. (*Útok*)

SOREL Ale mami.. (*Nárůst*)

JUDITH Připadá mi jako bys měla osmdesát, když se chováš takhle. Byla to závažná chyba nevyslat tě na koleje a pak po tvém návratu ze sebe dělat tvou starší sestru. (*Neměnné*)

SIMON K ničemu by to nebylo. Všichni vědí, že jsme tvé děti. (*Neměnné*)

⁶⁴ Hra od Noela Cöela Nowarda do češtiny přeložena byla a je k dispozici v Divadelním ústavu

JUDITH Jen proto jsem byla tak hloupá, že jsem vás rozmazlovala před videokamerou, když jste byli malí. Věděla jsem, že toho budu litovat. *(Neměnné)*

SIMON Nevím - jako - proč se snažíš vypadat mladší, než jsi. *(Útok. Nárůst)*

JUDITH Jistě, kdyby ses o to pokoušel ty, bylo by to neslušné. *(Protiútok)*

SOREL Ale maminko drahá, ty sis nevšimla, jak moc je pro tebe nedůstojné flirtování s mladými muži? *(Útok)*

JUDITH Já s nimi neflirtuji, nikdy jsem to nedělala. Chovala jsem se vždy více nebo méně velmi decentně po celý svůj život, a pokud bych z takových věcí měla potěšení, nevidím důvod, proč bych ho mít neměla. *(Neměnné)*

SOREL Ale už by se ti to nemělo líbit. *(Útok)*

JUDITH Sorel, každým dnem jsi čím dál víc zatraceně hezká ženská. Měla jsem ti asi dopřát jinou výchovu. *(Protiútok)*

SOREL Jsem pyšná na to, že jsem ženská. *(Útok)*

JUDITH Jsi tak zlatá, miláčku, a za to tě zbožňuju *(políbí ji)*, jsi překrásná a bláznivě na tebe žárlím. *(Neměnné)*

SOREL Skutečně? Jak sladké! *(Neměnné)*

JUDITH Budeš k Sandymu zdvořilá, není-liž pravda? *(Neměnné)*

SOREL Nemůže snad zaspát v "malém peklíčku"? *(Neměnné)*

JUDITH Má milá, je to tak urostlý muž a všechny ty trubky by chtěly vstřebat jeho krásu. *(Neměnné)*

SOREL Vycucaly by i Richarda. *(Neměnné)*

JUDITH On nebude ten případ, pravděpodobně je zvyklý na tropické a vyprahlé ambasády a na místní, kteří ho ovívají velkými vějíři. *(Neměnné)*

SIMON V každém případě je nesnesitelný. *(Neměnné)*

SOREL Začínáš být znuděný a elitářský, Simone. *(Skok)*

SIMON	Není to pravda, je to jen proto, že nechci chovat laskavost k tvým mužským společníkům. (<i>Útok</i>)
SOREL	Ty jsi nikdy nebyl laskavý k žádným mým přátelům. Ať už by to byli chlapi nebo ženské. (<i>Protiútok</i>)
SIMON	Mimo jiné, japonská ložnice je dívčí pokoj a měla by patřit ženě. (<i>Neměnné rovněž i ve chvíli přechodu, který se zde nabízí</i>)
JUDITH	Sandymu jsem to slíbila. Má rád všechno, co je japonské. (<i>Neměnné</i>)
SIMON	I Myra. (<i>Skok</i>)
JUDITH	Myra! (<i>Nárůst</i>)
SIMON	Zeptal jsem se jí, jestli přijde.. (<i>Nárůst</i>)
JUDITH	Co že jsi to udělal? (<i>Nárůst</i>)

Překvapení! Úžas! Nikdo až na publikum se nedomníval, že i Simon by si mohl někoho pozvat. Toto je místo, ve kterém měla přijít scéna, ale místo toho jsme se dočkali zřetelného mrhání stránkami, protože zde chybí větší pohyb, který dává důležitost menším poryvům. Není tady ani mnoho proměn kvůli jednoduchosti a dvojrozměrnosti postav.

Musíte dát do pohybu nějaké auto: dejme tomu, že by to byla vaše premisa. Nejdříve ze všeho sešlápnete plyn. Kapka benzínu se vznítí. Pokud zde z nějakého důvodu nebude další exploze (konflikt), automobil zůstane na místě (stejně jako vaše dílo). Avšak jestliže benzín bude protékat lehce, každé zažehnutí rozpoutá nové (konflikt tvoří konflikt) a motor se začne otáčet na plné obrátky. Auto (a vaše dílo) se stále pohybují. Je to tolik malých explozí, které způsobují, že auto jede. Nestačí jedna nebo dvě; aby se rozpohybovala kola, jsou pro to nutné mnohé exploze.

V dramatu každý konflikt vyvolává ten následující. A každý z nich je intenzivnější než ten předchozí. Drama se vyvíjí a je hnané konfliktem vytvořeným postavami v jejich tužbě dosáhnout cíle: dokázat premisu. Avšak vraťme se k našim přátelům Noře a Helmerovi. Uvidíme, jak se pohybuje a jak se mění jejich konflikt.

HELMER	Jen žádnou komedii. (<i>Zamkne dveře do předsíně.</i>) Tady zůstaneš a budeš se mi zodpovídat. Uvědomuješ si vůbec, cos udělala? Odpověz! Uvědomuješ si to?
--------	---

(Údery napovídají narůstající rytmus. Zavření dveří dává váhu Helmerovým slovům. Celý rozhovor je útok.)

NORA

(upřeně se na něho dívá a mluví mrazivě) Ano, teď to teprve začínám všechno chápat.

(Nořina odpověď však není protiútokem. Je pravdou, že útok a protiútok jsou tou nejpřímější a nejsnazší metodou, jak vybudovat konflikt. Ale nesmí se stát jedinou užívanou formou v celém díle, poněvadž by to nudilo a uzavřelo příběh příliš rychle. Odpověď Nory je záporná, ale musíme porozumět proč. *Odmítá být poslušná*, pokud jde o neodkladnou žádost o informace ze strany jejího manžela. Nic nevysvětluje, ale v její odpovědi je přítomná první známka jejího procitnutí, první náznak toho, že Helmer dostane víc, než žádá. Takže co se týče Nory, je to agresivní úder? Jistěže. Chlad a tón, který používá, nás upozorňují na nebezpečí ze zálohy. Jenže Helmer si toho ve svém vzteku nevšimne a postupně se nechá ovládnout nekontrolovatelnou zuřivostí.)

HELMER

(chodí po pokoji) Jaké je to pro mne hrozné procitnutí. Celých osm let – a byla to moje jediná radost, má pýcha – s takovou pokryteckou lhářkou – ba hůř, hůř – s takovou zločinnou! Ach, jak je to všechno hnusné, bezmezně odporné! Fuj, fuj! *(Nora mlčí a upřeně se na něho dívá. Helmer se před ní zastaví.)*

(Helmerův útok je nyní tak popuzený, že jakékoli přerušení Norou by umrtvilo efekt, jakého Ibsen dosáhnul. Její ticho je dostatečně výmluvné a mluví za ni lépe než jakákoli jiná replika. Vidíme tedy, že konflikt nenásleduje pouze schéma útok - protiútok. Ticho Nory je nepostižitelným protiútokem: je to odpor, jenž připravuje čin.)

HELMER

Vlastně jsem měl být na něco takového připraven. Měl jsem to předvídat. Ty lehkomyšlné zásady tvého otce.. Mlč! Zdědilas ty lehkomyšlné zásady svého otce. Žádné náboženství, žádná morálka, žádný smysl pro povinnost.. Teď jsem krutě trestán, že jsem to všechno u něho přehlížel. A přehlížel jsem to jen kvůli tobě. A takhle ses mi odměnila!

(Helmerův útok je nyní přímý a prudký. Odpověď Nory je zajímavá.)

NORA

Ano, takhle.

(Její souhlas dává Helmerovi za pravdu, ale je zde i důvod. Nora chce totiž odejít. Poprvé si všimne, že osm let strávených s ním byl jen zlý sen. Její odpověď je ve skutečnosti negativní. Nejedná se o pravověrný protiútok, ale o první známku nového způsobu odporu. A navíc slouží k tomu, aby Helmera rozzuřila. Muž, který chce zápasit a nenajde protivníka, se stává čím dál tím více nebezpečným. Nechceme tvrdit, že Nora má v úmyslu svého manžela rozčlít. Naopak. Nyní si všímá toho, jak prázdný byl s ním její život. S Helmerem souhlasí, protože je stále víc rozhodnutá odejít a protože vše, co říká,

je pravda, ale až nyní pochopí dopady oné pravdy. Ibsen využívá její situace, aby navýšil konflikt.)

Když pokračujeme ve čtení, vidíme, jak si Helmer Noru udolává drtivými argumenty. Souboj se podobá jednosměrce tak jako nějaký boxerský zápas, ve kterém jeden ze soupeřů zasypává ranami zdánlivě bezbranného protivníka. Jenže Nora místo toho, aby zmalátněla, trpělivě vyčkává, až na ni přijde řada. Každý zásah upevňuje její pozici a již nyní je její odpor sám o sobě protiútokem. Tento typ konfliktu se liší od toho, nad kterým jsme přemítali v přechozích stránkách. Je rozdílný, avšak ne méně působivý.

OTÁZKA: Je efektní, souhlasím, ale nevidím ten "rozdíl".

ODPOVĚĎ: Vzpomínáte si na scénu z *Přízraků*, kterou jsem citoval? Scéna mezi Mandersem a Paní Alvingovou obsahovala veškeré součásti přímého konfliktu. Celá hra je psána v systému útoků a protiútoků - až na malé výjimky. Přesto nemůžeme tvrdit, že všechny dobré hry by měly být postaveny na tomto principu, protože fungoval v *Přízracích*.

OTÁZKA: Proč ne?

ODPOVĚĎ: Poněvadž situace i postavy nejsou ty samé. Každý konflikt musí být předložený v souvislosti s postavami a řešenými situacemi. V *Přízracích* nastává konflikt okamžitě. Paní Alvingová je zahořklá, světaznalá postava a nedělá si iluze. Je přesným opakem prostoduché, hýčkané a infantilní Nory. Tyto postavy tedy produkují zřetelně rozdílné typologie konfliktů. Konflikt Paní Alvingové se rodí již *na začátku* příběhu a pramení z její trpělivosti či z úsilí zachovat si své zdání o sobě. Velký konflikt Nory však přichází až *na konci* a pochází z její neznalosti v otázce peněz. Je tedy jasné, že dvě rozdílné situace vyžadují jiné zacházení. Ale i kdyby se typ konfliktu lišil podle postav, musí to být od začátku až do konce hry právě konflikt.

7. Naznačený konflikt (předzvěst)

Jestli cítíte, že byste měli přečíst váš scénář nějakému příbuznému nebo příteli, udělejte to. Ale nechtějte po něm, aby to komentoval. Bude o tom vědět o dost méně než vy a je pravděpodobné, že tím spíš nadělá více škody než užitku. Nemá totiž nutnou přípravu k tomu, aby vám dal odbornou radu, a dostanete ho tak do nepříjemné nebo choulostivé situace.

Musíte-li někomu svou práci přečíst, řekněte mu, aby vám dal vědět, kdy se začíná cítit unavený nebo znuděný. Nuda je příznakem chybějícího konfliktu; chybějící konflikt je jasný symptom skutečnosti, že vaše postavy jsou špatné zinstrumentované. Pro nic nebojují, nedisponují jednotou v protikladech a ve vašem díle zřejmě chybí ústřední nekompromisní postava. Pokud tyto součásti chybí, znamená to, že vaše dílo není jednotné, ale pouhým nakupením slov.

Mohli byste namítat, že posluchač nemá dostatečně vyvinutý intelektuální smysl, aby mohl ocenit vaše dílo. Co potom? Bude tvrzení o chybějícím konfliktu pořád platné? Ano, protože čím inteligentnější divák, tím rychleji se začne nudit - pokud si nepovšimne již na prvních stránkách *nastíněného konfliktu*.

Konflikt je srdcem každého literárního díla. Žádný konflikt se nikdy neobjevil znenadání bez toho, aby se nejdříve neobjevily jeho náznaky. Konflikt je jako nejmocnější síla atomové energie, která má na svědomí to, že jedna exploze vyvolá řetězec dalších explozí. Nikdy nebylo noci bez stmívání a dne bez svítání, zimy bez podzimu nebo bez léta, kterému předchází jaro. Všechny tyto elementy předvídají anebo nechávají předpovídat událost, jež nastane. Ona předtucha se vždy proměňuje. Nikdy totiž nebyla dvě jara nebo dvě stmívání úplně stejné. Hra bez konfliktu vzbudí pocit prázdnoty a hrozícího rozkladu.

Bez konfliktu by život na zemi nebyl možný, určitě ne na této planetě ani jinde ve vesmíru. Technika kreativního psaní je jen napodobeninou univerzálního zákona, který panuje atomu nebo souhvězdí.

Postačí vám nechat postavit proti sobě dva fanatiky nebo dvě soupeřící skupiny, abyste tak předpověděli extrémně účinný konflikt.

Film *Třicet sekund nad Tokiem*⁶⁵ výborně znázorňuje to, co se snažím říct. První dvě třetiny filmu byly zcela zproštěné konfliktu, jenže publikum zůstalo sedět, jako by bylo přikované. Co se dělo? Jakou magii autoři použili, aby udrželi diváky v napětí? Je to velmi jednoduché. Prostě nastínili konflikt dopředu.

Jeden důstojník říká skupině letců: "Chlapi, všichni jste tady dobrovolně, abyste splnili velmi nebezpečnou misi. Je tak nebezpečná, že by pro bezpečí všech bylo lepší nemluvit o vašem možném cíli, a to dokonce ani mezi sebou."

Tahle výstraha je odrazovým můstkem celého příběhu. Nato jsou postavy pověřeny vleklým přípravným programem pro nebezpečnou misi, zvolenou cestu, již se dříve zaslíbili.

Nastínit či předvídat znamená opravdu přislíbit; v našem případě tedy přislíbit konflikt. Není podstatné ptát se, zda bude v případě tohoto obzvláštního příběhu prodloužené čekání oprávněné. Avšak podstatným a zaznamenáníhodným faktem je, že hlediště zůstalo bez dechu a čekalo dvě hodiny na třicet sekund nad Tokiem naznačených na začátku. Jakmile jsou dva soupeři rovnocenných sil postaveni do ringu, očekávání narůstá. Ta stejná věc se děje i na jevišti.

Dobře, řeknete si, ale jak mám načrtnout hlavní stěžejní postavy, když předvídají konflikt již od začátku vyprávění? Myslíme si, že se jedná o jednu z nejjednodušších částí spisovatelské práce. Vezměte si kupříkladu Helmera z *Domova loutek*. Jeho neústupné stanovisko v konfrontaci s jakkoli malým neuposlechnutím dává předvídat, že nastanou

⁶⁵ Film je z r. 1944, v Česku byl uvedený v kolorované verzi s titulky a jistě si zasluhuje pozornost

bezpochyby potíže. Co udělá, až zjistí, že Nora zfalšovala podpis? Ustoupí? Kdoví. Jedna věc je ale jistá: že potíže budou. *Kterákoli postava, jež se nesehne ke kompromisům, by měla vytvářet stejná očekávání.* Šest mrtvých vojáků ze hry *Mrtvé pohřbívati* protestuje proti nespravedlnosti. Jejich jednání nechává předpokládat konflikt. (Jsou nekompromisní.)

Naznačit konflikt - přeloženo do divadelního jazyka - znamená čisté *napětí*. Publikum všeobecně nazývá psychologii zdravým rozumem. Jakýkoli autor, jenž podceňuje "zdravý rozum" svého diváka, jde vstříc hořkým překvapením. Vedle zkušeného kritika se posadí muž, který nikdy neslyšel o Freudovi a který vyřkne soud nad vaším dílem. Jestliže vaší hře chybí konflikt, ani nejlepší triky či brilantní dialogy nezmění názor tohoto nevzdělaného pozorovatele. On si zkrátka myslí, že hra je špatná. A jak to ví? Nudil se. Říká mu tak jeho selský rozum a jeho vrozená schopnost odlišovat dobré od špatného. On snad usnul, ne? To je jistý signál toho, že hra byla hrozná. Pro nás jeho reakce znamená, že hře chyběl konflikt a snad dokonce i nastínění konfliktu. Lidé nedůvěřují cizincům. Jen v konfliktu se můžete projevit. Při střetu se totiž odkryje vaše pravé já. Na jevišti jsou tak jako v životě všichni cizinci, kteří se neprojeví jako první. Ten, kdo ti bude po boku i v příkoří, je v první řadě člověk, který byl ozkoušen a jemuž můžeš důvěřovat. Nikoli, je nemožné klamat diváka. Dokonce i negramotný člověk ví, že slušnost a inteligentní diskuse nejsou známky upřímnosti či přátelství. Ale oběť, ta ano. Zopakujme, že naznačit *kteroukoli vlastnost* postavy je důležité tak, jako dýchat.

Když už nějaký konflikt nastíníte, slibujete ukázat vlastní podstatu života. A od okamžiku, kdy se větší část z nás ukryje před světem se svou skutečnou identitou, zajímá nás to, co se stane tomu, kdo je nucený odkrýt vlastní charakter pod tlakem stresujícího konfliktu. Předvídání konfliktu ještě není konfliktem, ale spustí stav netrpělivého a lačného očekávání z naplnění příslibu. V konfliktní situaci jsme *nuceni* odkrýt sami sebe. Zdá se, že odhalení autentické osobitosti ostatních nebo našeho stejného vzrušení přede všemi je osudové okouzlení. Nepokládáme za důležité přesvědčovat autory, že předjednat konflikt je absolutní nutností. Mnohem důležitější a těžší otázka je vědět, jak použít ono naznačení. *Ve hře Čekání na levičáka* od Clifforda Odetse například první replika slibuje narůstající napětí.

FATT

Lhali jste a nechtějte, abych se tomu smál.

Fatt a gangsteři, kteří jsou na jevišti, se postaví *proti* stávce. Diváci z hlediště - což jsou postavy hry - se stávkou *souhlasí*. Chudoba však přiměje i *příští stávkující*, aby se připojili. Jsou nevraživí a odhodlaní. Nemají co ztratit. A *musí* stávkovat, pokud chtějí žít. Na protější straně jsou Fatt a gangsteři. Jestli i odbory vstoupí do stávky, zločinci ztratí svou roli. Jak vidíte, nejsou to jen ledajací gangsteři. Jsou horší. Představují to nepoctivé vedení odborů. Když se stávka uskuteční, přijdou o své tučné provize. Není to ledajaká stávka, je to revoluce. Obě strany jsou krůček od *celkového* vítězství nebo prohry. Dobře načrtnuté pozice různých postav utvářejí toto napětí, které v naší hantýrce naznačuje

konflikt. Postavit se čelem proti těmto postavám připraveným na všechno předjímá zúčtování a dravý konflikt, který povede k dramatickému finále. Odhodlaní nepřátelé se nikdy nesehnou ke kompromisům. Aby přežili, musí jeden zničit druhého. Sečtěte všechna tato fakta: to bezesporu předvídá konflikt.

8. Bod útoku

Kdy by se měla zvednout opona?⁶⁶ Co je to ten bod útoku? Když se zvedá opona, diváci si přejí vědět co nejdříve, kdo jsou postavy na jevišti, co chtějí a proč jsou tady. Jaký je mezi nimi vztah? Přece jen v některých hrách postavy mluví příliš dlouho nazmar předtím, než světu dají vědět, kdo jsou a co chtějí.

V průměrné komedii ze třicátých let *George a Margaret*⁶⁷ autor popisuje a představuje rodinu na čtyřiceti stranách. Na stránce čtyřicet šest dá znamení, že jeden ze synů byl viděn, jak vstupuje do pokoje služebné. Pak již se o tom nezmiňuje. Rodinný život běží dál ve svých zvyklostech. Jsou všichni tak trochu zvláštní a nikdo pro druhého nic neznamena. Nakonec na straně osmdesát dva objevíme, že jeden ze synů byl opravdu ve služebnickém pokoji. Ostatně nic vážného, jen jedno přelétavé dobrodružství. Přestože jsou postavy správně načrtnuté jako dobré kresby uhlím, ptáme se, proč byly postaveny na jeviště. Co doufaly uskutečnit? Tato komedie je lehce přehnané podobenství, ale dobře strukturované - pokud jde o denní rodinný život. Autor umí črtat, ale chybějí mu základy kompozice.

Je zbytečné psát o člověku, který neví, co chce, nebo že si přeje něco jen s malým přesvědčením. I ten, kdo bude vědět, co chce, ale nemá vnitřní či vnější nutkání to své vlastní přání *okamžitě* naplnit, bude jen mrtvou vahou ve vaší hře.

Co vede postavu k tomu, aby rozpoutala sérii událostí, které ji mohou zničit nebo jí dovolit dosáhnout svého cíle? Odpověď je jen jediná: *potřeba*. Musí být však v sázce ještě něco jiného, něco naléhavě a krajně důležitého. Jestliže budete mít jednu nebo více postav tohoto typu, váš bod útoku nemůže dopadnout jinak než dobře.

Hra by měla začít v momentu, kdy konflikt vyústí v krizi. Hra by měla začít, jakmile aspoň jedna postava dospěla do bodu zlomu či obratu ve svém životě. Hra by měla začít s nějakým rozhodnutím, které spěje k rozuzlení konfliktu. Budeme mít výborný bod útoku, když je již od začátku dramatu ve hře něco životně důležitého.

Na začátku *Krále Oidipa* poznáme *rozhodnutí* Oidipa najít vraha. V *Hedě Gablerové* je zase pohrdání Hedy jejím manželem a vším, co se ho týká, rovněž dobrý začátek. Její opovržení je tak výmluvné, že se rovná rozhodnutí nebýt spokojená s ničím, co se ten

⁶⁶ Poznámky o oponě je třeba brát s rezervou a je dobré si uvědomit, že za života Egriho se opona používala jiným a tradičnějším způsobem než jak je tomu dnes v současném divadle, kdy její úloha byla upozaděna

⁶⁷ Komedioграф Gerald Savory (1909 – 1996) je autorem této hry z r. 1937, která byla v r. 1940 i zfilmována (u nás uváděno pod názvem *Jiří a Markéta*)

chudák pokusí udělat. Tím, že známe postavu Tesmana, ptáme se, jak dlouho vydrží, aby se s ním takto zacházelo. Ptáme se, jestli ho jeho láska povede k podrobení, nebo se vzepře.

V *Antoniovi a Kleopatře*⁶⁸ se Antonioví vojáci zajímají o Kleopatřin vliv na jejích generála. Hned tady máme konflikt mezi láskou a vůdcovstvím. Dva protagonisté se setkávají, když je Antoniova kariéra na vrcholu; pro něho je setkání s Kleopatrou bodem obratu. Načež jeden ze tří mužů triumvirů předvolá Kleopatru ohledně jejího chování při pomoci Cassiovi a Brutovi ve válce, ve které byli poraženi. Antonio je žalobce a Kleopatra obviněná, avšak on se do ní zamiluje i proti svým vlastním a římským zájmům. V každém z těchto dramát a vůbec v každém díle, aniž by se člověk styděl nazývat to dílo hrou, se opona zvedne, jakmile alespoň jedna z postav dosáhla *bodu zlomu ve svém životě*.

V *Macbethovi* si stejnojmenný generál vyslechne proroctví, že se stane králem. Tato myšlenka ho tak rozežírání, až ho donutí zabít pravého vládce. Drama začíná, když si Macbeth začíná přát mít na hlavě korunu (bod obratu).

Komedie *Jednou za život*⁶⁹ začíná v okamžiku, kdy se protagonisté rozhodnou jednou provždy skoncovat s minulostí a přestěhují se do Hollywoodu. (Je to bod zlomu, protože jsou ve hře jejich veškeré úspory.)

Mrtvé pohřbívati začíná, když se šest mrtvých vojáků rozhodne nenechat se pohřbít. (Bod zlomu: v sázce je lidské štěstí.)

Komedie *Pokojová služba*⁷⁰ začne, jakmile ředitel hotelu rozhodne, že jeho švagr musí zaplatit nastřádané dluhy jeho divadelního spolku. (Bod zlomu: jeho práce je ohrožena.)

Hra *Nesmí zemřít*⁷¹ začíná, když šerif přesvědčí dvě dívky, aby ohlásily znásilnění Scottsborovými chlapci. Ti se však rozhodnou vyprávět nehoráznou lež, aby vyvázli z toho, že půjdou do vězení i za různé jiné trestné činy. (Bod zlomu: v sázce je jejich svoboda.)

Liliom začíná v momentu, kdy se představitel vzepře vlastním zaměstnancům a proti jakémukoli zdravému chápání odchází žít s mladou služkou. (Bod zlomu: jeho práce je v ohrožení.)

*Tragédie člověka*⁷² od Imreho Madácha začíná, když Adam poruší slib Bohu a ochutná zakázané ovoce. (Bod zlomu: jeho štěstí je v nebezpečí.)

Goethův *Faust* začíná, když Faust zaprodá svou duši Dáblu. (Bod zlomu: jeho duše je v ohrožení.)

⁶⁸ Myšlena je méně známá tragédie od Williama Shakespeara napsaná mezi léty 1603- 1607

⁶⁹ Hra byla v r. 1932 zfilmována a jedná se o komedii George S. Kaufmana a Mosse Harta

⁷⁰ Komedie z r. 1937 od Allena Boretze a Johna Murrayho byla rovněž zfilmována v r. 1938

⁷¹ Hra méně známého dramatika Johna Wexleyho je z r. 1934

⁷² Imre Madách (1823 – 1964) byl významný maďarský spisovatel, básník, právník a politik

*Gardový poručík*⁷³ začíná, jakmile se manžel-herec hnán svou žárlivostí rozhodne převléknout za vojáka, aby ozkoušel věrnost své manželky. Bod útoku se shoduje s okamžikem, ve kterém musí postava učinit závažné rozhodnutí.

OTÁZKA: Jaká rozhodnutí můžeme definovat jako zásadní?

ODPOVĚĎ: Ty, jež představují bod obratu v životě postav.

OTÁZKA: Jsou tedy hry, které nezačínají tímto způsobem, jako například ty od Schnitzlera.

ODPOVĚĎ: Je to tak. My zde hovoříme o hrách, ve kterých proběhnou všechny fáze mezi oběma protikladnými póly, jako třeba mezi láskou a nenávisť. Mezi těmito dvěma póly je mnoho fází. Mohli byste se rozhodnout použít jen jednu, dvě nebo tři v oblouku oné proměny, ale stejně musíte mít nějaké rozhodnutí, s nímž začít. Toto rozhodnutí nebo jeho příprava nemohou být tak prudké jako v realitě. Když si přečtete kapitolu o přechodu, všimnete si, že dříve než dojdete k nějakému rozhodnutí, je třeba nejprve zasít malé drobnosti: pochybnosti, naděje, očekávání, váhání.. Pokud budete chtít napsat drama o nějakém přechodu a uplatňujete možnosti, které předcházejí rozhodnutí, musíte zesílit tyto drobnůstky a zvětšit je, aby byly viditelné publiku. Ale pro napsání takové hry je nutná hluboká znalost lidského chování.

OTÁZKA: Doporučil byste mi napsat takovou hru?

ODPOVĚĎ: Museli byste poznat vaše síly a vaše schopnosti vypořádat se s problémem.

OTÁZKA: Jinými slovy jste mě vůbec nepovzbudil.

ODPOVĚĎ: Nechci nikoho zbavovat odvahy. Jsem tady, abych vás naučil psát nebo kriticky rozebrat nějakou hru, ne proto, abych vám řekl, zda si vyberete to a to téma..

OTÁZKA: Zdá se mi to správné. Je možné napsat hru, která kombinuje přípravu na rozhodnutí a zároveň jeho přímé uskutečnění?

ODPOVĚĎ: Existují mistrovská díla napsaná ve všemožných kombinacích.

OTÁZKA: Zamyslím se, jestli jsem to pochopil/a dobře. Musíme začít hru tam, kde je učiněno nějaké rozhodnutí, protože s tím začíná konflikt a postavy mají příležitost odkrýt samy sebe a premisu.

ODPOVĚĎ: Správně.

OTÁZKA: Bod útoku se musí shodovat s rozhodnutím a přípravou na toto rozhodnutí.

ODPOVĚĎ: Ano.

OTÁZKA: Konflikt je pojištěn správnou instrumentací a jednotou v protikladech. Je to bod útoku, který spustí konflikt. Říkám to dobře?

ODPOVĚĎ: Ano, jděme dále.

OTÁZKA: Myslíte si, že konflikt je nejpodstatnější částí hry?

ODPOVĚĎ: Domnívám se, že žádná postava se bez konfliktu neodhalí a že žádný konflikt nebude zajímavý bez postavy. Jednoznačný výběr postav z *Othella* je konflikt.

⁷³ Stejně jako hry *Liliom* je i autorem této komedie již zmiňovaný maďarský autor Ferenc Molnár. Hra je z r. 1910

Maur se rozhodne vzít si dceru urozeného senátora. I pro Shakespeara bylo zbytečné začít s představováním postav, jako to například udělal Sherwood v *Tupcově potěšení*. Othella a Desdemonu poznáme z jejich namlouvání. Bude to dialog, který nám řekne o jejich minulosti i jejich charakteru. A proto Shakespeare začíná s Jagem, postavou, jež dá konfliktu život. Jen v jedné krátké scéně se dozvíme, že nenávidí Othella, jaká je jeho pozice a že Othello s Desdemonou společně uprchli. Jinak řečeno již na začátku hry víme o velké lásce mezi Othellem a Desdemonou, máme představu o nesnázích, které budou muset překonat, aby spolu mohli zůstat, a všimneme si, že Jago chce Othellovo štěstí a kariéru zničit. Muž, který pomýšlí na vraždu, není obzvláště zajímavý. Ale pokud ji plánuje s jinými nebo sám a rozhodne se spáchat onen zločin, drama je na světě. Říká-li nějaký muž nějaké ženě, že ji miluje, situace by se tak mohla vyvíjet stejně den za dnem. Avšak pokud jí navrhně, aby s ním utekla, může to být dobrý začátek hry. Je to nabídka, která otevírá netušené možnosti. Proč by měli utíkat? A když ona odpoví: „A co tvá žena?“, máme klíč k situaci. Jestliže má muž sílu vůle dotáhnout až do konce své rozhodnutí, každý jeho záměr vyprovokuje konflikt.

OTÁZKA: Proč Ibsen nezačal svou hru, když byla Nora vyděšená z Helmerovy nemoci a zoufale hledala pomoc? Situace byla velmi konfliktní, když se rozhodla padělat otcův podpis..

ODPOVĚĎ: Pravda. Ale konflikt byl *v její hlavě*, neviditelný. *Nebyl zde antagonist*.

OTÁZKA: Ale byl - Helmer a Krogstad.

ODPOVĚĎ: Krogstad byl velmi ochotný půjčit peníze právě proto, že věděl o nepravém podpisu. Chtěl mít Helmera ve své moci a nechtěl stát Noře v její cestě. A Helmer byl důvodem, proč padělala podpis, ne překážkou. Jeho jediná věc, kterou dělal, byla, že trpěl, a byla to vlastně jeho nemoc, která tlačila Noru k opatření peněz. Výběr bodu útoku v *Domově loutek* je nešťastný. Ibsen měl spíš zahájit hru, jakmile Krogstad ztratil trpělivost a požaduje zpět své peníze. Nátlak na Noru vynáší na světlo její povahu a urychluje konflikt.

Hra by měla začít hned od první repliky. Postavy tak ukážou svou přirozenost v běhu konfliktu. Je mylné začít předložením faktů, šrafováním minulosti a vytvářením atmosféry dříve než začne konflikt. Ať budou vaše premisa a povaha vašich postav jakékoli, první replika by měla zažehnout konflikt a tlačit vaši hru k nevyhnutelnému zobrazení premisy.

OTÁZKA: Jak víte, právě píšu jednu hru - jednoaktovku. Mám svou premisu, postavy jsou vykreslené a dobře zinstrumentované. Mám i synopsi, ale pořad je tam něco, co neseď. Připadá mi, že má hra nemá dostatek napětí.

ODPOVĚĎ: Řekni mi, jaká je ta premisa.

OTÁZKA: Beznaděj vede k úspěchu.

ODPOVĚĎ: Popiš mi tu synopsi.

OTÁZKA: Mladík, vysokoškolák, velmi plachý, je bláznivě zamilovaný do dcery jednoho advokáta. Ona ho miluje, ale zbožňuje a respektuje také svého otce. Naznačí mladíkovi,

že si ho nikdy nevezme, pokud její otec jejich svazek neschválí. Hoch se s otcem setká - je to velmi inteligentní muž a tropí si z něj legraci.

ODPOVĚĎ: A pak se stane co?

OTÁZKA: Děvče je zklamané a prohlásí, že si ho vezme i tak.

ODPOVĚĎ: Řekni mi tvůj bod útoku.

OTÁZKA: Ona se snaží přesvědčit chlapce, aby znovu přišel a setkal se s otcem. Mladík se rozčílí pro toto vměšování ze strany otce a..

ODPOVĚĎ: Co je v sázce?

OTÁZKA: Samozřejmě, že děvče.

ODPOVĚĎ: Není to tak. Jestli její svatba závisí na tom, zda s ní její otec souhlasí, pak nemůže být nijak zvlášť zamilovaná.

OTÁZKA: Ale je to bod obratu v jejím životě..

ODPOVĚĎ: V jakém slova smyslu?

OTÁZKA: Když jim to otec neschválí, odloučili by se. Ve hře je tedy jejich štěstí.

ODPOVĚĎ: Nevěřím tomu. Není rozhodnutá, a tak to nemůže být příčina narůstajícího konfliktu.

OTÁZKA: Ale je tu narůstající konflikt.. Chlapec je otrávený z toho, že se tam musí vrátit a..

ODPOVĚĎ: Moment. Pokud si pamatuji dobře, tvá premisa zní: "Beznaděj vede k úspěchu". Jak už víš, premisa je takovou "minisynopsí" tvé hry. Není zde tah ani napětí, protože jsi zapomněl/a na premisu. Tvá premisa říká jednu věc, ale tvá synopse jinou. Tvá premisa naznačuje, že je ve hře něčí život, ale tvá synopse již ne. Proč nezačneš hru v jejím domě s chlapcem čekajícím na otce? Je zoufalý a připomíná dívce, co jí přísahal ještě předtím, než se zvedla opona.

OTÁZKA: A co jí přísahal?

ODPOVĚĎ: Že se zabije, jestli mu otec nedovolí si ji vzít a že jeho smrt bude mít na svědomí ona.

OTÁZKA: A pak?

ODPOVĚĎ: Můžeš následovat svoji premisu. Otec je pověstný intelektuál a velmi mazaný. Pořádně si chlapce podá. Nyní však víme, že hoch je tak zoufalý, že pokud selže, je připraven vzít si život. V sázce je jeho holá existence a jsme beze všeho v bodě zlomu v jeho životě. Každé slovo, které otec nebo chlapec řeknou, je důležité. Chlapec přece bojuje za vlastní život a mohl by udělat cokoli nečekaného: jeho plachost by mohla vstříc nebezpečí vyprchat a mohla by se proměnit v útok a dostat tak otce do rozpaků. Dívka je ohromená a vzdoruje otci.

OTÁZKA: A on se nemůže zachovat stejným způsobem, aniž by vyhrožoval sebevraždou?

ODPOVĚĎ: Ano, ale pokud vím, tak sis stěžoval/a na to, že tvá komedie postrádala napětí.

OTÁZKA: To je pravda.

ODPOVĚĎ: Nemá napětí, protože *v sázce není nic důležitého*. Bod útoku je tedy chybný. Na světě jsou tisíce mladíků, kteří mají ten samý problém. Někdo z nich zapomene na své poblouznění během chvíle a jiní předstírají, že souhlasí s přáním rodičů, a dál se scházejí potají. V podobných případech není ve hře nic vážného. Nejsou připravení na to, aby se o nich musela psát nějaká hra. Naopak zamilovaní ve své hře jsou smrtelně vážní. Tento chlapec aspoň dosáhl bodu zlomu ve svém životě. Sází všechno jen na jednu kartu. Má cenu vyprávět o něm jeho příběh.

I když je možná vaše premisa dobrá a postavy správně zinstrumentované, bez vhodného bodu útoku se komedie bude vléct, protože na začátku nebylo do hry vsazeno nic životně důležitého.

Bezpochyby jste slyšeli o tom starém pravidle: "Každý příběh musí mít svůj začátek, prostředek a konec.."

Spisovatel, který se naivně rozhodne praktikovat tuto radu doslova, je odsouzený ocitnout se v nesnázích.

Jestliže je pravda, že každý příběh musí mít svůj začátek, zahájí se počtem postav a uzavře jejich smrtí.

Mohli byste namítat, že tato interpretace Aristotela je příliš doslovná. Asi ano, jenže mnoho her propadlo jen proto, že jejich autoři více či méně vědomě a slepě uposlechli tuto Aristotelovu zásadu. Hamlet nezačíná zvednutím opony. Vyprávění začíná již dávno předtím. V minulosti byl spáchán zločin a přízrak zavražděného muže se právě vrací, aby se domohl spravedlnosti. Takže toto drama nezačíná od počátku, ale uprostřed, kdy již byl spáchán tento prostý čin.

Mohli byste odvětit, že podle Aristotela také i "prostředek" musí mít svůj začátek a konec. Možná, ale pokud chtěl říci toto, mohl se vyjádřit jasněji.

Domov loutek také nezačíná, jakmile Helmer onemocní, ani když Nora beznadějně hledá, jak zařídit peníze pro záchranu jeho života. Nezačíná ani, když Nora falšuje otcův podpis, aby ty peníze získala, ani tehdy, kdy se Helmer domů vrací bez práce poté, co opět nabyl sil. Dokonce ani v létech, v nichž se Nora snaží ušetřit peníze pro splacení půjčky. Hra totiž začíná, když se Krogstad dozví, že se má Helmer stát ředitelem banky. V tomto okamžiku začne vydírat a s tím také začíná tato hra.

Romeo a Julie nezačíná v okamžiku, kdy Montekové a Kapuleti spouštějí svůj svár a ani tehdy, kdy se Romeo zamiluje do Rosalindy. Drama má svůj počátek v momentu, kdy vzdoruje smrti, jde do domu Kapuletových a uvidí Julii.

Přízraky nezačínají, když paní Alvingová opustí manžela a odchází k Mandersovi se svou nabídkou a úpěnlivou prosbou o pomoc; ani když kapitán Alving přivede matku Reginy do jiného stavu. Nezačne ani smrtí kapitána Alvinga. Začíná tehdy, když se Oswald vrací domů, zničený na těle i na duši a zjevení jeho otce ho znovu začne trápit.

Autor musí najít postavu, která si přeje *něco* tak zoufale, že nemůže již dále čekat. Její potřeba je neodkladná.

A proč? Budete-li umět s jistotou vysvětlit, proč tento člověk musí dělat něco urgentně, budete mít váš příběh. A bude-li jakýkoli, motivace musí vycházet z něčeho, co se stalo ještě před započítáním hry. Váš příběh je totiž *možný jen proto, že má nějaký původ v tom, co se odehrálo v minulosti*.

Je nepostradatelné, aby váš příběh začínal v prostředku a za žádných okolností na jeho samém začátku.

9. Přechod

Dvě nebo tři miliardy let nazpět byla země žhavou koulí, která se točila kolem své osy. Bylo zapotřebí miliónů let, aby se ochladila pod nepřetržitým lijákem. Tento proces byl pomalý, nepatrný, ale postupná proměna - přechod - nastala a zemská kůra se zpevnila; velká zemětřesení dala tvar horám, vytvořila údolí a rokliny, ve kterých mohly téct řeky. Poté přišly formy jednobuněčného života a zeměkoule se začala rojit živými tvory.

V základech pyramidy života se nacházejí rostliny známé jako thallogeny⁷⁴, které postrádají znatelné stonky a lístky. Po nich existuje skupina akrogenů neboli rostliny bez květů jako třeba kapradí, které stonky a listy mají. Nad nimi známe rostliny, které rozkvétají, potycotyledonní stromy a poté lesní stromy se silným kmenem a stromy ovocné. Příroda nikdy nepřeskakuje. Pracuje s klidem a neustále experimentuje. Stejný přírodní přechod můžeme zaznamenat i u savců.

Mezera mezi vodními a suchozemskými savci je vyplněna ondatrou, bobry, vydrami a tuleni, kteří žijí stejně jako ve vodě, tak i na souši.

Woodruff ve své *Biologii zvířat* poznamenal:

Jsou styčné body mezi rybami a savci, mezi ptáky a savci a i mezi jeskynním člověkem a člověkem dneška. Postupná proměna a přechod probíhají všude, tiše způsobují bouřky a ničí sluneční soustavy. Pomáhá zárodku stávat se novorozencem, dospívajícím, mladým, dospělým a starým.

Leonardo da Vinci píše ve svých *Zápiscích*:

.. a ten stařec mi jen pár hodin před svou smrtí řekl, že žil sto let a že necítil jinou nemoc na těle než zeslábnost, a tak natažený na posteli v nemocnici Santa Maria Nuova ve Florencii bez jakéhokoli pohybu či známky nějakého strádání odešel z tohoto života. I provedl jsem pitvu, abych se ujistil o příčině tak klidné smrti a tu příčinu objevil: byla způsobena slabostí z vadné krve a v tepně, která zásobuje srdce a další spodní končetiny, které jsem shledal velmi dehydrovanými, vyzáblými a zmenšenými. A velmi pozorně jsem

⁷⁴ Přírodověda doznala od dob Egriho značných proměn, s podobným dělením druhů a tříd se tedy dnes již nesetkáme. Má zde na mysli v současnosti již též zastaralé dělení na nižší a vyšší rostliny

sepsal výsledek této pitvy a snadno, protože tělo bylo zbaveno tuku či tekutin, což mělo na svědomí hlavní potíže v poznání jeho součástí. (...) Staří, kteří se těší dobrému zdraví, umírají z *nedostatečné výživy*. A toto je zapříčiněno faktem, že průchod útrobními žilami se stává ponenáhlu užší a užší kvůli zhuštění povrchu těchto žil (kornatění cév, pozn. překladatele) a *tento proces pokračuje, dokud nezasáhne i vlásečnice*, které se jako první zcela uzavřou; a proto také starší pronásleduje větší strach z chladu než mladší, a ti, co jsou již velmi staří, mají kůži barvy dřeva či sušeného kaštanu, poněvadž ta je téměř úplně zbavená výživy.

Také i v tomto případě přechod pracuje nepozorovaně. Tepny se *ucpávají* postupně, rok za rokem; pokožka zakrňuje a ztrácí svou přirozenou barvu. V každém životě existují jen dva významné póly: zrození a smrt. Uprostřed je přechod:

narození - dětství
dětství - dospívání
dospívání - mládí
mládí - dospělost
dospělost - střední věk
střední věk - stáří
stáří - smrt

Uvedme nyní přechod mezi *přátelstvím* a *vraždou*:

přátelství - zklamání
zklamání - svízel
svízel - podráždění
podráždění - vztek
vztek - agrese
agrese - výhrůžky
výhrůžky - odhodlání
odhodlání – vražda

Například mezi "přátelstvím" a "zklamáním" stejně jako mezi ostatními vypsánymi fázemi existují ještě další malinkaté póly s vlastními přechody. Jestliže vaše drama bude procházet od lásky k nenávisti, budete muset nalézt všechny kroky, které k nenávisti povedou.

Pokusíte-li se přeskočit z "přátelství" do "vzteku", nutně vynecháte "zklamání" a "svízel". Je to skok, poněvadž jste opomenuli dva kroky, které tvoří součást dramatické stavby - tak jako plíce nebo játra patří k vašemu tělu.

Zde uvádím scénu z *Přízraků*, kde je přechod vedený přímo mistrovsky. Pastor Manders je našťvaný na truhláře Engstranda, jenž je sice sympatický, ale nenapravitelný lhář.

Manders cítí, že musí s tímto mužem, který zneužil jeho důvěry, vyrovnat účty jednou provždy. Pravděpodobné přechody zde budou:

vztek - zavržení

anebo:

vztek - odpuštění

Protože známe postavu Manderse, víme, že se dopracuje k odpuštění. Všimněte si přirozeného přechodu bez silných otřesů v tomto malém konfliktu:

ENGSTRAND *(svátečně oblečen, ve dveřích)* Prosím mockrát za prominutí, ale..

MANDERS Aha! Hm..

ALVINGOVÁ To jste vy, Engstrande?

ENGSTRAND Žádná služebná tam nebyla, a tak jsem se osmělil zaklepat přímo.

ALVINGOVÁ No dobře, dobře. Pojdte dovnitř. Chcete se mnou o něčem hovořit?

ENGSTRAND *(vstoupí)* Ne, mnohokrát děkuji. Rád bych si promluvil slovíčko s panem pastorem. (...)

MANDERS *(stane před ním)* No, smím vědět, oč jde?

ENGSTRAND Ano, chtěl jsem říci, pane pastore, že teď to tam dole máme v pořádku. Mnohokrát děkuji, milostivá paní.. Teď už jsme se vším hotovi, a tak si myslím, že by bylo hezké a vhodné, kdybychom my, kteří jsme celou dobu tak upřímně spolupracovali – myslím, že bychom měli dnešní večer zakončit malou pobožností.

(Nenapravitelný lhář! Chce něco od Manderse a věda, že by s ním mohla hnout jen zbožná úcta, pobízí k modlitbě.)

MANDERS Pobožností? Dole v útulku?

ENGSTRAND Ano, ale jestliže nemyslíte, pane pastore, že by to bylo vhodné, tak..

(Je připravený udělat krok nazpět. Stačí mu, aby si Manders povšimnul jeho dobrých úmyslů.)

MANDERS Jistě myslím, ale.. hm..

(Chudák Manders! Byl tak naštvaný, ale co zmůže člověk, když se objekt jeho hněvu nabízí k modlení?)

ENGSTRAND Já sám jsem tam někdy večer konával malou pobožnost..

MANDERS Vy?!

(Paní Alvingová zná velmi dobře jeho opravdovou povahu: ví, že lže.)

ENGSTRAND Ano, občas; takové malé povznesení mysli, abych tak řekl. Ale já jsem přece takový malý, prostý člověk, a nemám k tomu, Bůh ví, dostatečné schopnosti – a tak jsem si myslel, když je tu zrovna pan pastor Manders, že by..

MANDERS Poslyšte, mistře Engstrande, nejdříve bych vám však položil otázku. Jste na takové shromáždění duchovně připraven? Zdá se vám, že vaše svědomí je čisté a lehké?

(Manders se vůbec nenechal oklamat Engstrandovou pokryteckou pobožnou vřelostí.)

ENGSTRAND Ó, Bůh chraň, nehodí se zrovna mluvit o svědomí, pane pastore.

MANDERS Ale ano, o tom právě budeme hovořit. Co mi odpovíte?

ENGSTRAND Ano, svědomí.. - to je někdy špatné.

MANDERS No, tak se přece přiznáváte. A řekněte mi bez okolků – jak to bylo s Reginou?

(Engstrand se pořád snažil tvrdit, že Regina je jeho dcera, zatímco ve skutečnosti je to nemanželská dcera zesnulého Kapitána Alvinga. Když se oženil, dostal Engstrand sedmdesát korun, aby přešel manželčinu chybu.)

ALVINGOVÁ Pastore Mandersi!

MANDERS *(uklidňuje ji)* Jen mě nechte..

ENGSTRAND S Reginou! Pane Ježíši, vy mě děsíte! *(Podívá se na paní Alvingovou.)* Snad se nestalo Regině nic zlého?

MANDERS Doufám, že ne. Ale chci vědět, jak se to má s vámi a s Reginou? Vy se přece vydáváte za jejího otce. Nu?

ENGSTRAND *(nejistě)* Ano.. hm.. pan farář tedy ví o té záležitosti mezi mnou a nebožkou Johanou..

MANDERS Nadále nechci slyšet žádná překrucování pravdy. Vaše nebožka manželka prozradila pravý stav věci paní Alvingové, nežli odešla ze služby.

ENGSTRAND Tak tedy..! Opravdu to udělala?

MANDERS Jste tedy odhalen, Engstrande.

ENGSTRAND A ona se tak svatosvatě zapřísahala..

MANDERS Zapřísahala?!

ENGSTRAND Ne, vlastně jen ujišťovala, ale vypadalo to tak náramně upřímně.

MANDERS A po všechna ta léta jste mi zatajoval pravdu. Skrýval jste ji přede mnou, který jsem vám tak bezvýhradně ve všem důvěřoval.

ENGSTRAND Ano, skrýval, bohužel.

MANDERS Zasloužím si to od vás, Engstrande? Nebyl jsem vždycky ochoten být vám nápomocen radou i skutkem, pokud bylo v mých silách? Odpovězte! Nebyl jsem?

ENGSTRAND Bylo by to mnohdy vypadalo se mnou bledě, kdybych neměl pana pastora Manderse.

MANDERS A vy se mi takhle odměňujete. Přimějete mě k tomu, abych zapsal do matriky věci, které nemohu opravit, a pak mi dlouhou řadu let zatajujete vysvětlení, které jste dlužil mně i pravdě. Vaše počínání bylo docela nezodpovědné, Engstrande; a od nyníška je mezi námi konec.

ENGSTRAND *(s povzdechem)* Ano, jak vidím, je konec.

MANDERS Jistě, protože jak jinak byste se mohl ospravedlnit?

ENGSTRAND Cožpak se ona mohla ještě víc zostudit tím, kdyby o tom hovořila? Představte si, pane pastore, že byste byl v témž postavení jako nebožka Johana..

MANDERS Já?!

(A následně se ocitne taktéž v ponižující pozici. Scéna má přímý vliv na jeho budoucí chování.)

ENGSTRAND Chraň Bůh, já to nemyslím tak úplně doslova. Ale chci říci, kdybyste měl něco, za co byste se musil tak říkajíc před očima lidí stydět. My muži nesmíme příliš tvrdě odsuzovat ubohou ženu, pane pastore.
MANDERS Ale vždyť já ji také neodsuzuji. Činím výčitky vám.

ENGSTRAND Směl bych vám, pane pastore, položit maličkou otázku?

MANDERS No dobře, ptejte se.

ENGSTRAND Není opravdu správné, pozvedne-li muž klesajícího?

MANDERS Ovšem že je.

ENGSTRAND A není muž povinen držet své čestné slovo?

MANDERS Jistě, ale..

ENGSTRAND Tehdy, když se Johana dostala do neštěstí vinou toho Angličana – nebo to snad byl Američan či Rus, tak říkajíc – ano, tehdy přišla ke mně do města. Chuděra, dříve mi jednou či dvakrát dala košem; ona totiž měla smysl jen pro to, co bylo hezké, a já jsem měl tu chromou nohu. Ano, vy si vzpomínáte, pane faráři, odvážil jsem se jít do tanečního lokálu, kde se námořníci tak říkajíc oddávali opilství. A když jsem je chtěl napomínat, aby začali nový život..

ALVINGOVÁ *(u okna)* Hm..

(Tato lež je tak očividná, že i paní Alvingová se ozve.)

MANDERS Já vím, Engstrande; ti suroví lidé vás shodili ze schodů. Tu příhodu jste mi již vyprávěl. Nesete svůj neduh se ctí.

(Manders ochotně uvěří čemukoli, co souvisí s vírou.)

ENGSTRAND Nepyšním se tím, pane pastore. Ale chtěl jsem vám říci, že tehdy ke mně přišla a svěřila se mi s náramným pláčem a nářkem. Musím vám říci, pane pastore, že se mi srdce svíralo, když jsem ji poslouchal.

MANDERS Opravdu, Engstrande? Nu a dál?

(Manders začíná zapomínat, že byl vzteklý, a nastává tak přechod.)

- ENGSTRAND Tak jsem jí řekl: „Ten Američan se potlouká po všech mořích světa. A ty, Johano,“ řekl jsem jí, „tys zhřešila a jsi padlá žena. Ale Jakub Engstrand,“ povídám, „stojí na dvou pevných nohou“ – ano, myslel jsem to jako podobenství, pane pastore.
- MANDERS Já vám dobře rozumím; jen pokračujte.
- ENGSTRAND Ano, tak jsem ji pozvedl a s upřímnou myslí jsem se s ní oženil, aby se lidé nedověděli, jak špatně s cizincem pochodila.
- MANDERS Tohle všechno bylo od vás hezké. Já jen nemohu souhlasit s tím, že jste se dal pohnout k tomu, abyste přijal peníze..
- ENGSTRAND Peníze? Já? Ani groš.
- MANDERS *(dívá se tázavě na paní Alvingovou)* Ale!
- ENGSTRAND Ach ano.. počkejte; teď si vzpomínám. Ovšem že Johana měla nějaké peníze. Ale o tom jsem nechtěl ani slyšet. „Fuj,“ řekl jsem, „mamon, hříšné peníze jsou to; bídné zlato“ – nebo papírové bankovky, či co to bylo – „to hodíme tomu Američanovi pod nohy,“ povídám. Ale on byl pryč a kdoví, kde mu byl konec za rozbouřeným mořem, pane pastore.
- MANDERS Opravdu, milý Engstrande?

(Manders se viditelně zmírňuje.)

- ENGSTRAND Ano. A tak jsme se s Johanou dohodli, že peněz použijeme k výchově dítěte; a to jsme také udělali. Mohu správně vyúčtovat každičký groš.
- MANDERS Ale tohle úplně celou věc mění.
- ENGSTRAND Tak to je, pane pastore; a já si troufám říci, že jsem byl Regině upřímným otcem – pokud mé síly stačily, protože jsem, bohužel, křehká nádoba.
- MANDERS No, no, milý Engstrande..
- ENGSTRAND A odvažuji se tvrdit, že jsem dítě vychoval a žil v lásce s nebožkou Johanou a byl hlavou domu, jak stojí psáno. Ale nikdy mě nenapadlo jít k panu pastoru Mandersovi, naparovat se a dělat si

zásluhu z toho, že i já jsem kdysi udělal dobrý skutek. Ne, když se něco takového stane, tak Jakub Engstrand mlčí. Bohužel, tak se mi zdá, že se takové věci nestávají často. A když přijdu k vám, pane pastore, vždycky mám hodně, o čem bych s vámi hovořil, o choulostivých věcech a o tom, co je nesprávné. Protože – jak říkám – svědomí někdy bývá zlé.

MANDERS

Podajte mi ruku, Jakube Engstrande.

Průběh je dovršen. Protipóly byly "vzteky" a "odpuštění". Uprostřed: přechod. Psychologie obou postav je naprosto zřetelná. Přestože je Engstrand lhář, je také velmi zdatný psycholog, zatímco Manders je prostý. Následně když Engstrand odejde, paní Alvingová řekne Mandersovi: "Stále budeš dětinský".

I Nora je dítětem, které ale roste; a viděli jsme velkou část jejího rozvoje ve scéně s Helmerem. Méně schopný spisovatel by přeměnil poslední scénu v *Domově loutek* ve velký působivý ohňostroj a ze strany Nory by se zřejmě jednalo o přerušovaný konflikt. Byli jsme svědky Helmerova pomalého vývoje, ale takový pomalý vývoj jsme u Nory neviděli. Pokud by prohlásila, že chce odejít bez potřebné doby přechodu, asi by nás to překvapilo a ani by nás to nepřesvědčilo. V životě je totiž možné, že podobný přechod nastane během okamžiku. Ale Ibsen přetavil myšlenku v jednání tak, aby to divák mohl vidět na scéně a aby tomu porozuměl.

Je možné, že nějaký člověk se rozzuří ihned, jakmile je osočen. I tak osoba prochází nevědomky duševním přerodem. Její mysl eviduje urážku, zvažuje vztah mezi sebou a agresorem a usnese, že útočník je nevděčník, který zneužil jejího přátelství a ke všemu též i urazil. Toto velmi rychlé přehodnocení jejich vztahu napadenou osobu štvě. Důsledkem je výbuch vzteku. Tento duševní proces by se mohl odehrát v minutě. Takže vzplanutí hněvu, jež vidíme, není skokem, ale výsledkem jakkoli rychlého duševního procesu. A protože v přírodě neexistuje přeskokování, nemůžeme jej tedy hledat ani na jevišti. Dobrý dramatik bude vnímat nepatrné pohyby v mysli tak jako seismograf zaznamenává nejmenší chvění země tisícovky kilometrů vzdálené.

Nora se rozhodla opustit Helmera po násilném propuknutí hněvu, jímž reagoval na objevení Krogstadova dopisu. V reálném životě by se na něj mohla dívat ve vší hrůze, aniž by řekla jakékoli slovo. Mohla by se otočit na podpatku a ihned Helmera opustit. Na divadle by se však jednalo o přerušovaný konflikt a byl by to příklad otrěsné dramaturgie. Autor musí zobrazit veškeré pasáže, které vedou k závěru; nezáleží, jestli se konflikt rozvíjel opravdu takto a jestli měl své místo v představitelově hlavě.

Je možné napsat drama založené na pouhém jednom přechodu; *Racek* a *Višňový sad* tak konstruovány jsou. Přirozeně, že hry s takovým přechodem jsou pomalé, ale i na té nejjemnější škále obsahují svým způsobem konflikt, krizi a klimax. Mezi "bezmocnou ctižádostí" a "roztrpčením" také najdeme přechod. Mnoho autorů přeskakuje od jednoho

k druhému a mají dojem, že reakce přichází okamžitě, bez přechodu. Jenže třebaže je roztrpčení bezděčné, jde o sérii malých pohybů, tedy o přechod, který způsobuje reakci. A jsou to tyto malé pohyby, které nás zajímají. Rozeberte nějaký přechod a hned poznáte postavy lépe.

Výborný příklad přechodu najdeme i v *Tartuffovi*, když má tento mistrovský "zloduch" konečně příležitost zůstat s Orgonovou manželkou o samotě. Nechá se nazývat svatouškem, avšak prozatím již jeho oči spočinuly na sladké Elmíře. Pozorujme, jak uvede v soulad svou domnělou ctnost s nabídkou tajné lásky, aniž by zradil vlastní osobnost.

Poté, co již dlouho po Elmíře toužil, se s ní konečně setká o samotě a samozřejmě, že nad svými city ztratí kontrolu. Roztržitě jí ohmatává oblečení. Avšak Elmíra je ve střehu.

ELMÍRA	A co ta ruka zas?
TARTUFFE	Co je to za látku? Tak hebká a tak lehká.
ELMÍRA	Dejte tu ruku pryč, prosím vás, mě to lechtá. <i>(Odtáhne židli a Tartuffe se se svou židlí přisune k ní.)</i>
TARTUFFE	Takovou krajku jsem neviděl jaktěživ.. Jak propracované.. To je divoucí div, co dneska dovedou.. Všecko se dneska ujme.
ELMÍRA	Jak by ne. Ale teď, prosím vás, pokračujme!

(Toto odmítnutí trochu ochladí jeho žár a Tartuffe se stane víc opatrným.)

ELMÍRA	Manžel prý zamýšlí zasnuby zrušit, že? A vás prý – vyvolil – pro dceru za muže.
TARTUFFE	Něco mi naznačil, do jiných snů však vkládám jedinou naději na štěstí, ano, madam..

(Pohybuje se teď obezřetněji. Po prvním odmítnutí musí být pozornější.)

TARTUFFE	Já toužím upadnout v zázračnou nástrahu, již touha nastrojí hovoříc o blahu.
----------	---

(Domnívá se, že vytušila jeho záměry. Žádný skok. Tartuffe kráčí dál bez větších otřesů vstříc vlastnímu cíli: dát najevo svou lásku.)

ELMÍRA	Vám všecko pozemské je zbytečné a plané.
--------	--

TARTUFFE Ah, není z kamene mé srdce, zdaleka ne..

ELMÍRA Nebe - to je váš cíl, ta rajská okružít.
Zde vás nic neláká, vás tu nic nedrží..

(Tartuffe jde do toho.)

TARTUFFE Láska nás připoutá navždycky k věčné kráse,
a přesto nebrání milovat v lidském čase.
Smysly vám uchvátí a obdiv vykřesá
nádherné stvoření, jež hnětla nebesa.
Odkud ten odlesk je? Co hoří ve vás, ženy?

(Terén je připraven. Nyní může přejít k útoku.)

TARTUFFE Přívitem zázraku jste celé rozsvíceny,
prostře vám po tváři tolik chvějivých krás,
až oči užasnou a srdcem stoupá třas..
Kdykoli vidím vás, jaká jste celá krásná,
já tvůrci přírody se ve vás klaním žasna,
v srdci mi vyšlehne oheň a plápolám
k obrazu, v kterém bůh se namaloval sám.
A já měl zprvu strach, že je to od satana,
že je to nástraha ta vášeň ututlaná,
už jsem chtěl uprchnout, mé srdce leklo se,
myslel jsem, stojí mi na cestě ke spáse.
A pak jsem pochopil, má krásná, že jste jiná,
že nemusí být hřích vášeň k vám, ani vina,
že neuráží stud a mravopočestnost -
a tak jsem se jí vzdal na milost nemilost.
Ach, je to, přiznávám, odvaha příliš velká
srdce vám nabízet. Jste však má mučitelka?
Jste dobrá, já to vím, a vyjdete mi vstříc,
od svého koktání nečekám vůbec nic,
vy jste má naděje, můj mír, mé spočinutí,
jenom váš rozsudek mě spasí nebo zdrtí:
váš ortel rozhodne navždycky, anděli.
zmar, zachce-li se vám, či blaho, chcete-li.

(Tartuffe moderuje svou smělost s představou, co by se mu stalo, kdyby byl odmítnut.
Evidentně se zná až moc dobře.)

ELMÍRA Tak je to! Vyznání! Teď je mi všecko jasné!
Vy se mi dvoříte! Pochopte: člověk žasne!

Mně dvořit, koukejte vzít rozum do hrsti,
takhle se pobláznit, vždyť jsou to hlouposti.
Takový pobožný člověk, to není možné..

TARTUFFE

Přitom jsem také muž, to postihne i zbožné..
Uvidět takové nebeské půvaby,
to srdce poblázní a soudnost oslabí.

(Prohnaně to dává za vinu jí. Žádná žena se neohradí, když je považována za neodolatelnou.)

TARTUFFE

Říkáte.. bezbožnost.. Ach, ne že bych vás sváděl..
Taky však pochopte, že nejsem žádný anděl.
Takové kráse že vadí mé vyznání?
Tak vyplísněte ji! Kdo té se ubrání?
Když sjede jako blesk, oslní, není lidská,
od první chvíle mě deptá, jste démonická,
když podíváte se božskýmá očima,
je marné vzpírat se, byla jste vidina
a všechno bylo pryč, pláč, pústy, všecky zdrávas,
já místo modlení jsem myslel jenom na vás!
Tisíckrát řek jsem to vzdechy a pohledem
a teď už hlasitě říkám, jak na tom jsem.
Zle, ano, trápím se, piju tu hořkost do dna,
na svého otroka budete trošku hodná?
Naleznu útěchu ve vaší dobrotě?
Jestli se skloníte až k té mé nicotě,
líbezný zázraku, vy sladký lidský dive,
budu váš navěky jak nikdo nikdy dříve!
A také vaše čest je se mnou v bezpečí,
žádný strach, že bych vás chtěl přivést do řečí,
já o všem nežvaním jako ti nehorázní
floutkové od dvora, po kterých ženy blázní,
a oni přitom si nevidí do huby,
nejmenším úspěchem u žen se pochlubí,
hejsci, svým tlachavým jazykem, jak jsou podlí,
i oltář pošpiní, před nímž se srdce modlí!..
Kdo je však jako my, ten neřekne, co ví,
ten hoří potají a chrání tajemství..
Ano, to není jen osobní záležitost,
když dbáme o pověst, chráníme drahou bytost,
není se čeho bát, a vše jsme vyhráli:
Rozkoše bez bázně! Lásku, ne skandály!

(Slib držet lásku stranou odkrývá nečestnou a vypočítavou povahu Tartuffa, který přesto drží charakter postavy.)

ELMÍRA Hutný a výstižný projev – a po lopatě řečeno; chápu to, chápu vás vrchovatě. A to nemáte strach, že řeknu mužovi, že jste mi vyznával – lásku či co, čert ví? Lásku – a jinačí, než by si myslil. Ovšem – chová k vám přátelství, ale teď bude po všem.

TARTUFFE Ne, bože, vždyť já vím, vy jste tak laskavá! Jak jsem si jenom trouf, vidíte, jsem ohava! Tu lidskou slabost mi promiňte, je to strašné, a vás to ranilo, najednou tolik vášně.. Když jste tak nádherná.. Tím všecko začíná. Mám v žilách taky krev a vidím očima.

ELMÍRA Jiná by asi teď řekla: tak dost a z domu! Já budu diskrétní. Nic nevím, dejme tomu, a ani mužovi neřeknu o tom nic, když vy mi oplátkou vyjdete v něčem vstříc: Dost pletich, prosím vás, a vlastní zájmy stranou! Pracujte pro sňatek Valéra s Marianou. Nechte si zajít chuť, jestli vás posedla, podvodně vyhodit druhého ze sedla a jestli..

(Po tomto přechodu se scéna přirozeně dostává až do bodu, ve kterém vybuchne konflikt. Zničehonic se do toho totiž vloží Orgonův syn Damis. Konverzaci poslouchal a je pobouřený.)

DAMIS *(vyjde z místnůstky, kde byl schován):*
Madam, ne! Mlčet ne! Ani nápad!
Já všecko poslouchal a začal všecko chápat.
Ten nafoukaný lump tu páchal jenom zlo!
Já nebi děkuju, že mě sem přivedlo,
a teď to konečně bude mít spočítáno,
drzosti, sprostoty, to pokrytectví, ano,
ať už to konečně otevře otcí zrak,
když vás ten pot'ouchlík i svádí, darebák.

(Útok byl pro Tartuffa příliš nečekaný: na moment nad tím ztratil kontrolu.)

ELMÍRA Ne, počkej, Damisi! Jestli zkrotne, to stačí.

Když ví, co dělám – že odpouštím – budu radši.
Slib je slib, nechtěj to, od toho radši dál!
Já nejsem povaha, které jde o skandál,
a není pro uši manžela tahle břečka –
takové hlouposti se ušklíbnout a tečka.

(Zdá se, že teď díky zastání Elmíry nabyl kontroly znova.)

DAMIS Máte své důvody a já mám jinačí.
Z vašeho hlediska – budiž, mně nestačí.
Chtít šetřit darebáka, to je pro ostudu!
Vždyť je to pokrytec! On nemá kouska studu.
Ale teď posílá mi nebe na něj bič,
ne, otce nebude klamat, posype pryč,
a já ho vypráskám, taková příležitost
tu dvakrát nebude! Jakápak s lumpem lítost?
Nadrobil si to sám – a byl bych pitomec
pustit ho, když jsem ho už popad za límec.

ELMÍRA Damisi..

DAMIS Prosím vás, teď nic tak nepomáhá,
jak sebedůvěra, jsem na vrcholu blaha.
Prosím vás, nemluvte a nechtějte mě zmást,
konečně ho trochu skřípnu, to bude slast,
a hned, ať všichni se od něho osvobodí.

(Vstoupí Orgon levými dveřmi.)

Jak na zavalanou, tatínku, to se hodí.⁷⁵

V tomto přechodu je přítomný nepatrný konflikt, který postupně hromadí napětí tak, jak pokračuje rovnoměrným tempem do bodu zlomu. Prvním vrcholem je, že Tartuffe vyznává svou lásku, druhým když ho Damis nařkne ze zrady.

Po příchodu Orgona jsme svědky nového Tartuffova přechodu. Tímto rafinovaným přiznáním viny ve skutečně křesťanském duchu si získá u Orgona na vážnosti a ten se zříká vlastního syna.

Konflikt stále více narůstá; mezi konfliktem a tím, co přijde, je nepřerušovaný přechod, což umožňuje dynamický konflikt.

⁷⁵ Zde je oproti anglickému i italskému originálu použito veršované cenzurované verze v překladu Vladimíra Mikeše, neboť stavba scény i rozpoložení postav jsou pro názornost Egriho příkladu stejně funkční a efektivní a repliky jsou až na drobné odchylky ve faktech totožné

Je to několik let, co zemřel otec jednoho našeho přítele. Po pohřbu jsme šli k němu domů a našli jsme tam rodinu v záchvatu velikého smutku. Ženy plakaly a mužové hleděli zkamenělí do země. Atmosféra byla tak deprimující, že jsme si vyšli na procházku. Když jsme se po půl hodině vrátili, vesele se smáli, ale jakmile jsme vstoupili, rázem ztichli. Styděli se. Co se stalo? Jak se mohli smát po chvílích ryzí bolesti?

Doteď jsme se setkali s podobnými situacemi a shledali přechod fascinujícím. Zde předkládám scénu z *Večeře o osmé*⁷⁶ od Kaufmana a Ferberové. Pokusíme se v ní vysledovat přechod. Začínají od "podráždění" a docházejí ke "vzteku". Jsme ve třetím jednání v poslední části první scény:

PACKARD *(vstupuje do pokoje)* V poslední době ses chovala poněkud zvláštním způsobem, má milá paní, a začínám z toho být docela otrávený.

KITTY *(neklidná, ale ještě ne navztekaná, přesto již začal přechod ke vzteku)* Ano? A co jako?

PACKARD *(Netuší žádné nebezpečí. Považuje její vzdor za formální projev.)* Tak ti to teda řeknu. Jsem to já, kdo tady pracuje. Jsem to já, kdo platí účty. A tak se podřizuj.

(Považuje to za výzvu, a proto zahájí protiútok. Vstane s kartáčem na vlasy v rukou, který v nich nečinně visí.) S kým si myslíš, že mluvíš? Snad s tvou první ženou od Montany?

PACKARD *(vnímá to jako faul a to se mu nelíbí)* Nech ji být!

KITTY *(Cítí zápach krve. Toto je její slabina a stará zášť, které zaženou veškerou její obezřetnost.)* Ta ubožačka bez tváře a s plochým hrudníkem, co nikdy neměla kuráž postavit se ti čelem!

PACKARD *(Stále ještě zamýšlí nechat to být. Jeho přechod ke vzteku je pomalý a musí být krmen.)* Říkal jsem ti, že máš být zticha!

KITTY *(a ta ho krmí)* Praní tvých špinavých trenek, vaření a otročení ve špinavém hornickém doupěti! Není divu, že umřela!

PACKARD *(stane se prudce agresivním - skok)* Aby tě Bůh proklel!

KITTY *(šermuje s kartáčem na vlasy)* Ale nejednej se mnou takto! Nebudeš po mně šlapat, abys dosáhl toho, čeho chceš. Jsi jen

⁷⁶ Hra je z r. 1932 a o rok později byla i zfilmována; český překlad k dispozici v Divadelním ústavu

nafoukaný! *(Otočí se a odhodí kartáč mezi lahvičky s parfémami postavené na toaletním stolku.)*

PACKARD Ty malá ničemná nulo! Udělal bych dobře, kdybych tě odvezl zpátky do Hottentot Clubu nebo podobného bordelu, odkud jsem tě vytáhl.

KITTY Ne, to neuděláš! *(Vzestupný pohyb je rychlý. Brzy bude přechod dovršen.)*

PACKARD A pak se můžeš vrátit do Passaicu žít s tvou železničářskou rodinkou k pohledání. Za tím otcem vagabundem a ochlastou a za bráchou, co je kriminálník a kterého pořád odněkud vytahuju. Příště může jít do vězení rovnou a vsadím se, že tam co nejdříve skončí.

KITTY To dřív tam skončíš ty, ty gaunere!

PACKARD Teď mě dobře poslouchej! Jestli se ta tvoje ubrečená a hamižná matka vrátí fňukat do mého kanclu, nechám ji hned vyhodit a smetu ze šedesáti schodů dolů, jakože je Bůh nade mnou! *(Vstupuje Tina, jakmile Dan téměř přestal mluvit. V ruce má kabelku od Kitty, kovanou a posázenou šperky, která obsahuje pudřenku, rtěnku a pouzdro na cigarety. Když si všimne, že se naskytlá uprostřed hádky, chvíli váhá. Dan přestane mluvit, a jak ji uvidí, vytrhne jí kabelku z ruky, praští s ní o zem a tahá Tinu pryč z pokoje.)*

KITTY *(Přechod je završen. Poprvé je opravdu uražená. Odteď i nadále musí jednat rychleji a její přechod se stane intenzivnější.)* Ihned to seber! *(Jako odpověď Dan silně kopne do tašky, která skončí v rohu. Pro sebe)* Náramky, že? *(Sundá si okázalý řetízek posázený šperky, hodí ho na zem a kopne do něj.)* To je to, co víš o ženách! Myslíš si, že mi stačí dát nějaký náramek; proč mi je teda kupuješ? Proč jsi uzavřel nějaký z tvých špinavých obchodů a chceš, abych všem ukazovala, co jsi za chlapáka? Neděláš to pro mě, ale pro sebe! *(Neví, kam až ji dovede její vztek, ale trefí do černého.)*

PACKARD Ano, je to tak! A co bys řekla o tomhle místě, o oblečení, o kožichu a o autech? Jdi si, kam chceš a prachy si vem klidně s sebou! Žádná manželka na světě by se s tím nesrovnala hůře než ty! Dostal jsem tě ze sraček a tohle je tvoje poděkování!

KITTY *(jako dobrý slídil konečně najde správnou cestu: teď již ví, kam jde)* A za co bych ti měla děkovat? Že jsi mě vyzdobil jako plyšového koně a nechal mě samotnou, den za dnem, noc za nocí?! Nikdy jsi

mě nikam nevzal! Pořád jen hraješ poker a večeříš se svými kamarády.. nebo to aspoň říkáš. *(Míří k novému cíli; pozorujte ji.)*

- PACKARD Ted' jsi na to kápala! *(Stále netušící je připravený ke smíru.)*
- KITTY Pořád jen chodíš dovnitř a ven a vychvaluješ se, jaký jsi štramák nebo jaký budeš. Na mě nikdy nemyslíš, neděláš ani ty malé věci, které se ženám líbí, a ani jsi mi za celý svůj život neposlal květiny. Pokud chci květiny, tak si je musím jít koupit ven! *(S gestem ke dveřím, kde před chvílí stála Tina s orchidejemi.)* Jaké ženě se líbí kupovat si květiny sama? Nikdy se mnou nemluvíš, nikdy se mě nezeptáš, co dělám, jak se mám, nic!
- PACKARD Tak si nějakou činnost najdi! Určitě to nebudu já, kdo by tě omezoval!
- KITTY To si piš! Myslíš, že mi vyhovuje být celé dny zavřená, abych obdivovala své šperky? Ach! Jak jsi hloupý! Co si myslíš, že dělám mezitím, co zařizuješ ty své špinavé obchody? Celá žhavá čekám jen na svého tatínka, až se vrátí domů! *(Nyní konflikt nabývá kritického bodu.)*
- PACKARD Kam tím míříš, maličká..
- KITTY Myslíš, že jsi jediný chlap, kterého znám? No, není to tak. Je tu ještě jeden a stačilo mi ho poznat k tomu, abych pochopila, jak nafoukaný balón jsi! *(Přechod je znovu završen - klimax.)*
- PACKARD *(Narůstající pohyb – protiútok.)* Ty.. ty..
- KITTY *(Chce ho vidět rozrušeného. Jdou vstříc novému přechodu a novému o stupeň vyššímu konfliktu.)* Nelíbí se ti to, že pane ministře?
- PACKARD *(Stále otřesen. Přechod mezi nárazem a porozuměním není ještě dovršen.)* Chceš mi říct, že jsi mě zradila s jiným?
- KITTY *(ted' je již rozhodnutá jít až na dno)* Tak! Co ted' uděláš, nafoukanče?
- PACKARD *(s křikem rozlíceného muže)* Kdo je to?
- KITTY *(zlomyslně)* To by se ti líbilo vědět, že?

PACKARD *(Chytí ji za zápěstí. Kitty křičí)* Řekni mi, kdo to je!

KITTY Ne.

PACKARD Řekni mi to nebo ti zlámu všechny kosti!

KITTY Ne, i kdybys mě zabil!

PACKARD Tak si to zjistím sám.. *(pustí jí zápěstí)* Tino! Tino!

KITTY Ta to neví. *(Na okamžik jsou oba zticha a čekají, až přijde Tina. Když se ukáže ve dveřích a udělá pár kroků do pokoje, je zřejmé, že Tina poslouchala, ačkoli její tvář vykresluje výraz vyjevené nevinnosti. Jde vpřed mezi dvě tiché bytosti.)*

PACKARD Kdo tady byl?

TINA Jak? *(V následujících krocích se přechod udává jen pomalu.)*

KITTY Nevíš to, Tino, že je to tak?

PACKARD Zavři hubu, děvko! *(Otočí se k Tině.)* Ty to víš a řekneš mi to. Kdo tu byl?

TINA *(nepokojně zakrouť hlavou)* Neviděla jsem nikoho.

PACKARD *(popadne ji za záda a zavrtí s ní)* Jistě, že jsi ho viděla. Jen do toho, kdo tu byl? Kdo tady byl minulý týden? Kdo tady byl, když jsem jel do Washingtonu?

TINA Nikdo, nikdo, jen doktor.

PACKARD Ne, já nemluvíím o něm. Kdo tady byl za mými zády?

TINA Nikoho jsem neviděla.

KITTY *(Zabije dvě mouchy jednou ranou; on je žárlivý, ale nepodezřívá doktora, který je právě jejím milencem.)* Vidíš? Co jsem ti říkala?

PACKARD *(Dívá se na ni, jako by chtěl najít způsob, jak z ní vytlouct pravdu. Zjistí, že je to zbytečné. Tlačí ji ke dveřím)* Běž odsud pryč. *(Kitty čeká, jak se budou věci vyvíjet. Packard chodí sem a tam. Prudce se otočí)* Rozvedu se, to je to, co udělám. Rozvod a ty nebudeš mít ani peníz. V takových případech to zákon uzná.

- KITTY Nemůžeš nic udělat. Nejdřív to musíš dokázat.
- PACKARD Dokážu to. Najmu si detektivy. Najdou ho. Postačí mi mít ho v rukou jen jedenkrát. Jak by se mi líbilo ho zaškrtit! A udělám to. Vezmu ho, zabiju ho a tebe vyhodím ven jako toulavou kočku.
- KITTY Vážně? Vyhodíš mě ven? No, líp bys udělal, kdybys přemýšlel dvakrát. Protože já nepotřebuji detektivy na to, aby mi vypátrali, kdo jsi.
- PACKARD Ty o mně nic nevíš.
- KITTY Že ne? Chceš jet do Washingtonu, he? Stát se tlučhubou a všechno udat prezidentovi. Chceš vstoupit do politiky? (*Její tón se stává divokým.*) No, něco o politice vím. A vím o všech tvých špinavých záležitostech, o kterých ty tak básníš. Jen Bůh ví, jak mě to nudilo.. věc Thompson, chyták na starého Clarka a teď ta story s Jordanem. Napálil ses opravdu velkolepě. Když to dám do oběhu, bude to pěkný skandál. Politika! Nikdy nevstoupíš do politiky. Nepůjde to odnikud. Nepustili by tě totiž ani na záchodky od Astora.
- PACKARD Jsi jen had. Malý, slizký jedovatý had s rolničkama. Skončeno. Musíme jít na tu večeři s Ferncliffem, ale po tomhle večeru bude konec. A vůbec bych tě tam nebral, ale pro mě je vidět Ferncliffa mnohem důležitější než pro tebe. A dnes v noci jdu odtud pryč, srozuměno? Zítra si pošlu pro své oblečení. Ty můžeš zůstat tady a dostávat květiny od své spřízněné duše. Mezi námi je konec. (*Packard jde do svého pokoje a zabouchne dveře. Přechod byl dokončen.*)

Tato scéna začíná *podrážděním* a končí *vztekem*. Mezilehlé pasáže vycházejí plynule jedna z druhé.

Je to takřka univerzální chyba, že průměrní spisovatelé zanedbávají přechod, ale věří, že jejich popisky budou pravdě podobné. Je sice pravdou, že přechod může probíhat ve velmi krátkém časovém oblouku a postavě probleskne hlavou bez toho, aby si to sama uvědomila. Ale existuje i přesto a autor to musí zobrazit. Melodramy a stereotypní postavy postrádají tento přechod, stejně jako mízu opravdového dramatu.

Eugene O'Neill vymyslel různé prostředky, jakými ukázat publiku myšlenky jeho postav. A přece žádný z nich není dost úspěšný jako jednoduchá metoda přechodu používaná Ibsenem a dalšími velikány.

V *Medvědovi*, jedinečné to jednoaktovce A. P. Čechova, můžeme najít další skvělý příklad přechodu. Paní Popovová přijala utkat se v pistolním souboji se Smirnovem poté, co ho urazila.

- SMIRNOV Je už konečně čas zbavit se předsudku, že jenom muži jsou povinni splatit urážku! Když rovnoprávnost, tak rovnoprávnost! Vem to čert! Na souboj!
- POPOVOVÁ Chcete se střílet? Račte!
- SMIRNOV A hned!
- POPOVOVÁ A hned! Po muži tu zůstaly pistole.. Hned je sem přinesu.. (*Rychle vyjde a vrátí se*) S jakou rozkoší vám vpálím kulku do té vaší měděné palice! Čert vás vem! (*Vyjde.*)
- SMIRNOV Odstřelím ji jako kuře! Já nejsem žádný kluk, žádné sentimentální štěně, pro mne slabá stvoření neexistují! (*Nastává přechod ke zjemnění.*)
- LUKA (sluha) Tatíčku náš rodný!.. (*Padá na kolena*) Buď tak hodný, smiluj se nade mnou, odejdi odtud! K smrti jsi lidi vylekal, a teď se ještě chystáš střílet!
- SMIRNOV (*neposlouchá ho*) Střílet se v souboji, však to je taky rovnoprávnost, emancipace! Tady jsou si obě pohlaví rovna! Odstřelím ji z principu! Ale je to ženská! (*Nastává viditelný přechod.*) (*Napodobí ji*) „Čert vás vem!.. Vpálím vám kulku do té měděné palice!“.. Ta ale je! Zčervenala, oči jí blýskaly.. Přijala vyzvání! Čestné slovo, takovou vidím poprvé v životě..
- LUKA Tatíčku, odejdi. Modli se do smrti k pánubohu!
- SMIRNOV To je – žena! Tohle si dám líbit! Opravdová žena! Žádná zakyslina, žádné fňukání, ale oheň, střelný prach, raketa! Až je líto ji zabíjet!
- LUKA (*pláče*) Tatíčku náš.. rodný, odejdi!
- SMIRNOV Na mou duši se mi líbí! Na mou duši! I když má důlky ve tvářích, líbí se mi! I ten dluh bych jí byl schopen odpustit.. i vztek přešel.. obdivuhodná žena!⁷⁷

Na konci je přechod až příliš zřejmý. Chybí důvtip, který v *Domově loutek* činí přechod doplňující částí dramatu.

Bez přechodu není možný rozvoj nebo vývoj. T. A. Jackson píše ve své *Dialektice*⁷⁸:

⁷⁷ Autorem překladu z r. 1953 je František Vrba

⁷⁸ Thomas A. Jackson (1879 – 1955) byl britský socialista a komunista a jeho *Dialektika* v češtině nevyšla

Bráno z kvalitativního hlediska je známo, že vesmír není v žádných po sobě jdoucích okamžicích nikdy stejný.

Když pro naše účely použijeme parafrázi, je evidentní, že drama nikdy nepokračuje stejně a v po sobě jdoucích momentech se vždy liší.

Postava, která prochází z jednoho extrému do druhého jako třeba od pobožnosti k bezvěrectví nebo naopak, se musí vyvíjet, aby vyplnila tuto nezměrnou vzdálenost dvou hodin, které jsou jí věnované na jevišti.

Každá tkáň, svaly nebo kosti v našich tělech se obnovují každých sedm let. Postoj k životu, náš pohled na život, naše naděje či naše sny se také stále proměňují. Taková přeměna je tak nepostřehnutelná, že si obvykle neuvědomujeme, že se v našich tělech a myslích vůbec odehrává. Tohle je přechod: nikdy nejsme stejní v žádné z po sobě jdoucích chvílí. A přechod je jev, který prochází dramatem bez přerušení, skoků nebo vynechávek. Přechod spojuje zdánlivě odloučené jevy jako je zima a léto nebo láska a nenávisť.

Jedna, dva, tři, čtyři, pět, šest, sedm, osm, devět, deset. To je vlastně kvalitní narůstající konflikt. Přerušovaný konflikt je nepravidelný: jedna, dvě - pět, šest - devět, deset. V životě však přerušovaný konflikt neexistuje. "Přeskočit k závěru" značí spíše zrychlení než přerušování duševního procesu. Zde je otevírací scéna z *Přístavního dělníka*⁷⁹ od Peterse a Sklare. Je to krátká scéna, ale najdeme v ní přeskok. Zkuste ho rozpoznat.

FLORRIE	Ach, Bille, co se mezi námi stalo? Proč se musíme pořád hádat? Nikdy to tak nebylo. (<i>Dá mu ruku na rameno.</i>)
BILL	(<i>odsune jí ruku pryč</i>) Nech toho, přestaň s tím!
FLORRIE	Prase! (<i>Začne plakat.</i>)
BILL	Jste všechny stejné, vy provdané běhny. Nikdy nevíte, kdy je třeba přestat.
FLORRIE	(<i>dá mu facku</i>) Nemluv takhle se mnou.
BILL	Dobře, dobře. Souhlasím. Ale teď už je konec a na to nezapomeň. Už tě nechci víckrát vidět a nepřeji si, abys mě obtěžovala v kanceláři. Vrať se za tím hlupákem - svým manželem a zkus ho milovat tak, aby se změnil. Určitě to bude potřebovat. (<i>Obrátí se k odchodu.</i>)

⁷⁹ Autory jsou američtí scénáristé Paul Peters a George Sklar, o nichž se zdroje příliš nezmiňují. Hra s originálním názvem *Stevadore* se do Česka zřejmě vůbec nedostala a nebyla ani zfilmována

- FLORRIE Počkej chvíli, Bille Larkine.
- BILL Buď zticha! A nepokoušej se mi ani volat, abys mi řekla, že máš pro mě něco důležitého.
- FLORRIE Musím ti říct něco důležitého rovnou. Ty dopisy Heleně jsem psala já, jestli to chceš vědět. A to ještě není vše. Dám tě do pořádku. Počkej a uvidíš. Půjdu k Heleně a řeknu jí, jaký druh prasete si chce vzít. Nemůžeš se mnou takhle zacházet a jednoduše odejít. Možná to klapalo s tvými jinými děvčaty, ale tentokrát sis vybral špatně, drahý. Ještě jsi se mnou neskončil, ještě ne. Ani ve snu.
- BILL Proklatá.. *(Rozzuřený muž ji vezme za krk. Ta ho udeří do obličeje a začne křičet. Načež on ji ve slepém vzteku udeří znovu. Ona zařve ještě silněji a padá na zem. Zabouchnou dveře, je slyšet hlasy. Bill běží pryč.)*
- FREDDIE *(za scénou)* Florrie, byla jsi to ty? Florrie! Kde jsi?

Nyní se vraťme k okamžiku, ve kterém Bill říká: „Buď zticha!“ a čtème repliky Florrie. Když oznámí, že napsala dopisy dívce, již si chce Bill vzít, očekáváme, že on bude zlostí bez sebe. Ale ona zatím pokračuje ještě docela dlouho ve svém mluvení a Bill nereaguje. Efekt je tak statický. Jediná smysluplná věta v rozhovoru je v úvodní větě, ale taktéž nevyvolává žádnou reakci. Když se rozčílí, příčina je tak triviální, že jeho reakce vyprovokuje přerušovaný konflikt.

Autoři určitě cítili potřebu přechodu, ale tím, že nepochopili jeho princip, proces převrátili. Vytvořili tak neměnný konflikt, jež následuje další a přerušovaný - známka potíží s postavami. Od jeho upozornění "Buď zticha!" po moment, kdy Florrie přestává mluvit, jsou Billovy duševní procesy prázdné, co se týká vnímání publika. Pokud ona začala: „Nemůžeš se mnou takhle zacházet a jednoduše odejít“, Bill měl mít možnost reagovat nějakým protipohybem. Až pak by pokračovala: „Možná to klapalo s tvými jinými děvčaty, ale tentokrát sis vybral špatně, drahý.“

Billova narůstající netrpělivost a vztek ji měly popohnat k tomu, aby řekla: „Půjdu k Heleně a řeknu jí, jaký druh prasete si chce vzít.“ To je místo, ve kterém jí Bill může pohrozit bitím, pokud se k Heleně přiblíží, a to by jí teprve mělo vyprovokovat k tomu, že řekne tuto velkou věc: „Ty dopisy Heleně jsem psala já, jestli to chceš vědět.“ Poté by jí v pochopitelném výbuchu hněvu udeřil. V takovém podání bychom se mohli zúčastnit přechodu mezi *podrážděním* a *zlostí*. Místo toho nás nejsilnější replika ze scény uvádí do rozvláčného přívalu slov. Bill je nucen se na ni dívat nevraživě - neměnně - a poté ji zničehonic začíná bít - skok - po bezbarvé a nenavazující replice. Nyní si přečtème scénu z *Jámy* od Maltze a pokusme se rozlišit další přerušovaný konflikt, tedy chybějící přechod.

Tady je vada ještě závažnější než v tom, co jsme právě oddiskutovali, poněvadž jsou zavržené podklady pro budoucí chování postavy.

- PRESCOTT *(chce, aby se Joe stal špiclem) .. A já říkám jenom, že kdo chce ochutnat guláš, ať si to nerozhází s kuchařem. Tak je to. Tobě na tom možná nezáleží. Ale já ti řeknu, že moje žena nemá hlad a můj kluk do šachty na práci nepůjde. No, rozmysli si to, chlapče! (Vstane.) Pro tebe je to, počítám, trochu těžké, lolo. No.. (Pokrčí rameny a jde ke dveřím) Dej mi vědět, až se to narodí. Kdyby sis to náhodou rozmyslel, chlapče, myslím, že to místo obsadíme až pozítří. (Vyjde. Mlčení.)*
- IOLA *Joe.. (Joe neodpovídá. Iola vstane a přejde k němu, položí mu ruku na paži) Joe.. mně je to jedno. Nic si nevyčítej, já toho doktora nepotřebuju. Už nemám strach. (Rozpláče se.) A nebudu mít strach, Joe. (Otrásá se vzlyky.)*
- JOE *(se snaží ovládnout) Neplač, lolo! Neplač! Neplač! Nesmíš plakat!*
- IOLA *(polyká slzy) Už nebudu, Joe.. už nebudu. (Sedí a zatíná pěsti. Chvěje se po celém těle. Joe přechází po místnosti – podívá se na ni – znovu přechází.)*
- JOE *(se náhle otočí a vykřikne) Co chceš – aby ze mě byl špicl?*
- IOLA *Ne, nechci, nechci.*
- JOE *Ty myslíš, že já nechci práci, že nechci jíst, že nechci doktora? Ty myslíš, že je mi jedno, když náš malej možná umře?*
- IOLA *Ne, Joe, ne.*
- JOE *Kriste Ježíši! Co si počnu? (Mlčení. Joe přechází. Pak si sedne. Začne zařatou pěstí stále silněji bít do stolu. Konečně uhodí ze vsí síly a pak opět nastane mlčení.) Člověk je člověk. Musí žít jako člověk. Musí jíst, mít ženu, bydlet v domě.. (Vyskočí) Člověk nemůže žít v doupěti jako zvíře.*
- MARY *(otevře dveře z vedlejší místnosti. Ospale) Co se děje? Slyšela jsem křik.*
- JOE *(se ovládá) Tady ne, Mary. To venku. My tu mluvili.*
- MARY *Běžte spát!*

- JOE Půjdem spát.
- MARY A nelamte si hlavu. Všecko dobře dopadne. *(Zaváhá)* Pomodlím se za vás. *(Vyjde. Mlčení.)*
- JOE *(se trochu zasměje)* Pomodli se za nás. *(Pauza)* Firma je tu pán, lolo! Člověk si musí umět kapku pomoci, he? lolo, Tonyho nemůžem nechat žít v koksárenský peci – ve stráni. *(Šeptem)* Nemůžeme nechat našeho malýho možná – pořád chodíš v šátku, lolo. *(Jde k ní)* Chceš schovat břicho? Ty se stydíš – stydíš se za toho malýho? Já se nestydím. Mám ho rád - myslíš, že je teď vzhůru? *(Přiloží jí ucho na život)* Ne, spí. Chodí spát brzo. Chodí spát, když houká siréna. *(Maličko se zasměje, pak vztáhne obě ruce a pohladí jí obličej)* Máš mě ráda, lolo?
- IOLA Joe, nešlo by ho nějak napálit? Prescottta? Nemoh bys vzít tu práci a pak mu prostě nic říct? *(Pauza. Joe jí spustí ruce z tváře.)*
- JOE *(zvolna, klidně, jako by konstruoval něco, co už oba vědí)* Jo. To víš, že jo. Můžu ho napálit, lolo. Vzít tu práci. Říct mu nějakou hloupost, co nikomu neuškodí.. Nikomu. To víš.
- IOLA *(vášnivě)* Nikdo se to nedoví. Nemusíme jim to říkat – a stejně to bude jen na chvilku. Tonymu to nemusíme říkat.
- JOE *(stejně zvolna)* To víš. To víš, napálím ho. Vezmu tu práci. Seženu doktora. Něco si vydělám. A za pár neděl mu dám sbohem, půjdeme odtud – to víš. *(Pauza. Přitiskne hlavu k jejím prsům. Pak vyděšeně, jako by se ji snažil přesvědčit)* Člověk musí žít jako člověk, lolo. *(Zdvihne hlavu. S rostoucí bolestí a rozhodností)* Člověk nemůže žít v doupěti jako zvíře!

*Opona*⁸⁰

Teď se vraťme ke konci promluvy Joea, když se ptá: „Máš mě ráda, lolo?“ Ona mu radí obelstít pana Prescottta. Možná na to lola stále myslela, ale publiku to nikdo neukázal. Jakmile Prescott odchází, lola prohlašuje, že nepožaduje, aby se Joe obětoval, ale vzápětí hned změnil úmysl. Náhlý obrat je oprávněný, ale my musíme porozumět, jak k té změně došlo.

Joe završí tento zjevný skok ještě větším přeskokem: ihned s ní souhlasí. Rozhodnutí je však příliš rychlé na to, abychom mu uvěřili. Neví snad Joe, co tento krok způsobí? Neví,

⁸⁰ V úryvcích ze hry *Jáma* byl použit překlad Františka Vrby z r. 1959. Jinak drama je z r. 1935 a je téměř až kupodivu, že bylo přeloženo do češtiny, poněvadž ani v Americe se nesetkalo s přílišnou odezvou

že se tím vyřadí ze společnosti a možná ho to bude stát i život? Nebo věří, že může přelstít firmu stejně jako své přátele? Nevíme, co má na mysli. Kdybychom mohli nahlédnout, co se odehrává v Joeově mysli, porozumět, co si myslí o svých šéfech, nastražených kádrech, černých listinách či bojkotech, cítili bychom se více účastni na jeho neštěstí. Tento přerušovaný konflikt a chybějící přechod zpečetují osud dramatu. Joe nikdy nebyl trojrozměrnou postavou. Autor mu nedal možnost bojovat a předurčil jeho osud, místo aby mu dovolil rozhodnout se sám za sebe. Rozhodnutí Joea by mělo nastat po mnohem větším přemýšlení, po větším souboji mezi ním a lolou, po větším oddalování, a pak by teprve vyústilo v narůstající konflikt.

Vzpomeňte na Noru. Přechod mezi beznadějí a rozhodnutím odejít je krátký, ale logický. Maltz se pokouší o několikrát rychlejší přechod, ale vede ho nemotorně. Když Joe říká: „Člověk si musí umět kapku pomoci, he?“, máme dojem, že se snad bude ucházet o kariéru udavače. Ale pár vět za tím říká, že by se nestyděl, kdyby lola chyběl šátek, aby si zakryla břicho, a tak lola i publikum pochopí, že práci nepřijme; proč by tedy měla naopak naznačit, že tu práci vezme a poškodí šéfa?

Tato nerozhodnost mezi dobrem a zlem zpomaluje Joeův vývoj a činí poselství dramatu méně zřetelným. Není pochyb, že Joe je slabou postavou, která si nikdy není jistá tím, co chce. A pokud by autor namítal, že právě proto se stane donašečem, odkázali bychom ho na kapitolu: "Síla vůle postavy."

OTÁZKA: Učil jste nás, že je prazákladní důležitostí, aby se drama pohybovalo. Copak ale zaznamenejme každý jednotlivý pohyb kola, když vidíme projíždět auto? Ne, protože se nám to nezdá důležité, třebaže je auto v pohybu. Víme, že kola se otáčejí, protože vnímáme pohyb automobilu.

ODPOVĚĎ: Auto může skákat, zastavovat se, skákat a zastavovat se donekonečna. Souhlasím, že se hýbe, ale jedná se o pohyb, který by vás zničil dříve než za půl hodiny. Zařazení rychlosti u auta je srovnatelné k přechodu ve hře, protože je to právě přechod mezi dvěma rychlostmi. Auto, které jede vpřed a poskakuje, vámi otřásá, stejně jako řada přerušovaných konfliktů cloumá s vašimi emocemi. Otázka je zajímavá: musíme pozorovat každý jednotlivý pohyb kola? Musíme zaznamenat každé hnutí v přechodu? Odpověď zní ne. Není to nutné. Máme za to, že stačí naznačit jeden pohyb v přechodu, abychom osvětlili, jak fungují duševní pochody postavy. Bude záležet na schopnosti autora zhustit potřebnou látku v onen přechod a tím ukázat (či napovědět) celý pohyb.

10. Krize, klimax, rozřešení

Porodní bolesti představují krizi, zatímco narození je klimax. Výsledek porodu, což bude život nebo smrt, je potom rozřešení.

V *Romeovi a Julii* jde Romeo do domu Kapuletových a nasazuje si masku, aby mohl vidět svou milovanou Rosalindu. Tam však potká jinou dívku, tak krásnou a okouzující, že se

znovu zamiluje k zbláznění (krize). Polekaný se dozví, že Julie je dcerou Kapuletových (klimax), nejhorších nepřátel jeho rodiny. Tybalt, synovec paní Kapuletové, Romea objeví a pokusí se ho zabít (rozřešení).

V tu samou dobu také Julie objeví pravou totožnost Romeovu a vypráví o svých strastech měsíci a hvězdám. Romeo vlečen nezkrotnou láskou k ní se vrací a poslouchá ji (krize). Načež tito dva mladí se rozhodnou vzít se (klimax). Den poté se v kobce mnicha, františkána a Romeova přítele Lorenza vezmou (rozřešení). Ve všech aktech se krize, klimax a rozřešení střídají jako den a noc. Podívejme se na tento princip podrobněji v jiném divadelním textu.

Když Krogstad vyhrožuje Noře v *Domově loutek*, je to příklad krize:

KROGSTAD Ale říkám vám docela jasně: jestli budu vyhozen po druhé, půjdeme oba.

Krogstad má v úmyslu obvinít ji z padělání podpisu, pokud nedomluví Helmerovi, aby ho nepropustil. Toto vyhrožování, ať už dopadne jakkoli, bude bodem zlomu v životě Nory; krize. Pokud uspěje v tom, že přesvědčí Helmera, aby Krogstada nevyhodil, budeme mít vrchol všeho, co se událo dříve; klimax. Jenže tato scéna by vedla ke klimaxu, i kdyby Helmer odmítnul udržet mu místo.

HELMER Věř mi, že bych s ním nemohl pracovat. Vedle takových lidí je mi doslova fyzicky nevolno.

.. prohlašuje Helmer. S tímto tvrzením jsme dosáhli vrcholu v této scéně: klimaxu. S Helmerem se nedá hnout. Krogstad nařkne Noru; a Helmer tvrdil, že osoba, která se dopustí falšování podpisu, nemůže být dobrou matkou. Vedle tohoto skandálu Nora Helmera, jehož miluje, ztratí, a tak i svoje děti. Rozřešení je: zděšení.

V následující scéně se Nora pokouší znovu, avšak Helmer je opět pevný jako skála. Nora ho obviní, že je zatížený předsudky. Tne tak do živého. Krize. Nyní se Helmer zdá být ještě více rozhodnutý. Říká:

HELMER Dobře. Musím to ukončit.

Zavolá služebnou a dá jí dopis, který má okamžitě poslat. Služebná odejde.

NORA (*bez dechu*) Torvalde – jaký to byl dopis?

HELMER Krogstadova výpověď.

NORA Odvolej ji, Torvalde! Ještě je čas. Ach, Torvalde, odvolej ji, kvůli mně; kvůli sobě, kvůli dětem! Slyšíš, Torvalde, ale rychle! Neuvědomuješ si, co ta výpověď nám všem může způsobit.

HELMER

Už je pozdě.

Klimax. Rozřešením je Nořina odevzdanost. Tato krize a klimax jsou na vyšším stupínku než v předchozí scéně. Předtím jí Helmer pouze vyhrožoval, avšak nyní svou výhrůžku naplnil. Propustil Krogstada. Zde je následující scéna, v níž se krize, klimax a rozřešení dostanou ještě do vyššího stupně. Všimněme si také brilantního přechodu mezi poslední a následující krizí. Krogstad vstupuje kradmo z kuchyně. Obdržel dopis o propuštění. Helmer je v jiném pokoji. Nora je pronásledovaná myšlenkou, že manžel zde toho muže objeví. Zavře dveře na klíč a žádá Krogstada: „mluvte tiše - můj muž je doma“.

KROGSTAD

Nu, prosím.

NORA

Co ode mne chcete?

KROGSTAD

Rád bych věděl, jak jste se rozhodla.

NORA

Jen rychle. Oč jde?

KROGSTAD

Snad víte, že jsem dostal výpověď.

NORA

Nemohla jsem tomu zabránit, pane Krogstade. Bojovala jsem za vás až do posledka. Ale nic to nepomohlo.

KROGSTAD

To vás má muž tak málo rád? Ačkoli ví, co bych vám mohl způsobit, přece si troufá..

NORA

Jak vás mohlo napadnout, že o tom ví!

KROGSTAD

Ovšem, to jsem ani nepředpokládal. Taky bych nikdy nečekal od našeho dobrého Torvalda Helmera, že projeví tolik odvahy..

NORA

Pane Krogstade, prosím, abyste o mém muži mluvil s úctou.

KROGSTAD

Zajisté! Vždycky jen s veškerou úctou. Ale poněvadž tu záležitost tak úzkostlivě tajíte, smím se snad domnívat, že si dnes uvědomujete trochu líp než včera, co jste vlastně provedla.

NORA

Líp, než vy byste mi to kdy mohl vysvětlit.

KROGSTAD

Nu ovšem, tak špatný právník jako já..

NORA

Co ode mne chcete?

KROGSTAD Chci se jen podívat, jak se vám vede, paní Helmerová. Myslil jsem na vás celý den. Takový agent, pokoutní pisálek, takový.. no zkrátka takový člověk jako já má taky to, čemu se říká srdce.

NORA Dokažte to; vzpomeňte si, že mám malé děti.

KROGSTAD A vzpomněla jste si vy nebo váš muž, že já taky mám děti? Ale na tom už nezáleží! Chtěl jsem vám jenom říci, abyste to nebrala tak vážně. Nehodlám zatím na vás podat oznámení.

NORA Ne, vidíte, že ne? Vždyť já to věděla.

KROGSTAD Můžeme všechno urovnat po dobrém, a nikdo se o tom nedoví. Zůstane to jen mezi námi třemi.

NORA Můj muž se o tom taky nesmí dovědět.

KROGSTAD Jak tomu chcete zabránit? Můžete snad zbytek zaplatit?

NORA Ne, aspoň ne hned.

KROGSTAD Nebo si můžete opatřit peníze v nejbližších dnech?

NORA Nemohu, aspoň ne tak, jak bych chtěla.

KROGSTAD Taky by vám to nepomohlo. Ani kdybyste měla peníze v ruce a dávala mi je, ten dlužní úpis bych vám stejně nevrátil.

NORA Tak mi ale řekněte, co s ním chcete udělat.

KROGSTAD Chci si ho nechat – mít ho v ruce. A nikdo z nezúčastněných se nic nedoví. Kdybyste se tedy snad zabývala nějakým zoufalým úmyslem..

NORA Taky že se zabývám.

KROGSTAD .. kdybyste třeba chtěla opustit dům a rodinu..

NORA To chci.

KROGSTAD .. nebo kdybyste snad pomýšlela na něco ještě horšího..

NORA Jak to víte?

KROGSTAD .. tak to vyžeňte z hlavy.

NORA Jak víte, že se zabývám *takovými* myšlenkami?

KROGSTAD Víte, člověku to pořád vrtá v hlavě – aspoň když začíná. Já jsem se tím taky zabýval. Ale neměl jsem, na mou duši, odvalu..

NORA (*skoro ji není slyšet*) Já taky ne.

KROGSTAD (*s úlevou*) Vidíte, že ne? Tak ani vy ji nemáte!

NORA Nemám; nemám.

KROGSTAD Však by to taky byla velká hloupost. Jen co přejde první domácí bouřka.. Mám v kapse dopis pro vašeho manžela.

NORA A v něm mu to všechno píšete?

KROGSTAD Co nejšetrněji.

NORA (*rychle*) Ten dopis se mu nesmí dostat do rukou! Roztrhejte ho, přece jen se pokusím ty peníze opatřit.

KROGSTAD Odpusťte, paní Helmerová, ale tuším, že jsem vám právě řekl..

NORA Ach, nemyslím ty peníze, které jsem vám dlužna. Řekněte mi, kolik žádáte od mého muže? Já to seženu.

KROGSTAD Od vašeho muže nechci peníze.

NORA A co tedy chcete?

KROGSTAD Povím vám to. Chci se zas postavit na nohy, paní Helmerová – chci se zas dostat nahoru a k tomu potřebuji pomoc vašeho manžela. Půl druhého roku jsem se nedopustil ničeho nečestného. Po celou tu dobu jsem zápasil s nejtísnivějšími poměry; ale hlavně, že jsem se zas krok za krokem dostával kupředu. Teď mě vyhazují, ale já už se nespokojím tím, že mě vezmou na milost – rozumíte, já chci dál. Chci zas do banky, ale na vyšší místo – ať se mi o ně váš manžel postará..

NORA To neudělá. Nikdy.

KROGSTAD Ale udělá; vždyť ho znám. Neodváží se ani ceknout. A až tam pak budu s ním – to teprve uvidíte! Nepotrvá to ani rok a stanu se

pravou rukou ředitele. Pak povede Akciovou banku Nils Krogstad, a ne Torvald Helmer. *(Krise. Nyní se dostávají ke klimaxu.)*

- NORA Toho se nedočkáte!
- KROGSTAD Chcete snad..?
- NORA Ted' už mám odvahu.
- KROGSTAD Ach, mě nezastrašíte. Taková jemná, zhýčkaná dáma..
- NORA Však uvidíte!
- KROGSTAD Chcete snad pod led? Do studené černé vody? Aby vás pak na jaře vyplavila někde venku, zohavenou k nepoznání, s vypadanými vlasy..
- NORA Mě nezastrašíte!
- KROGSTAD A vy mě taky ne. To se nedělá, paní Helmerová. Ostatně proč? Stejně ho mám v kapse.
- NORA A budete ho mít i potom? Až tu už..?
- KROGSTAD Zapomínáte, že i pak budu o *vaší pověsti* rozhodovat já. *(Nora stojí neschopna slova a hledí na něho.)* Aspoň vidíte, na čem jste. Nedělejte hlouposti. Počkám, až Helmer na můj dopis odpoví. A uvědomte si, že na tuhle cestu mě zase přivedl váš muž. To mu nikdy neodpustím. Na shledanou, paní Helmerová! *(Odejde do předsíně.)*
- NORA *(spěchá ke dveřím do předsíně, pootevře je a naslouchá)* Odchází. Ale dopis neodevzdal. Ach ne, ne, ani by nemohl. *(Otvírá dveře stále víc.)* Co je? Zastavil se. Ještě nejde po schodech. Snad se rozmýšlí? Že by přece jen..?
(Do schránky spadne dopis; pak je slyšet, jak Krogstad odchází po schodech. Nora potlačí výkřik a přeběhne pokoj až ke stolu u pohovky; krátká přestávka.) Je ve schránce. *(Bojácně se plíží ke dveřím do předsíně.)* Tady je. Torvalde, Torvalde – teď jsme nadobro ztraceni! *(Rozřešení. Odevzdání – ale dotud ne úplně, neboť dokud je živá, ho zakusí znovu.)*

Přesný moment klimaxu se objevuje, když Krogstad nechá spadnout dopis do schránky.

Smrt je také klimax. Krize nastává ještě před smrtí, kdy je ještě nějaká naděje, jakkoli slabá. Mezi těmito dvěma póly je přechod. Tento prostor vyplní změna v horší nebo lepší pacientův stav. Jestli chcete vyprávět, jak může člověk z neopatrnosti uhořet, nejdříve ukažte, jak kouří, usne a cigareta pak vznítí záclonu. V té chvíli jste došli ke krizi. Proč? Poněvadž člověk by se ještě mohl vzbudit a oheň zhasit, nebo by někdo jiný mohl cítit zápach spáleného; avšak když se nestane nic z toho, muž shoří a zemře. V tomhle případě se jedná jen o pár okamžiků, ale krize může být delší.

Krize: stav věcí, v němž hrozí rozhodná změna jedním nebo druhým směrem.

Ale nyní pojďme prozkoumat, co provokuje onu krizi a její klimax. Ještě jednou si vezměme za příklad *Domov loutek*, který teď čtenář zná již velmi dobře. Klimax byl nedílnou částí už v premise: *Nerovnoprávnost pohlaví v manželství vede k neštěstí*. A od začátku dramatu autor znal konec, proto mohl vědomě vybrat postavy tak, aby se premisa naplnila. Mluvili jsme o ději v kapitole "Postavy, jež utvářejí svůj příběh". Ukázali jsme, jak je Nora vlastně donucená zfalzifikovat podpis otce a zřídit si půjčku u Krogstada, aby zachránila Helmerův život. Kdyby byl Krogstad prostý lichvář, hra by ztratila na zajímavosti. Zatím je však Krogstad frustrovaným člověkem; v minulosti totiž padělal podpis pro záchranu rodiny stejně jako Nora. Věc pak byla ututlána, ale jeho život tím byl poznamenán. Měl pověst nečestného, ale udělal vše pro to, aby očistil jméno pro čest své rodiny. Tvrdě pracoval na znovuoobnovení cti v očích okolí. Pro Krogstada znamenalo přijetí do banky způsob, jak se stát znovu respektovaným.

Tak se věci mají, když ho Nora osloví a požádá jej o peníze. Ten je půjčil už i jiným, takže zde není důvod, proč by nemohl zajistit půjčku také Noře. Vedle toho byl Helmer jeho spolužákem, ačkoli mezi nimi zrovna láska nekvetla. Helmer Krogstada odbyl a téměř se ho styděl znát, a to především kvůli pověsti jeho údajného padělání. Pro Krogstada je sladkou pomstou vidět manželku tak váženého muže v souvislosti s problémy, kterými si v minulosti prošel. Když Helmer přijme doporučení banky a Krogstada propustí, je to hlavně pro princip, ale také proto, že Nora se osmělila myslet si, že on nebo kdokoli jiný by byl schopen ovlivnit jeho zdravý úsudek. Krogstad je vzteky bez sebe a připravuje se na souboj. Teď už mu nejde jen o peníze. Nyní chce ponížit a zničit Helmera a jeho kariéru. V ruce má zbraň a má v úmyslu ji použít.

Jak si můžeme všimnout, v tomto případě je jednota protikladů dokonalá - Nora si je teď vědoma následků svého chování, ale je příliš vyděšená na to, aby to řekla Helmerovi, protože ví, co si Helmer myslí o takovém vážném prohřešku proti morálce. Na druhou stranu tu máme Krogstada, který mimoto, že byl ponížen, vidí, že dobré jméno jeho dětí je znovu ohroženo a je připraven bojovat, i když tím někoho zničí. Tento problém nemůže být vyřešen kompromisem. Nora nabízí všechny peníze, které Krogstad chce, ale on je hluboce rozhněvaný a není suma, která by ho stačila utiшит. Teď se chce pomstít. Helmer ho chtěl zničit, a tak to nyní bude on, kdo zničí Helmera.

Toto nezničitelné pouto mezi částmi hry garantuje narůstající konflikt, krizi a klimax. Krize byla neodmyslitelnou součástí hry již od začátku; výběr těchto konkrétních postav ji učinil

nevyhnutelnou. Ale klimax by mohl být ještě nalomen, pokud by nějaká z postav z nějakého důvodu zeslábla. Jestliže by Helmerova láska byla větší než jeho smysl pro zodpovědnost, vyslyšel by Nořinu prosbu a nechal by Krogstada dál pracovat v bance. Ale Helmer je Helmerem a chová se přesně tak, jak od něj očekáváme.

Jak vidíme, krize a klimax se střídají tak, že to poslední je na stále vyšší úrovni než to předchozí. Každá jednotlivá scéna musí obsahovat také expozici: premisu scény, představení postav, konflikt, přechod, krizi, klimax a závěr. Tento postup by se měl opakovat ve všech scénách vaší hry na vzestupné úrovni. Prozkoumejme první scénu z *Přízraků*, abychom viděli, jestli je tomu skutečně tak. Když se opona zvedne, nalezneme v ní Engstranda stojícího vedle dveří do zahrady s dcerou Reginou, která mu stojí v cestě.

REGINA (*s přitlumeným hlasem*) Copak chceš? Zůstaň stát na místě! Vždyť z tebe kape.

ENGSTRAND Je to boží déšť, mé dítě.

REGINA Čertův déšť to je.

První tři repliky nastolí rivalitu mezi těmito dvěma. Každá následující replika nám odkrývá vztah mezi postavami a fyzické, psychologické a sociologické prostředí. Dozvídáme se, že Regina je krásná a těší se dobrému zdraví, a že naopak Engstrand je chromý, rád přehání a hodně pije. Dovídáme se, že měl hodně plánů, jak vylepšit svou pozici, ale všechny mu selhaly. Dozvíme se, že jeho aktuální cíl je otevřít ubytovací hostinec pro námořníky s Reginou jako návnadou pro klienty, kteří by platili za její přízeň. Zjistíme, že Engstrand téměř zabil svou ženu ve chvíli zlosti. Dále se dovíme, že u Alvingových se Regině dostalo lepšího vzdělání, že má nějaký vztah k Oswaldovi a že zřejmě vyučuje v sirotčinci, pro který pracuje i Engstrand. Na těchto pěti stranách vidíme perfektní soulad mezi jednotlivými prvky hry, jež jsme vyjmenovali výše. *Engstrandovým cílem* je dovézt zpátky domů Reginu i bez ohledu na následky. Cílem Reginy je zůstat. Engstrandovou motivací je nechat ji pro něj pracovat, ta Reginina zase vzít si Oswalda. Postavy jsou představeny (*expozice*) prostřednictvím konfliktu. Každá replika osvětluje charaktery a vztahy postav. Úplně první replika započne *konflikt*, který skončí vítězstvím Reginy.

Přechod je dokonalý v malém konfliktu mezi tužbou Reginy zůstat a Engstrandovým odhodláním poslat ji pryč. Podívejme se pozorně na repliky od začátku až do momentu, v němž Engstrand odkryje své přání odvézt ji domů. Odtud vysledujme posun, kdy se Regina rozzlobí, když si vybaví, jak jí nadával; odtud až po okamžik, kdy jí Engstrand odkryje svůj projekt otevřít "hostinec na úrovni"; a odsud až tam, kde jí radí, aby si nechala platit od námořníků, jak to dělala její matka. *Krize* si najde místo záhy po této radě a *klimax* přijde náhle ihned potom.

REGINA (proti němu) Táhni!

ENGSTRAND (uhýbá) No, no! Však já vím, že neuhodíš.

REGINA Ano! Když budeš hovořit o matce, uhodím. Táhni odtud, povídám!
(Žene ho ke dveřím do zahrady.)

Klimax vyplyne přirozeně a rozřešení je zřejmé už předtím než Engstrand odejde. Připomíná jí, že je jeho dcerou podle záznamu farnosti, a naznačuje jí, že by ji mohl i donutit, aby se s ním vrátila domů. Znovu tak máme k dispozici všechny součásti, o kterých jsme dříve hovořili.

Rovněž i scéna mezi Mandersem a Reginou, která následuje hned po té první, obsahuje vše nezbytné. Klimax přichází náhle, když se mu ona nabízí a ubohý a bojácný Manders vyděšeně říká: "Byla byste tak laskavá a oznámila byste paní Alvingové, že jsem tady?" Když si přečtete *Přízraky*, objevíte řadu pěkně vykreslených klimaxů. Příroda funguje dialektickým způsobem; nikdy nepřeskakuje. V přírodě jsou všechny osoby a obsazení správně zinstrumentované. Jednota protikladů je čistá a krize s klimaxem následují ve vlnách.

Lidské tělo se hemží bakteriemi, jimž zabraňují bílé krvinky, aby škodily. Zdravé tělo je divadlem četných krizí a klimaxů. Avšak jestli se obrana těla zmírňuje a počet bílých krvinek ubývá, bakterie se rozmnoží způsobem hodným zřetelu a dají o sobě vědět. Mezi viry a imunitním systémem probíhá neustálý konflikt. Krize přichází, jakmile je obranyschopnost na ústupu a zdá se, že tělo bude poraženo. Stejně jako je i v dramatu otázkou, jestli bude protagonista (tělo) zničen. Bílé krvinky, byť oslabené, se vracejí k útoku a tělo se připravuje na rozhodný zápas. Ty nejsilnější bakterie vstupují do boje: horečka. Bakterie způsobily horečku a ta přichází na pomoc tělu. Tato poslední krize vede ke klimaxu: tělo je připravené v souboji zemřít. Pakliže skutečně umře, máme závěr: pohřeb. Pokud se však tělo vzdá, máme taktéž závěr: uzdravení.

Nějaký muž krade: konflikt. Je přistižen: narůstající konflikt. Je zatčen: krize. Je odsouzen soudem: klimax. Závěrem je jeho přemístění do vězení. Je zajímavé všimnout si, že "nějaký muž krade" je už samo o sobě klimaxem, tak jako "dvoření" nebo "početí". I ten nejmenší klimax může vést k mnohem důležitějšímu klimaxu v dramatu nebo v životě.

Není začátku a není konce. V přírodě běží všechno nepřetržitě dál a dál. Tudíž v dramatu začátek nepředstavuje zrození konfliktu, ale kulminaci jiného. Bylo učiněno rozhodnutí a postava zakusila vnitřní konflikt. Nyní jedná na základě svého rozhodnutí a tím uvede do pohybu počátek konfliktu, který roste a pomalu se mění, čímž se stává krizí a klimaxem.

Jsme si skoro jistí, že je vesmír stejnorodý ve svém složení. Hvězdy, slunce, také i jiná slunce milióny kilometrů vzdálená jsou složené ze stejných součástí jako naše země. Devadesát dva prvků nalezených na naší nedůležité planetě můžeme nalézt i v paprscích, které cestují tři tisíce světelných let, než dorazí k nám. Člověk se skládá z těch samých prvků. To stejné platí i pro prvky a jakékoli jiné věci v přírodě. Rozdíl mezi

hvězdami je stejný jako mezi lidmi: věk, množství světla, tepla a tak dále podle poměru těchto různých částí. Znalost jedné jediné hvězdy nás posunuje ve vědomostech o všech hvězdách. Vezměte si kapku z oceánu a objevíte, že obsahuje stejné součásti, z nichž se skládají všechny oceány.

Ten samý princip platí i pro lidské bytosti a pro drama. I ta nejkratší scéna obsahuje veškeré součásti dramatu o třech aktech. Má svou premisu rozmístěnou skrze konflikt mezi postavami. Konflikt roste prostřednictvím přechodu, až dojde ke krizi a ke klimaxu. Krize a klimax jsou v dramatu občasné, zatímco expozice je stálá.

Zeptejme se ještě jednou: co je to krize? Odpověď je: bod obratu, což je "stav věcí, v němž brzy nadejde rozhodná změna jedním nebo druhým směrem."

V *Domově loutek* nastane hlavní krize, když si Helmer přečte dopis od Krogstada a zjistí pravdu. Co udělá? Pomůže Noře s její nepříjemnou situací? Pochopí pohnutky jejího počínání? Nebo věrný své postavě ji odsoudí? To nevíme. Známe názory Helmera na tuto záležitost, ale víme také, že Noru převelice miluje. Tato nejistota tudíž představuje krizi.

Klimax - vrcholící bod – přijde, když Helmer, místo aby porozuměl, podlehně výbuchu nekontrolovatelného vzteku. Závěrem bude Nořino rozhodnutí ho opustit. Rozřešení v Hamletovi, Macbethovi či Othellovi jsou krátká. Téměř ihned po klimaxu příslib odplaty a spravedlivější budoucnosti dají padnout oponě. V *Domově loutek* rozřešení ale zabírá více než polovinu posledního dějství. Co je lepší? Z tohoto úhlu pohledu na to nejsou pravidla za předpokladu, že dramatik se snaží udržet konflikt v chodu, jak to dělá Ibsen v *Domově loutek*.

Čtvrtá kapitola

Všeobecné aneb další podněty k úvahám o dramaturgii

1. Klíčová scéna

Nějaký ten den zpátky zemřel jeden vědec - člověk, který přispěl k poznání o světě. Nyní vám budu vyprávět o jeho životě a poté chci, abyste mi řekli, které období z jeho životního příběhu bylo nejdůležitější.

Byl zplozen. Narodil se zdravý, ale ve čtyřech letech onemocněl tyfem. Následkem této nemoci mu oslabilo srdce. Když dovršil věku sedmi let, jeho otec zemřel a matka musela začít pracovat v továrně. O dítě se starali i sousedé, ale často trpěl hladem.

Jednoho dne, kdy se toulal sám ulicemi města, skončil pod autem. Zlomil si obě nohy a byl odkázán na lůžko - nejdříve v nemocnici, pak doma. Trávil čas čtením více, než to bylo obvyklé u jiných chlapců v jeho věku. V deseti letech již četl knihy o filozofii, ve čtrnácti se rozhodnul stát se chemikem. Jeho matka pracovala tvrdě, avšak nemohla si dovolit poslat ho studovat. To už se chlapec dal znovu do formy a zpracovával malé zakázky, aby se mu podařilo navštěvovat večerní školu. V sedmnácti letech vyhrál dvacet pět dolarů za esej o biochemii. V osmnácti letech potkal jistého muže, který odhalil jeho schopnosti a poslal ho na kolej. Dělal rychlé pokroky, ale jeho příznivec se namíchnul, když se mladík zamiloval a rozhodl se oženit. Zproštěn finanční podpory donátora se chlapci podařilo nechat se zaměstnat coby pracovník v chemické továrně. Ve dvaceti letech se stal otcem s velmi nepatrným platem, se kterým mohl sotva zaopatřit rodinu. Začal proto chodit do druhé práce, která ho však dovedla k nervovému vyčerpání. Jeho žena ho nechala samotného s dítětem a vrátila se ke své původní rodině. Byl zahořklý a uvažoval o sebevraždě, ale ve věku pětadvaceti let je zpět ve večerní škole, kde dokončuje studia. Jeho žena se s ním rozvedla a ho trápí jeho slabé srdce. Ve třiceti letech se oženil znovu. Jeho manželka byla o pět let starší, byla učitelkou a chápala jeho ambice. Muž si zbudoval malou domácí laboratoř a dal se do práce nad svými teoriemi. Úspěch přišel takřka záhy. Jedna důležitá společnost podporovala jeho výzkumy, a když v šedesáti letech zemřel, stal se známý jako jeden z neplodnějších vynálezců své doby. A teď - jaké tedy bylo nejdůležitější období v jeho životě?

MLADÉ DĚVČE: Bezesporu setkání s učitelkou. Dala mu příležitost věnovat se svým experimentům a mít úspěch.

JÁ: A co říkáš na nehodu, která mu zpřelámala nohy? Mohl zemřít.

MLADÉ DĚVČE: Pravda. Kdyby umřel, nemohl by nikdy uskutečnit své sny. I tohle byl velmi důležitý okamžik.

JÁ: A žena, která ho požádala o rozvod?

MLADÉ DĚVČE: I to. Kdyby se nerozvedl, nemohl by se oženit znovu.

JÁ: Jednou se také zhroutil, vzpomínáš? Kdyby se to nestalo, pravděpodobně by jeho žena nikdy na rozvod nepomyslela. Kdyby jeho srdce nebylo oslabené od tyfu, možná by byl schopen mít více prací zároveň a manželka by ho tak neopustila. Měl by další děti a zůstal by dělníkem. Takže jaká je nejdůležitější fáze?

MLADÉ DĚVČE: Jeho narození.

JÁ: A co říkáš na jeho početí?

MLADÉ DĚVČE: Rozumím. Nejdůležitější moment je tedy tohle.

JÁ: Počkej chvíli. Pomysleme, že jeho matka by zemřela ještě dříve než by ho porodila.

MLADÉ DĚVČE: Kam tím směřujete?

JÁ: Snažím se najít nejdůležitější období v životě tohoto muže.

MLADÉ DĚVČE: Zdá se mi, že tady není nějaká nejdůležitější fáze vzhledem k tomu, že každá se vyvíjí z té předchozí. Každé období je stejně důležité.

JÁ: Takže každé z období je výsledkem řady událostí v daném čase?

MLADÉ DĚVČE: Ano.

JÁ: Každá fáze tedy závisí na té předchozí?

MLADÉ DĚVČE: Vypadá to tak.

JÁ: Můžeme tedy s jistotou tvrdit, že žádná fáze není důležitější než ostatní?

MLADÉ DĚVČE: Ano, ale proč přistupujete k naší diskusi o klíčové scéně tak zeširoka?

JÁ: Jelikož všichni autoři příruček, jak se zdá, se shodují, že klíčová scéna je scénou, která nesmí chybět v žádném dramatu. Je očekávaná. Je to scéna, kterou všichni čekají, která nám byla přislíbena a nemůže být vynechána. Jinými slovy se drama vyvíjí až k nevyhnutelné scéně, jež vynikne nad jinými. Je to scéna podobného ražení, jako když v *Domově loutek* Helmer vezme dopis z poštovní schránky.

MLADÉ DĚVČE: A vy to neschvalujete?

JÁ: Tento koncept nepodporuji, protože v dramatu jsou všechny scény klíčové. Víš proč?

MLADÉ DĚVČE: Proč?

JÁ: Protože kdyby Helmer neonemocněl, Nora by nezfalšovala podpis, Krogstad by neměl důvod za ní zajít, požadovat peníze a nenastal by žádný problém. Krogstad by nikdy nenapsal dopis, Helmer by jej nikdy neotevřel a..

MLADÉ DĚVČE: To, co říkáte, je pravda, ale já souhlasím s Lawsonem, když říká, že: „Každé drama musí obsahovat soustředěný bod, kolem něhož se napínají veškerá očekávání.“

JÁ: Je to pravda, ale zavádějící. Jestliže má drama premisu, pouze zobrazení premisy utvoří "soustředěný bod, kolem něhož se napínají veškerá očekávání". Co nás tak jako tak zajímá? Klíčová scéna nebo zobrazení premisy? Vzhledem k tomu, že hra se rodí z premisy, přirozeně i zobrazení premisy bude "klíčovou scénou". Hodně klíčových scén není vydařených, protože mají nejasnou premisu, která k ničemu neslouží, nebo nemají premisu vůbec, a tak divák nemá co očekávat.

Bezohledná tížádost ničí sebe sama - to je premisa *Macbetha*. Uvedení této premisy dá do provozu "soustředěný bod, kolem něhož se napínají veškerá očekávání". Každá akce vede k reakci. Bezohlednost sama v sobě nese vlastní destrukci; prokázat to je povinné. Jestliže je z nějakého důvodu tato přirozená souslednost opožděná nebo vynechaná, drama tím bude trpět.

Ve hře musí každý moment vycházet z toho předchozího. Všechny scény v ní se musí zdát nezbytné, jakmile se odehrávají. Jen díky dobře vystavěné scéně budeme dychtivě očekávat další. Každá další scéna také musí být silnější než ta předchozí. Pokud uvažujeme jen o klíčové scéně, pravděpodobně se soustředíme pouze na jednu vypjatou scénu ve hře a zapomínáme, že i předchozí scény si zasluhují stejnou pozornost. Každá scéna obsahuje stejné části jako celek.

Drama jako celek roste neustále, až dovrší vrcholu, který bude kulminačním bodem celého díla. Tato scéna bude napjatější než ostatní, ne však na úkor kterékoli z předcházejících scén; v opačném případě to hra pocítí.

Úspěch vědce, o kterém jsme hovořili, může být měřen jen prostřednictvím kroků, které k němu vedly. Jakákoliv část jeho života mohla být tou poslední a mohla dospět k neúspěchu nebo smrti. Lawson píše: „Klíčová scéna je přímým cílem, k němuž se hra napíná.“ Není to tak. Cílem je zobrazit premisu a nic jiného. Prohlášení jako Lawsonovo jen zastírají téma.

Vědec si přál úspěch stejně, jako drama potřebuje dokázat svou premisu, ale dříve jsou zde i další neodkladnosti, kterými je potřeba zabývat se stejně důležitě jako s klíčovou scénou. S klíčovou scénou se nesmí jednat jako s nezávislým faktorem. Je třeba vzít v úvahu postavy a to, co je předurčuje. „Klimax zapouští své kořínky v sociálním kontextu. Klíčová scéna je zakořeněna v činu, je to fyzický projev konfliktu,“ říká Lawson.

Každý čin, ať už fyzický nebo jiného druhu, musí mít své kořeny v sociálním kontextu. Květiny nežijí pod zemí, avšak nemohly by existovat bez stonku, který ponořuje jejich kořeny do půdy. Nejen jedna, ale více klíčových scén, vedly k závěrečné srážce - ústřední krizi - zobrazení premisy - jež Lawson a další nazýváme mylně jako klíčovou scénu.

2. Expozice

Mnozí se chybně domnívají, že expozice je jen jiným pojmenováním začátku hry. Autoři příruček nám radí, že nejdříve musíme vykreslit náladu, atmosféru a prostředí postav ještě než začne akce. Vysvětlují nám, jak musí na scénu postavy vstoupit, co mají říkat a jak se mají chovat, aby zasáhly a okouzly publikum. Na první pohled se zdá, že jde o velmi cenné rady, avšak ve skutečnosti plodí jen velký zmatek. Co říká *Websterův slovník*?

Expozice: představení významu, záměru psaní, navržené k tomu, aby přineslo informace.

A co Marchův slovník *Thesaurus*⁸¹?

Expozice: akt vystavení.

Co tedy pak chceme vystavit? Premisu? Atmosféru? Původ a zázemí postav? Děj? Scénář? Náladu? Odpověď zní: musíme vystavit všechny tyto věci dohromady. Vybereme-li si ukázat pouze "atmosféru", hned tady máme problém: kdo žije v takové atmosféře? A jestli odpovíme: jeden advokát z New Yorku, jsme již blíže k tomu definovat onu atmosféru. Půjdeme-li více do hloubky a zeptáme se, jaký typ advokáta to je, rozhodneme se, že je to čestný člověk, který se nechce sehnout ke kompromisům, a také smolař. Objevíme, že jeho otec byl krejčí, který žil v chudobě, aby si mohl dovolit poslat svého syna na studia. Aniž bychom jedinkrát zmínili atmosféru v otázkách, jež si klademe, a v odpovědích, které nás napadnou, už se tvorby účastníme. Bude-li nás onen advokát zajímat ještě více, objevíme o něm všechno: jeho přátele, jeho ctižádosti, jeho sociální postavení, bezprostřední premisu a aktuální stav jeho duše. Čím víc víme o tom muži, tím větší představu bychom si měli udělat o náladě, výpravě, atmosféře, o příběhu i o ději.

V podstatě to, co chceme vystavit, je především charakter naší postavy. Chceme, aby publikum poznalo *její cíl*, protože tím, že pozná, co chce, objeví mnohem více o její osobnosti. Nepotřebujeme vystavovat atmosféru nebo další obvyklé součásti. Ty jsou neoddělitelnou součástí celého dramatu a projeví se skrze pokus postavy zobrazit svou premisu.

Samotná expozice je součástí celé hry a není to jednoduše jen nástroj, který použijeme na začátku a pak ho zahodíme. A přesto se jeví, že příručky nám ji doporučují jako oddělenou součást dramatické konstrukce. Navíc expozice musí postupovat neustále a bez přerušení až do závěru hry.

Na začátku *Domovu loutek* se Nora představuje (to je to samé, jako že se vystavuje) skrze konflikt jako naivní a hýčkané dítě, které toho neví moc o vnějším světě. Ibsen dosáhne tohoto výsledku tak, že majordomus nemusí novému sluhovi vysvětlovat, kdo jsou jeho páni, ale místo toho mu říká, jak se má chovat. Nejsou zde ani telefonáty, které by informovaly publikum, že Pan X je velmi vznětlivý a jen Bůh ví, co by udělal, kdyby se dozvěděl, co se děje. Rovněž i přečíst nahlas dopis, abychom ukázali minulost postavy, je podřadný nápad. Takové úskoky jsou nejenže ošklivé, ale i zbytečné.

Když Krogstad vstupuje a žádá po Noře peníze, jeho nátlak a její reakce bez stínu pochybnosti odhalují jejich postavy. Postavy vystavují svou přirozenost a budou ji vystavovat po celý oblouk hry. George Pierce Baker píše:

⁸¹ Francis Andrew March (1825 – 1911), americký lingvista, spolu se svým synem vytvořil *Thesaurus Dictionary of the English language* (1903)

Nejdříve ze všeho se navodí emoce v hledišti prostřednictvím jednoduché fyzické akce; takové fyzické akce, která požene dopředu příběh, popíše postavy nebo udělá obojí z toho.

V dobré hře musí takové jednání dělat obě z těchto věcí a mnoho, mnoho dalších. Percival Wilde ve svém *Manuálu řemeslné dovednosti* píše mimochodem o expozici toto:

Výběr nějaké nálady má mnoho společného s utvářením atmosféry.

Vezměte v potaz tuto radu konkrétněji a vyzní víceméně takto: „Ve hře, kde je řeč o sedlácích vystavených hladu, se ujistěte, že nebudou příliš dobře oblečení. Pro vytvoření atmosféry je lepší zakrýt je hadry a ukázat je v jejich polorozpadlých chatrčích. Naléhejte, aby se kostymér vyhnul používání diamantů, a tím tak nedá vzbudit dojem bohatství, který by mohl zmást publikum“. Pan Wilde korunuje zmíněné následujícím:

Akce může být vždy přerušena expozicí, když je ta poslední tím stejným nebo větším stupněm zájmu.

Ale pokud si přečtete jakoukoli dobře napsanou hru, všimnete si, že *expozice není přerušena a že pokračuje až do spadnutí posledního záhybu opony*. Mimoto akcí Wilde myslí konflikt.

Cokoli postava udělá či neudělá, cokoli řekne nebo neřekne, odhaluje její osobnost. Že se rozhodne skrývat svou pravou totožnost, že lže nebo říká pravdu, že krade nebo ne - v každé chvíli nám odhaluje svou povahu. Ale když expozici přerušíte v kterékoli části hry, postava přestane růst a s tím i drama.

Běžný význam slova "expozice" je zavádějící. Kdyby naši velcí spisovatelé vzali vážně radu "autorit" a omezili expozici pouze na začátek dramatu nebo do intervalů mezi jednou a druhou akcí, i ty nejlepší postavy by byly bez života. Velká scéna expozice Helmera přichází na konci hry a nemohla by přijít nikde jinde. Paní Alvingová zabíjí své dítě na konci *Přízraků*, poněvadž jsme ji viděli vyvíjet se v průběhu nepřerušené expozice. Paní Alvingová by mohla pokračovat nepřetržitě v takovém znázornění po celý zbytek života, tak jak to dělají všichni.

My dáváme přednost označovat "bodem útoku" to, co většina z badatelů nazývá expozicí.

OTÁZKA: Z mého pohledu váš návrh přijímám. Ale nevidím, co by mělo být špatného na tom používat termíny jako "atmosféra, nálada a nastavení", když to vyjasňuje věc začátečníkovi.

ODPOVĚĎ: Jenže to neosvětluje vůbec nic. Pletou. Když se budete zajímat o náladu, necháte ladem studium postavy. William Archer ve své knize *Jak se dělá hra* mluví o:

(...) Umění je rozvinout drama z minulosti nejen jeho postupným odkrýváním pomocí předmluvy nebo prologu, ale učinit jej rovněž nedílnou součástí jeho činnosti i v přítomnosti.

Budete-li následovat tuto radu, nemůžete přerušit jednání, jak se vám zlíbí, jelikož představitel bude stále zavlečen do nějakého důležitého jednání, a toto, resp. každý druh akce (konflikt) je expozicí postavy. Jestli z nějakého důvodu nebude postava postavena před konflikt, tato expozice se jako ostatní části dramatu ihned přeruší. Jinými slovy - konflikt a "expozice" jsou tou samou věcí.

3. Dialog

Studenti z mé třídy dramatického psaní mi odevzdali eseje o "dialogu". Jeanne Michaelová napsala takovou jednu dobře strukturovanou, výraznou a hutnou do té míry, že se mi zdá užitečné ji zde citovat.

Říká v ní:

"Ve hře je dialog zásadním prostředkem, prostřednictvím něhož se zobrazuje premisa, odkrývá se opravdová přirozenost postav a vede ke konfliktu. Je podstatné, aby byl dialog dobré kvality, protože je to nejpřístupnější část hry směrem k publiku."

Jenže dramatik, ač rozpozná, že hra se špatným dialogem nefunguje, musí také připustit, že dobré dialogy se rodí především z postav. Dobrý dialog má funkci ukázat přirozeně a spontánně proměny postavy, funkční ve vývoji dramatu. Pouze narůstající konflikt bude mít za výsledek použitelný dialog. Známe dobře všechny ty dlouhé a nudné momenty, v nichž jsou postavy posazené na jeviště, aby nepřetržitě hovořily, čímž se snaží naplnit prostor mezi konfliktem a dalšími věcmi. Kdyby do toho autor vložil nezbytný přechod, nepotřeboval by je spojovat tlacháním. A bez ohledu na to, jak skvělý je spojovací dialog, ve výsledku bude stále křehký, protože se neopírá o pevné základy.

Na druhou stranu najdeme také spoustu povrchních dialogů, které vycházejí z neměnného konfliktu. Nikdo z antagonistů nerozlouskne tuto patovou situaci a jejich dialog nebude směřovat nikam. Jeden duchaplný tah, vzápětí umlčen jiným, neposílá do akce žádného z protivníků a postavy, přestože by se třeba jednalo o vzácný případ brilantní komedie s dobře vykreslenými postavami, zůstávají zabředlé ve stereotypech, které se nikdy nevyvinou. Velmi často najdeme postavy a dialogy takového druhu v komediích z vysoké společnosti, které se právě proto hojně setkají jen s pomíjivým úspěchem.

Dialog musí na postavy vrhat světlo. Každá řeč by měla být výsledkem tří dimenzí mluvcího, říkat nám, kdo postava je, a naznačovat nám, kdo bude. Shakespearovy postavy se vyvíjejí průběžně, ale nepřekvapují nás, protože již od prvních řádků víme,

kam povede jejich chování. A tak když se Shylock ve svém prvním výjevu ukáže jako chamtivec, máme pravdu, když budeme mít dojem, že na konci bude jeho osud výsledkem konfliktu jeho lakoty se silami, jež ho obklopují.

Nemáme k dispozici poznámkové bloky zanechané Shakespearem nebo Sofoklem, které by popisovaly jejich protagonisty. Nemáme deníky napsané princem dánským nebo králem thébským. Máme však stránky s dialogy, které nám jasně ukazují, jak Hamlet myslel nebo co byl Oidipiův problém.

Dialog musí odkrývat minulost. První repliky vyslovené v *Antigoně* od Sofokla jsou tyto:

ANTIGONA Ismeno, sestro! Přítelkyně jediná!
Co zahynul náš otec Oidipus, nás dvě
tvrdý hněv bohů stíhá rána za ranou.⁸²

Přímočaře vyjadřují vztah mezi postavami, jejich rodokmen, jejich nábožnou víru a jejich momentální pocity.

Clifford Odets upotřebil mistrovsky tuto funkci v dialogu v úvodní scéně hry *Probud' se a zpívej*, kdy Ralphie říká:

RALPHIE (Rudolf) Člověk by se z toho zbláznil – tak celý svůj život toužím po
černobílých polobotkách a ne a ne se na ně zmocť.⁸³

Ihned rozpoznáte jeho finanční zázemí a část jeho osobnosti. Dialog musí vysílat tohle všechno a musí toto začít dělat od okamžiku, kdy se zvedne opona.

Dialog musí nastiňovat budoucí události. V detektivní komedii musí být obsažen motiv a často také nějaké přípravné informace o vlastním zločinu. Například: sladké mladé děvče zabije nějakého padoucha s pilníčkem na nehty. Zdá se vám to jednoduché? Ne, dokud logicky nedokážete, že tato dívka nějakým způsobem věděla o existenci pilníku a tušila, že byl ostrý, jinak by ji nenapadlo použít ho jako zbraň. A její první objev pilníku a jeho účinnostech musí být dialekticky platný, nikoli nahodilý. Zacházení se zbraní musí odpovídat její postavě, stejně jako věta, kterou prohlásí, když se nechtěně píchne. Hlediště chce vědět, co se děje, a právě dialog je jedním z nejlepších způsobů, jak podat sdělení.

Dialog se tedy rodí z postavy a konfliktu a naopak odkrývá postavu a žene akci kupředu. Toto jsou jeho základní funkce, ale je to jen začátek. Je ještě mnoho věcí, které musí dramatik vědět, aby se vyhnul zploštělým dialogům.

Šetřete se slovy. Umění je výběrové, ne fotografické, a vaše teze bude neefektivnější jen tehdy, pokud nebude ohrožena povrchní výřečností. Příliš "umlouvaná" hra je znakem vnitřních problémů, jež pramení z nedostatečných přípravných prací. Drama vyjde jako

⁸² Ve výňatku Sofoklovy *Antigony* byl použit překlad Václava Renče z r. 1965

⁸³ Překlad Vladimíra Vandyše z r. 1966

umluvené, poněvadž postavy se přestaly vyvíjet a konflikt se přestal hnout. Takže dialog může pokračovat jen zmateně, bude nudit publikum a nutit režiséra zaměstnávat herce nějak jinak v bezvýchodné naději odvrátit pozornost nešťastných diváků.

Je-li to nutné, obětujte onu "brilantnost" k dobru postavy spíše než postavu na úkor "brilantnosti". Dialog musí vznikat z postavy a žádné repliky nemůžou vynahradit pomatenou charakterizaci. Je možné mít živý, bystrý a působivý dialog, aniž byste museli obětovat nějakou postavu.

Nechte každého, aby se vyjadřoval jazykem svého prostředí, nechte mluvit mechanika v jeho žargonu a sázkaře o jeho tipech či koních. Neužívejte jazyka prostředí až příliš, ale nezkoušejte to ani bez něj, jinak každý dialog vyjde jako banální a bezcenný. Míchání jazyků či nářečí je nástrojem, který může být s úspěchem použit ve frašce. Je k popukání, že přísná teta Miranda⁸⁴ používá idiom podsvětí v jisté frašce, ale ve vážnějším dramatu by se to jevilo jako obtěžující.

Nebudte pedantští. Nepoužívejte vaši hru k demagogii. Musí mít bezpochyby nějaké poselství, ale musí se zjevit přirozeným a důvtipným způsobem. Nedovolte vašemu představiteli vystoupit z postavy pro přívaly slov. Diváci budou rozpačití a nebudou se smát.

Výzva pro reformu sociální nespravedlnosti a třídní tyranie byla vyjádřena z časů Alžběty až do naší doby - a dobře! Tento nářek musí být v souladu s postavou, která jej vyslovuje, a také s provokací dané epochy. Ve hře *Mrtvé pohřbívati* ono podnícení vzbourit se proti válce přichází od Marthy Webster, ženy zasažené neduhy chudoby. Není to rozporné, ale přiměřené a srdcelomné.

V *Hymně vycházejícímu slunci*⁸⁵ od Paula Greena vidíme, jak vhodná expozice naprosto zamezuje nutnosti nějakého kázáníčka. Jednoduchý a napjatý dialog od Greena je prostředkem jízlivé satiry charakterů a situací. Jednání se odehrává v prvních hodinách svítání dne čtvrtého července v táboře nucených prací. Jednomu z nově příchozích vězňů se nedaří pracovat ani usnout z hrůzy, která ho jímá z osudu Runta, který byl zavřený do izolované buňky na jedenáct dní o chlebu a vodě za masturbaci. Klimax akce a ironie přichází v okamžiku, kdy nový zajatec, poslušný kapitánovým pořádkům, změní svůj hlas ze skřeků bitky, ve které byl postižen, aby "změknu", za popěvek písně *Amerika*. Runt je z cely vytáhnout mrtvý a na reportu je psáno: "zemřel přirozeně". Vězňové se vracejí do práce, mezitímco necitelný starý kuchař kráká *Ameriku*. To je vše. Nejsou zde slova o odsouzení zákona, který obhajuje takovou nelidskost. Spíše posloucháme řeč kapitána s jeho strohým a přímočarým chováním, jak vysvětluje nekompromisnost svázaných vězňů. A proto je drama jedním z nejdravějších obžalovacích spisů proti této části trestního zákoníku ve Spojených státech. Nepotřebujete pronést řeč, abyste protestovali. Snažte se to udělat takovým způsobem, že brilantní jazyk bude nedílnou částí dramatu. Mějte na paměti, že nepíšete skeč k nějakému vaudevillu. Levné "gagy" narušují

⁸⁴ Autor zřejmě myslí rodinnou muzikálovou filmovou komedii *Na slunné farmě* z r. 1938

⁸⁵ Tato hra bohužel nebyla přeložena do češtiny

plynulost. Mohou být oprávněné jen tehdy, kdy jsou zcela kompatibilní s charakterem postavy, a mohou rozvíjet nějakou funkci spíše než způsobovat smích. Shakespeare v *Komedii plné omylů* nechá mluvit Dromia téměř výhradně ve velmi špatných slovních hříčkách, které komedii nic nepřinášejí. Zato však v *Othellovi* se naučil používat hru se slovy jako nedílnou část celku. „Zhasněte světlo a pak uvidíte tmou“⁸⁶, říká Othello ještě před vraždou, čímž naznačuje jak události, tak reakce, jež se v něm odehrávají.

Hra ze třicátých let *Děti se učí rychle*⁸⁷ je plná nevhodného humoru. Pan Shiffrin chce sdělit jisté věci a říká je svými slovy, vloženými do úst dětí. „Šerif se vrací vždycky den po lynči“; „Mississippi, Tennessee, Georgia, Florida, žádný rozdíl: pronásledovaní budou vždycky černí a tak dále“. To není přirozený jazyk dětí, jak je autor vykreslil.

Doteď jsme mluvili o dialektice dialogu, který vychází z postavy a konfliktu, který musí být dialektický, aby mohl existovat. Avšak dialog musí fungovat sám o sobě na principu pomalého rozvoje konfliktu a tak, aby mohl být oddělitelný od ostatních částí hry. Musí se budovat na principu konfliktu, který se vyvíjí pomalu. Když věci vyškrtáme, jako poslední nám musí zůstat to nejdůležitější. Říkáte: „Byl tady starosta, guvernér a prezident!“. Také hlas zaznamenává zesílení - říkáme: jedna, dvě, TŘI; ne JEDNA, dvě, tři. Je tu slavné obrácené tvrzení, které varuje před vraždou, protože to může vést k alkoholismu, což zase vede ke kuřáctví, což má za následek nedodržování Šabatu a tak dále. Je to dobrý humor, ale špatné drama.

Jeden z nejlepších příkladů dialektického růstu v dialogu se nachází v díle jinak špatném, v *Tupcově potěšení* (2. jednání, 3. scéna):

IRENA *(mluvíc k magnátovi se zbraněmi)* Musím utéct před strachem z vlastních myšlenek. A tak se bavím studováním tváří lidí, které potkávám. Jakýchkoli lidí, nudných a banálních. *(Mluví sladce sadistickým tónem.)* Třeba ten mladý anglický pár. Pozorovala jsem je při večeři, když byli ruku v ruce usazení kousek ode mě, s koleny, které se dotýkaly pod stolem. A tak jsem si představila jeho, jak ve své bezvadné anglické uniformě střílí s malou pistolí proti válečnému vozu. A ten vůz ho strhne. A z jeho překrásného silného těla, které bylo plné vášně, je najednou kaše rozemletého masa na kosti a tratoliště krve jako z rozmačkaného slimáka. Ale těsně před smrtí se vzmuží a pomyslí si: „Díkybohu! Je zachráněná. Nosí v klíně dítě, které jsem jí dal, a to jistě bude žít, aby vidělo lepší svět“. Ale já vím, kde je ona. Odpočívá ve sklepě zničeném náletem a její mladá pevná prsa jsou smíchána se střevy rozkouskovaného policisty a embryo z jejího břicha leží vyděšeně proti tváři mrtvého biskupa. Toto jsou myšlenky, kterými se bavím, Achile. A jsem tak pyšná vědět, že jsem tak blízko tebe, který můžeš tohle všechno dokázat.

⁸⁶ Doslovný starší překlad: „Zhasni, má svíce, a pak – zhasni, svíce!“ (E. A. Saudek); nejnovější doslovný překlad: „Plamínek zhasnout, zhasnout plamínek..“ (Martin Hilský)

⁸⁷ Celé jméno autora je Abraham B. Shiffrin, hra je z r. 1936 (orig. *Kids learn fast*)

Sherwood přechází od "sladkého sadistického tónu" k tragédii. Přebíjí to nadějí, která se stává rychle mnohem tragičtější díky ironii. Tato ironie je ještě strašnější než předchozí popis. A pak ten závěrečný vrchol sebeopovržení, vědomého snížení a úmyslné spoluúčasti na teroru.. Žádný jiný prostředek by nemohl být tak efektivní. Antiklimax by byl nevyhnutelný a katastrofální.

Stejně jako musí konflikt vznikat z postavy a smysl promluvy z obojího, nálada řeči musí být odvozena ze zbytku. Věty se musí rozvíjet s dramatem a vyjadřovat rytmus a význam každé scény rovněž prostřednictvím zvuku. Shakespeare je znovu naším nejlepším příkladem. V jeho filozofických pasážích jsou slova těžká a rozvázná, v jeho milostných scénách jsou lyrická a plynou lehce. Poté s vývinem jednání se věty stávají kratší a jednodušší, a to nejen obsah těchto vět; postup dramatu proměňuje také obsah slov a slabik.

Dialektická metoda nezbavuje autora hry jeho tvůrčího privilegia. Jednou když už jsou postavy uvedeny do pohybu, jejich trasa a slova jsou z velké části vymezené; ale jste to vy, kdo vybírá postavu. Proto zvažujte, jaké idiomy budou vaše postavy používat, jaká slova a dikce. Myslete na jejich osobitost, na jejich minulost a jak tyto ovlivní jejich způsob vyjadřování. Zinstrumentujte vaše postavy a jejich dialogy vypuťte samy. Když se smějete při vaší účasti na *Medvědovi*, vzpomenete si, že Čechov dosáhl té nabubřelosti a směšné okázalosti díky srážce nafoukané postavy s jinou, komicky důstojnou. A v *Jezdcích k moři* od Johna Millingtona Syngea⁸⁸ nás autor kolébá zároveň v tragickém i líbivém rytmu postavami, jež mezi sebou prožívají harmonický i nesourodý spád. Maurya, Nora, Cathleen a Bartley mají všechny ostrovní přízvuk z Aranů, ale Bartley je chvástává, Cathleen trpělivá, Nora kypí mládím a Maurya se přibývajícím léty stala pomalou. Tato kombinace je jedna z nejhezčích v angličtině.

Další věc. Nezdůrazňujte úlohu dialogu příliš. Mějte na paměti, že je to jeden z nástrojů hry, ale není důležitější než všechno ostatní. Musí se dávkovat ve hře bez narušování. V představení *Železní muži* byl Norman Bel Geddes⁸⁹ kritizován za svou výpravnou scénografii, která na scénu umístila působivou konstrukci mrakodrapu. Byla to příliš hezká výprava a odvracela pozornost, která měla být zaměřená spíše na postavy. Dialogy dělají často to samé tím, že se vzdálí postavám a přitahují pozornost samy na sebe. *Ztracení ráje*⁹⁰ například odradilo mnoho obdivovatelů Odetse pro svou výřečnost. Jak postavy, tak dialog to pocítily.

Tedy abychom to shrnuli: dobrý dialog je výsledkem pečlivě vybraných postav, kterým je dovoleno dialekticky se rozvíjet, dokud narůstající konflikt nezobrazí premisu.

⁸⁸ Irský dramatik a básník John Millington Synge (1871 - 1909) se u nás stal známější zejména pro častější uvádění jeho hry *Hrdina západu*

⁸⁹ Norman Bel Geddes (1893 – 1958) byl americký divadelní a průmyslový designér, scénograf. Hra *Iron men*, jež do češtiny přeložena nebyla, byla inscenací hry Francise Gallaghery z r. 1936, o němž se zdroje příliš nezmiňují

⁹⁰ Tato hra *Paradise lost* již zmiňovaného dramatika do češtiny nebyla přeložena

4. Experimentace

OTÁZKA: Zdá se mi těžké věřit, že by bylo možné experimentovat s tak přísnými pravidly, jaká vyžadujete. Pokud by podle vašich doporučení nešťastný dramatik opomenul jednu z přísad, které dle vás musí být v dramatu přítomny, následky by byly katastrofální. Nevíte, že pravidla byla stvořena pro to, aby byla a často i s úspěchem porušována?

ODPOVĚĎ: Ano, vím to. S tímto přístupem je možné dovolit si takřka všechno. Experimentujte, kdy chcete, podle svého srdce, tak jako každý člověk může chodit pod vodou, létat, žít v Arktidě nebo v tropech. Avšak nemůže žít bez srdce nebo bez plic a není možné napsat dobrou hru bez základních přísad. Shakespeare byl ve své době jedním z nejsmělejších experimentátorů. Rozlomit některou ze tří jednot Aristotelových byl úhlavní zločin, a přece je Shakespeare rozbil všechny tři: jednotu času, místa a děje. Každý velký spisovatel, malíř či hudebník rozbil nějaké to ze železných pravidel, která byla považována za svatá.

OTÁZKA: Takže mé stanovisko upevňujete.

ODPOVĚĎ: Prozkoumejte práci těchto umělců. Najdete postavy, jež se rozvíjejí prostřednictvím konfliktu. Rozlomili všechna pravidla až na ta základní. Stavěli na postavě. Trojrozměrná postava je základem všech dobrých her. V jejich práci najdete neustálý přechod. A především najdete směr: jasnou premisu. Nadto jestli budete vědět, kde hledat, najdete také perfektní instrumentaci. Autoři používali dialektiku, aniž by to věděli.

Neexistují dva lidé, kteří mluví stejným způsobem, stejným způsobem myslí a stejným způsobem se vyjadřují. A také neexistují dva lidé, kteří píšou stejně. Jste na velkém omylu, jestliže věříte, že dialektický přístup může dát stejný ráz všem dramatům. Naopak, žádám po vás nezaměňovat originalitu s vychytralostí. *Nemusíte zrovna hledat speciální efekty, překvapení, atmosféru, náladu bez toho, abyste si všimli stejného obsahu, který vychází z postavy.* Experimentujte po vlastní libovůli, avšak uvnitř zákonů přírody. Vše může být stvořeno uvnitř těchto zákonitostí. Je zajímavé vědět, že hvězdy se rodí tak jako lidé: přitažlivost protikladů produkuje mlhovinovou látku, která se dále rozvíjí, pokud jsou příznivé podmínky. Přechod zde převládá. Každá mlhovina, každá hvězda, každé slunce jsou jiné, ale složení jejich součástí je stejné. Jedna hvězda závisí na druhé, tak jako lidské bytosti. Jestli by byly jejich vztahy narušené, neustále by se srážely a jedna druhou by navzájem zničila. I mezi hvězdami jsou tuláci – komety – ale ty jsou také řízeny stejnými zákony. Takže když vše záleží na něčem, i postavy závisí na sobě navzájem. Musí jim tedy být společné jisté součásti: ony tři dimenze. Nad tento rámeček je možné experimentovat, kde se zachce. Můžete zvýraznit jeden aspekt před jiným; můžete prohlubovat detaily, můžete se zabývat podvědomím; je možné zakusit řady formálních efektů. Můžete dělat všechno, co se vám nasouká do hlavy, jen když budete reprezentovat postavy.

OTÁZKA: Jak byste ohodnotil *Mé srdce je ve výšinách*⁹¹ od Williama Saroyana?

ODPOVĚĎ: Přirozeně jako experiment.

OTÁZKA: Myslíte si, že je to dobrá hra?

ODPOVĚĎ: Ne, je oddělená od života. Postavy žijí v jistém druhu prázdnoty.

OTÁZKA: Takže ji neschvalujete?

ODPOVĚĎ: Naprosto ne. Nezáleží, jak hrozné má experiment výsledky, ale pokud je dlouhý, obtěžuje. I příroda nepřetržitě experimentuje. Pokud se výtvar experimentace nezdaří, nedá se už nic dělat, jenže ne předtím než byly vyčerpány veškeré možnosti na zlepšení. Budete-li mít nějaké povědomí o přírodní historii, zůstanete zasažení způsobem, jímž se příroda zkouší projevit jakýmkoliv myslitelným způsobem.

Když s malířstvím experimentovali Matisse, Gauguin či Picasso, nezavrhli základní principy kompozice. Naopak znovu stvrdili jejich důležitost. Jeden kladl důraz na barvu, jiný na formu, třetí na vzor, ale každý z nich to zbudoval na skalním základu kompozice, která je protimluvem linií a barev. Ve špatné hře postavy žijí, jako by byly soběstačné a jediné na světě. Kometa však není soběstačná, není to ani tulák, který musí žebrať, krást nebo si půjčovat peníze, aby přežil. Všechno v přírodě a ve společnosti je na ostatních věcech závislé, ať už je to herec, slunce nebo hmyz. Uvádím zde příklad experimentu, který příroda vykonala na jednom stromu. Jak víte, stromy rostou ke slunci přes všechny překážky. Ale jednou jeden žalud spadl do štěrbiny ve skále na úpatí. Semeno vyklíčilo, stalo se úplně normálním stromečkem, pokud pomineme fakt, že rostl spíše vodorovně než ke slunci. Skalnaté podloží mu nedovolovalo se vzpřímit. Po nějaké době se mu podařilo otočit se k výšinám, když už dost vyrostl a prolomil pod sebou kamenité bariéry, ale měl těžiště vysoko a zdál se s jeho váhou odsouzený k přetržení. Pak se stal zázrak. Jedna z jeho vyšších větví se vychýlila zpět k pahorku, vyhloubila si jinou puklinu a pojistila se v opěrném bodě. Další větev následovala tu předchozí, a za ní ještě další, dokud nebyl strom vyvážený. *Tento takzvaný experiment přírody není vůbec experimentem, jelikož byl způsoben nevyhnutelnou silou nezbytnosti.* Tato nutnost tlačí postavy dělat věci, které by si za normálních okolností ani nepředstavily. Umělci a spisovatelé experimentují, neboť v tom cítí potřebu vyjádřit své potřeby plně a zcela. Jejich experimentování, třebaže se nám nelíbí, je pozitivní, neb nám dovoluje se učit a zdokonalovat. Chtěl bych znovu zdůraznit, že příroda je bez ustání dialektická ve všech svých projevech. I strom, o němž jsme hovořili, má svou premisu. Byla to instrumentace mezi stromem a zemskou přitažlivostí. Byl to konflikt mezi gravitací a vůlí stromu žít. Byl zde přechod v růstu stromu, v činech větví. Byla zde krize, klimax i rozřešení s konečným vítězstvím stromu. To, co příroda udělala se stromem, může dramatik učinit se svými postavami. Je svobodný experimentovat, ledaže následuje základní dialektické principy.

⁹¹ Hra z r. 1939 bohužel nebyla přeložena do češtiny

5. Časová aktuálnost hry

OTÁZKA: Shodnu se s velkou částí toho, co říkáte, pokud jde o psaní her. Ale co si myslíte o časové aktuálnosti tématu? Je možné najít strukturovanou a ospravedlněnou premisu, která slibuje přebytek konfliktu, a přece ji realizátor může vyhodit, protože není aktuální.

ODPOVĚĎ: Když začnete přemýšlet nad tím, jaký názor budou mít režiséři a herci o vaší práci, jste ztraceni. Máte-li zakořeněné přesvědčení, píšete, aniž byste se starali, co si bude myslet realizátor nebo diváci. Pokud se snažíte myslet hlavou někoho jiného, uděláte lépe, když přestanete psát. Je-li vaše hra dobrá, publikum to ocení.

OTÁZKA: Takže není pravda, že některé záležitosti jsou aktuálnější než ty ostatní?

ODPOVĚĎ: Každá věc je aktuální, když je dobře napsaná. Lidské hodnoty jsou stále ty stejné, vyvíjejí-li se spontánně ze sil, které je obklopují. Lidské životy byly hodnotné vždy a stále zůstanou. Poctivě vyobrazенý člověk, který žil v dobách Aristotela a ve svém prostředí, může být zajímavý stejně jako současný člověk. Získali jsme možnost srovnat jejich dobu s tou naší. Můžeme vidět pokrok, který byl od té doby vykonán, a odhadovat cestu, která nás čeká. Neviděli jste někdy sebevíce aktuální hru, ale nudnou - jako třeba když dvě matky vypočítávají dobré stránky svých dětí? Ale *Abe Lincoln v Illinoisu* od Roberta E. Sherwooda také říká něco o naší době; *Lištičky* od Lillian Hellmanové, jež se odehrávají na začátku devatenáctého století, převyšují hry své doby pro jednoduchou skutečnost, že postavám byla dána příležitost se rozvíjet. *Rodinný portrét*⁹² hovoří o Ježíšově rodině, což se nedá definovat jako aktuální téma, ale je to poutavé. Oproti tomu *Americká cesta*⁹³ od Kaufmana a Harta a *Není čas na komedii* od S. N. Behrmana⁹⁴ pojednávají o ožehavých a palčivých problémech, a přece žádná z obou těchto není hrou novou a živou. Platná a dobře napsaná dramata jako *Domov loutek* odrážejí svou dobu navždy.

OTÁZKA: Přesto si nepřestávám myslet, že existují aktuálnější témata než ta ostatní. Kupříkladu komedie Noela Cowarda mluví o zbytečných lidech, kteří nepřidávají nic k hlavnímu proudu vývoje, ani z něj neubírají. Má smysl psát o takovýchto lidech?

ODPOVĚĎ: Ano, ale přirozeně jen v těch lepších dílech. V komediích od Cowarda nenajdeme ani jednu skutečnou postavu. Kdyby byl vytvořil trojrozměrné postavy, kdyby byl rozvinul jejich zázemí, jejich pohnutky, jejich vztahy ke společnosti a jejich zklamání, mělo by to smysl takové hry vidět. Přestože se literatura zajímala o člověka po staletí, začali jsme rozumět jen postavám z devatenáctého století. Shakespeare, Molière, Lessing, ba i Ibsen znali postavu spíše instinktivně než vědecky. Aristoteles trval na tom, že postava je podřízená jednání. Archer zase řekl, že autor musí vstoupit do postavy.

⁹² Autory této hry jsou Lenore Coffee a William Joyce Cowen, hra je z r. 1939

⁹³ Toto davové drama rovněž z r. 1939 nebylo doposud přeloženo do češtiny, ale ve Spojených státech se setkala s poměrným úspěchem

⁹⁴ Hra opět z r. 1939 od Samuela Nathalienu Behrmana (1893 – 1973) byla o rok později zfilmována

Jiné autority však stále připouštěly, že postava je pro ně tajemstvím. Je potěšením konstatovat, že věda nás zásobuje precedentem pro náš nesouhlas s Aristotelem a jeho následovníky. Millikan⁹⁵, jeden z největších amerických vědců a držitel Nobelovy ceny, nás před lety ujistil, že převod atomové energie byl jen planý sen, který nebude nikdy realizován, protože jsme nuceni používat více energie na rozštěpení atomu než kolik bychom z něj získali. Avšak poté jiný vítěz Nobelovy ceny Arthur H. Compton⁹⁶ prohlásil, že jestliže je aktinouran zcela převeden na energii, vyprodukuje 235 miliard voltů na atom. Aktinouran se rozštěpí na dvě obrovské atomové kuličky, každá ze sto miliónů voltů, pod výbuchem neutronu zatíženého energií právě čtvrtinou voltu, čímž uvolní energii osm miliardkrát vyšší než použitou na její vznět. Rovněž i postava v sobě zachovává náklad neomezené energie, jenže mnozí spisovatelé se musí ještě učit, jak ji osvobodit a použít ji pro své záměry. Ať je již jedinec kdekoli - tedy v minulosti, současnosti či budoucnosti, může se jednat o velké drama, jestliže je postava vykreslena ve všech třech rozměrech. OTÁZKA: Takže můžu zařadit svá díla do jakékoli doby, pokud vytvořím trojrozměrné postavy?

ODPOVĚĎ: Když říkáte trojrozměrná, doufám, že je jasné, že v této definici je zahrnuto i prostředí a že toto vyžaduje i důkladnou znalost autora o kostýmech, o morálce, filozofii, umění a jazyku té které epochy. Když budete například psát o pátém století, musíte tu dobu znát stejně dobře, jako znáte vaši. Osobně doporučuji zůstat zde ve dvacátém století, respektive ve vaší zemi a ve vašem městě a psát o lidech, které znáte. Váš úkol tak bude mnohem jednodušší. Časová aktuálnost vaší hry bude doopravdy věrná, když představíte vaše postavy v jejich fyzickém, sociologickém a psychologickém rozměru.

6. Vstupy na scénu a výstupy z ní

OTÁZKA: Mám kamaráda spisovatele, který se velmi trápí se vstupy postav na scénu a výstupy z ní. Můžete přihodit k tématu nějaké užitečné rady?

ODPOVĚĎ: Je třeba včleňovat postavy víc, než dělal dosud.

OTÁZKA: Jak víte, že nebyly dost včleněné?

ODPOVĚĎ: Když po bouřce najdete promočenou podlahu pod okny, je logické předpokládat, že okna byla otevřená, zatímco pršelo. Problémy se vstupy a výstupy značí, že spisovatel nezná dobře své postavy. Když se zvedá opona v *Přízracích*, na jevišti jsou Engstrand a jeho dcera, která slouží v domě Alvingových. Téměř okamžitě mu přikazuje nemluvit nahlas, aby nevzbudil Oswalda, který se vysílený vrátil z Paříže. Vedle toho se domnívá, že to není Engstrandova záležitost, jak dlouho Oswald spí, pokud to onen starý muž komentuje. Ten jí záludně naznačuje, že Oswald je v hledáčku její

⁹⁵ Robert Andrews Millikan (1868 – 1953), známý především pro svůj výzkum elektronu a fotoelektrický jev

⁹⁶ Arthur Holly Compton (1892 – 1962) – zabýval se také výzkumem rentgenových paprsků a byl odpůrcem atomových útoků

pozornosti. Ona se nazlobí, a to naznačuje pravdivost jeho nařknutí. Tento rozhovor, zvláště pokud jde o jeho vnitřní naléhavost, nás připravuje na příští vstup Oswalda. Od Engstranda se dozvídáme, že Manders je ve městě, a od Reginy, že ho každou chvíli očekává. Mandersův vstup na scénu je pěkně připravený, ale nejedná se o vyumělkovanost. Ve hře jsou pro to všechny důvody, aby se Manders objevil právě teď. Regina vyžene Engstranda ven a konečně vstupuje Manders. Má hodně věcí, které mu chce říct, a nejedná se jen o nečinné tlachy. Dialog je dobře členěný a vychází z předchozí scény. Aby utekl před jejími narážkami, je nucený zavolat paní Alvingovou. Před jejím příchodem vezme Manders knihu. Je to gesto, které přivolává důležitou scénu, jež má nadejít. Vstupuje paní Alvingová a odpovídá tím na Mandersovo zavolání. Dosud zde byly dva vstupy na scénu a dva výstupy z ní a každý z nich je nezbytnou částí dramatu. Ještě než vstoupí Oswald, hodně se o něm hovoří, takže jsme na jeho příchod zvědaví.

OTÁZKA: Rozumím. Ale ne každý je Ibsen. V dnešní době píšeme jiným způsobem. Rytmus našich her dneška je rychlejší. Nemáme čas na tak vypracovanou přípravu.

ODPOVĚĎ: V časech Ibsena byli také dramatici, jako jsou dnes. Čí z nich si pamatujete jméno? Co se stalo těm, kteří psali oblíbené, ale špatné hry? Byli zapomenuti a stane se tak i těm, kdo myslí podobně jako vy. Ano, časy se změnily, změnily se zvyky, ale člověk má stále srdce a plíce. Tempo se může proměnit, *mělo by se proměňovat, ale motivace musí zůstat*. Následek a příčina se mohou lišit od následků a příčin před stoletím, avšak musí zůstat jasně a souvisle současné. Například v minulosti mělo prostředí důležitý vliv. A je to tak i dnes. Nechat postavu odejít z pokoje, aby si vzala sklenku vody čistě proto, aby si dvě zbylé postavy mohly povídat, a poté ji vrátit, až ty dvě postavy domluví, bylo v minulosti považováno za velký prohřešek. A je to neodpuštělné i dnes. Není možné nechat postavy vláčet bezcílně sem a tam, jak to dělají v *Tupcově potěšení*. Vstupy a výstupy jsou nedílnou částí rámce hry, tak jako dveře a okna tvoří součást domu. *Jestliže někdo vstupuje a poté odchází, musí to dělat z platné příčiny. Jeho čin musí sloužit k rozvíjení konfliktu a budovat části procesu odkrývání postavy.*

7. Proč mají některé špatné hry úspěch?

Rádoby dramatici se často ptají, jestli se opravdu vyplácí studovat, a pokoušejí se o nové způsoby toho, jak napsat dobrou hru. Jakmile hry nemají ani hodnotu papíru, na kterém jsou napsány, jsou často uzpůsobené k tomu vydělávat peníze. Co je za těmito úspěchy? Pokusíme se ověřit jeden z těchto fenoménů: *Abie's Irish Rose*⁹⁷. Hra přes veškeré své nedostatky měla premisu, konflikt i instrumentaci. Autor vybral postavy, které diváctvo znalo velmi dobře, vzaté ze života a z vaudevillu. Slabá charakterizace byla vyvážena

⁹⁷ Hra z r. 1927 amerického autora Anne Nicholse (1891 – 1966)

touto povědomostí. Diváci si mysleli, že postavy jsou "skutečné", i když byly jen "familiární". I v této době publikum znalo náboženský problém, který byl vsazen do hry, a pochopilo převahu, která vycházela ze znalosti situace. Všechno se ještě zintenzivnilo klimaxem. Diváci byli okouzleni ústředním tématem: jakou víru bude mít dítě. Přiklonili se k určité straně. A když přišel klimax a s ním objev dvojčat, obě strany byly naplněné. Všichni byli šťastní: rodiče, prarodiče, diváci. Zdůrazňuji, že hra měla úspěch, protože diváci měli aktivní úlohu dávat život postavám.

Tabáková cesta je úplně jiný případ. Není pochyb, že je to velmi špatná hra, ale má postavy. Nejenže je vidíme, ale cítíme i jejich vůni. Jejich sexuální deprivace a zvířecí existence se zmocňují představitosti. Hlediště se na ně dívá jako na mimozemšťany - bylo-li by možné postavit je na jevišti. I ten nejchudší Newyorčan cítí, že jeho osud je neskonale lepší než ten Lesterův. I zde je zakoušen cit převahy. Vyzdvižení zkaženosti postav vrhá do stínu důležité téma: sociální spravedlnost. *Drama má dobré postavy, nemá však žádný vývoj, a proto je statické, a prvořadým cílem je zde popis těchto brutálních a demoralizovaných stvoření.* Hypnotizované publikum se v divadlech hemžilo, aby vidělo tato zvířata, která nějak připomínala lidské bytosti.

Neobvyklý úspěch her od Noela Cowarda pramení ze skutečnosti, že jeho hrůzy jsou mnohem více líbivé: kdo s kým půjde do postele? Dobyde on ji nebo ona jeho? Nezapomeňte, že Coward přišel po válce se svými bohatými a sofistikovanými Angličany, tak dychtivými dostat od života vše, co mohli. Diváci unavení válkou a nasycení krví a smrtí se dobře napojili všech jeho frašek. Repliky se zdály být duchaplné, poněvadž pomáhaly divákům zapomenout na úpadek světa. Coward jako mnoho dalších konejšil ještě traumatizované publikum ponořením do tupé strnulosti. Dnes by se setkal jen s vlašnou odpovědí.

Nemůžeš si to vzít s sebou od Kaufmana a Harta nebylo špatnou hrou; potíž je, že to nebyla hra vůbec. Byl to kus vaudeville, vystavěný dovedně a s premisou. Postavy byly vtípné karikatury, žádná z nich však nebyla ve vztahu s ostatními. Každý měl své vlastní zájmy, potřeby a zvláštnosti. Autoři měli práci s jejich umístěním do jednoho schématu. Hra měla úspěch, protože nabízela morální lekci, kterou každý mohl sdílet spíš, než aby ji následoval. A rozesmála publikum, což byl její účel.

Nezapomínejte, že velká část her, jež mají úspěch, nejsou vůbec špatné. Texty jako *Abe Lincoln v Illinoisu* od Sherwooda, *Slepá ulička* od Kingsleyho, *Královna Viktorie* od Housmana, *Ať svoboda cinká* od Beina, *Pravda a stín* od Carrola nebo *Stráž na Rýně* od Lillian Hellmanové zasluhují vážnou úctu i přes své nedostatky. A jsou založené na postavách. Skutečně špatné hry mají v sobě něco bizarního, nějakou tu originalitu, která je drží na nohách i přes ty nedostatky. A trojrozměrné postavy by je učinily ještě úspěšnějšími.

Jestli vás nezajímá napsat dobrou hru, ale co nejrychlejším způsobem vydělat peníze, nemáte žádnou naději. Nejenže nenapíšete kvalitní text, ale nevyděláte ani ty peníze. Viděl jsem stovky mladých autorů horečně pracovat na hrozných hrách s iluzemi, že

producenti budou stát řadu, aby se jich ujali. A viděl jsem je také skleslé, když jejich rukopisy končily v koši. I v obchodech má úspěch jen ten, kdo nabízí klientovi víc, než se od něj čeká. Jestliže se píše jen s úmyslem vydělat peníze, dílo bude postrádat upřímnost. Upřímnost však není možné vyrobit, nemůže být s chladem vložena do textu, pokud ji necítíte.

Doporučuji vám napsat něco, v co doopravdy věříte. A proboha prosím jen nespěchejte. Se svým rukopisem si hrajte, bavte se. Dívejte se, jak rostou vaše postavy. Popisujte postavy, které ve společnosti žijí a jejichž činy jsou vedeny nutností, a přijdete na to, že vaše šance na prodej vašeho díla se zvětší. Nepište ani pro producenty, ani pro diváka. Pište sami pro sebe.

8. Melodrama

Nyní zde napíšu pár slov o rozdílu mezi dramatem a melodramem. V melodramatu je přechod slabý nebo chybí úplně. Na konflikt je kladen příliš velký důraz. Postavy se pohybují rychlostí světla z jednoho emotivního okraje ke druhému, protože jsou jen jednorozměrné. Bezcitný vrah pronásledovaný policií se zničehonic zastaví, aby pomohl slepému přejít ulici. Je to chování, které na první pohled zaskočí. Je těžké pochopit, že člověk, jenž utíká, aby si zachránil život, si vůbec všimne slepého, natož aby mu pomohl. Určitě by ho bezohledný vrah spíše zastřelil, aby ho dostal z cesty, než aby se k němu zachoval takto hezky. Přechod musí být dokonce přítomný i k vytvoření uvěřitelné trojrozměrné postavy. Chybějící přechod je známkou melodramatu.

9. O géniovi

Prozkoumejme definici génia:

Génius je výjimečná schopnost čelit nesnázím.

Thomas Carlyle, *Bedřich Veliký*

Souhlasíme.

Talentovaný muž učiní z maxima pozorování co nejméně závěrů, zatímco génius učiní co nejvíce závěrů z minima pozorování.

Osias L. Schwarz, *Obecné typy nadlidí*

I zde se shodujeme.

Génius je šťastný výsledek kombinace mnoha okolností.

Havelock Ellis, *Studium britského génia*

K tomu se vrátíme později.

Génius: duševní nadání příznačné pro jednotlivce; je to dispozice či duševní chování, které dovoluje osobě naplňovat jistý druh aktivity nebo s úspěchem vykonávat kariéru; neobvyklá duševní nadřazenost; neobvyklá síla vynalézavosti nebo originality jakéhokoliv druhu.

Websterův mezinárodní slovník

Génius se učí mnohem rychleji než běžný člověk. Je vynalézavý a dělá věci, které by nikdy běžného člověka nenapadly. Je duševně na výši. Avšak žádná z těchto věcí neznamená, že génius se může stát takovým bez hlubokého studia. Viděli jsme již řadu průměrných předběhnout příliš líné génie na to, aby se naučili pracovat. Tyto poslední zmíněné můžeme nazvat jako "poloviční génie"; faktem zůstává, že svět je jich plný. Proč však tito vůdci myšlení zůstávají ve stínu? Proč mnozí z nich umírají v nouzi? Provéřte jejich podmínky a jejich fyziologii a dostanete odpověď. Hodně jich nemělo možnost jít do školy (bída). Další se stýkali se špatnou společností a mrhali svým výjimečným talentem v pochybných dobrodružstvích (prostředí). Jsou zde i jiní, kteří studují, ale vybrali si špatný obor (vzdělání). Můžete trvat na tom, že opravdový génius se může uplatnit vždy, ale není tomu tak. Každý jedinec, který dosáhne úspěchu i přes nepřízeň, měl především šanci to udělat.

Nadpřirozená duševní moc génia není nezbytně tak silná k tomu, aby ho dovedla k úspěchu. Nejdříve ze všeho musí odstartovat v příležitosti prohlubovat své kompetence ve vybrané profesi. Génius je schopen pracovat a stále se zdokonalovat do hloubky a s trpělivostí víc než kdokoli jiný.

Vyplývá z toho, že géniové nejsou vzácní. *Websterův slovník* říká, že génius je „dispozice či duševní chování, které dovoluje osobě naplňovat jistý druh aktivity nebo s úspěchem vykonávat kariéru“. Ten "jistý druh aktivity" je odepřen mnohým z nich, kteří jsou takto nadaní. Stane se to jen těm, jejichž okolnosti je nutí věnovat se protichůdným záležitostem než těm, ve kterých jsou nadaní? V tomto případě výraz "jistý druh" v sobě zaujímá tu nejvyšší důležitost. Génius je géniem jen v jediné věci, v "jistém druhu aktivity". Jsou zde samozřejmě i výjimky: Leonardo da Vinci, Goethe - možná tucet lidí v celé historii lidstva vynikalo víc než v jednom oboru. Avšak my mluvíme o ostatních: Shakespeare, Darwin, Sokrates, Ježíš; každý z nich byl géniem jen v jedné oblasti. Shakespeare měl štěstí dostat se do kontaktu s divadlem, přestože na počátku měl velmi ponižující závazky. Darwin pocházel ze zámožné rodiny, která ho považovala za neúspěšného i přes jeho vysokoškolský diplom. Načež se podílel na expedici do tropů a jeho mysl ho vynesla k "jistému druhu aktivity", a tak měl příležitost odhalit svou genialitu. A to samé platí pro ostatní.

Nikdo se nenarodil být velkým. Jisté oblasti milujeme více než ostatní. Pokud je nám dáno všechno, co potřebujeme, abychom mohli prohlubovat naše vědění, je možné, že uděláme velké pokroky; povinnostmi dělat něco jiného se staneme nenaplnění, skleslí a

skončíme jako neúspěšní. Můžeme říct, že jabloň je jabloní i předtím, než nám dá své ovoce. Ale v případě génia je to jinak. Nemělo by se říkat, že génius je osoba, která něco uskutečnila, a ne člověk, který něco uskutečnil skoro nebo něco uskutečnit chtěl a propadl?

Ne, pokud výše uvedené citace dávají smysl. Ani jedna z nich nemluví o "uskutečnění". Jen se jednoduše snaží rozebrat látku, z níž jsou géniové utkáni. Úspěch je pak šťastnou kombinací okolností, jež pomáhají géniovi rozvíjet se a jež dovedou ke sklizni talent, který mu byl dán do vínku. A to je podstatná část citace Havelocka Ellise. Nic špatného není ani na pozorování Osiase L. Schwarze, že "génius učiní co nejvíce závěrů z minima pozorování". Platí to ale jenom tehdy, když génius uspěje? Přestává být sémě jablka jádrem, když je zaneseno do města, položené na asfalt a rozpláclé pneumatikou? Ne, zůstává stále jablečným semínkem, třebaže mu je zamezena možnost rozvíjet svou přirozenou úlohu.

Ryba snese milión vajíček, z nichž jen jedno z tisíce přežije. A z těch rozvinutých jen hrstka dosáhne zralosti. A přece každé jednotlivé vajíčko bylo pravé se všemi nutnými atributy pro vývoj ryby. Některá z nich byla požrána ostatními rybami a ta, co přežila, nemohla vděčit za život svému vnitřku. Ellis má pravdu: „Génius je šťastný výsledek kombinace *mnoha* okolností.“ Přežití je jedna z těchto okolností a dědičnost druhou. Svoboda bez příznaků bídy je třetí, ačkoliv mnozí známí géniové lidstva pocházeli z nejnižších společenských tříd bojováním o každý píď cesty ke slunci. Chudoba je nezastavila, ale zabraňuje dalším tisícům, kteří by jinak mohli uspět, pokud by jim "šťastný výsledek kombinace mnoha okolností" byl nakloněn. A nakolik všichni ti chvastouni se bijí v hruď a prohlašují všude kolem sebe, jak jsou geniální, nemůžeme jim to brát. Obtěžují s tím, ale někdo z nich ostatně může mít pravdu.

Říká se, že všichni vrazi se prohlašují za nevinné a trvají na tom, že byli k přiznání donuceni. Historie zločinu nás poučuje, že někteří z nich byli skutečně nevinní i přes sarkastické úsměšky těch, kteří "věděli víc". Nesmíme zapomenout na důležitou charakteristiku génia: neomezená schopnost zdokonalovat se ve vlastní práci. Značná část vychloubačů ztrácí příliš mnoho času odvoláváním a nedokáže se věnovat usilovné práci. Nemůžeme příliš zatvrzele tvrdit, že ačkoliv jsou géniové vybaveni neobyčejnou silou duševního zaujetí svým oborem, mnozí z nich nemají možnost nikdy přiblížit se k ohnisku svého zájmu. Vzpomeňte si, že valná část geniů je jednostranně orientovaná, a všimnete si, že ve špatném prostředí se jejich nadání nebude moci rozvíjet.

Ryba bez vody je mrtvou rybou a génius držený daleko od svého umu je často jen nějaký prostáček.

10. Co je umění? Dialog

OTÁZKA: Řekl byste, že jedinec ztělesňuje v sobě jak dobro, tak i zlo, šlechtnost duše i zkaženost? Může se stát každá postava jak mučedníkem, tak i zrádcem?

ODPOVĚĎ: Ano. Každá lidská bytost nepředstavuje jen sebe samu a svou rasu, ale celé lidstvo. Její fyzický rozvoj je na menším stupníku stejně jako druh lidstva v jeho celku. Už v mateřském lůně projde veškerými proměnami, kterých dosáhl člověk od doby, kdy začal svou dlouhou cestu od protoplazmy. A stejné zákonitosti platí jak pro jedince, tak pro národy. Člověk se toulá v mlze neprobádanými cestami, tak jako se toulaly kmeny, skupiny a rasy. V dětství, dospívání i v dospělosti zakouší stejné strasti a ten samý boj za štěstí, zažívané všemi národy. Každá lidská bytost je napodobeninou všech lidských bytostí. Její slabost je naše slabost, její velikášství je našim velikášstvím.

OTÁZKA: Musím být ochráncem svého bratra? Nechci se cítit zodpovědný/á za jeho činy. Jsem přece individuum.

ODPOVĚĎ: Tak jak to dělají kočky, myši, lvi nebo hmyz. Vezměte si termity. Mají samičky, které nedělají nic až na snášení vajec. Mají termity dělníky, obránce, vojáky a jiné jedince, kteří mají za jediný cíl tvořit pro kmen žaludek. Žvýkají syrové a šlachovité maso, tráví ho a teprve až poté je pro ostatní připravené k požívání. Všichni obyvatelé termitiště se rojí kolem tohoto živoucího žaludku a vysávají předžvýkanou potravu, aby si udrželi život. Každý termit má specifickou funkci a každá z nich je nepostradatelná. Zničte jedinou část této vysoce organizované společnosti a zmizí celá. Když je rozdělíte, termiti nemohou žít - to, co z nich přežije, nebude více než nerv, plíce nebo játra oddělené od zbytku těla. Dán dohromady tento jednoduchý hmyz tvoří jedince: společnost. To samé platí i pro naše tělo. Každá část z něj funguje zvlášť; sladěné všechny tyto oddělené součásti tvoří lidskou bytost. A rovněž lidská bytost je jen jednou částí celku, tedy lidstva. Každý jedinec v termití rodině má svou vlastní osobnost, stejně jako každá noha, paže nebo plíce má svou vlastní charakteristiku, ale je to stále jen součást celku. A proto bude lepší zůstat ochráncem vlastního bratra. Vy a on jste části společného celku a jeho nezdary nutně ovlivní také vás.

OTÁZKA: Jestliže jednotlivec disponuje všemi charakteristikami celého lidstva, jak udělám, abych ho zobrazil/a v jeho úplnosti?

ODPOVĚĎ: Není to vůbec jednoduchý úkol, jistě, ale charakterizace vaší postavy bude platná pouze tehdy, pokud se budete snažit dosáhnout této "úplnosti". V umění je možné mít úspěch jen zacílením k dokonalosti, přestože by onen cíl nikdy nebyl dosáhnut.

OTÁZKA: Když už jsme u toho, co je umění?

ODPOVĚĎ: Z mikroskopického hlediska je umění dokonalost nejen lidského druhu, ale také celého vesmíru.

OTÁZKA: Celého vesmíru? Nepřeháníte trochu?

ODPOVĚĎ: Prvek je složený ze stejných buněčných součástí jako lidské tělo. Tělo, které je nakupením miliónů těchto buněk, obsahuje stejné součásti každé jednotlivé buňky. Každá buňka má svou specifickou funkci v tomto společenství buněk jako je tělo, stejně jako každá lidská bytost má nějakou funkci v tomto společenství lidských bytostí jako je svět. A stejně tak jako buňka představuje lidskou bytost a ona bytost společnost, tak i

společnost představuje vesmír. Vesmír je řízen stejnými obecnými zákony, které vládou lidské společnosti. Systém, mechanismus, akce a reakce - to je to samé.

Když dramatik vytvoří dokonalou lidskou bytost, vyrobí nejen člověka, ale také společnost, na níž se podílí, a pokud jde o ni, ta je pouze atomem vesmíru. Tedy umění vytvořené člověkem reflektuje vesmír.

OTÁZKA: "Dokonalost", o které hovoříte, by se mohla stát otrockou nápodobou přírody nebo jednoduchým výčtem charakteristik lidské bytosti.

ODPOVĚĎ: Máte strach z poznání? Uškodily by snad nějakému inženýrovi znalosti matematiky, zákonu gravitace nebo tažnosti materiálu, s nimiž pracuje? On musí znát vše, co se týká jeho profese, dříve než se můžeme zeptat, jestli je obdařen talentem k tomu, aby postavil most, který bude jak pěkný na pohled, tak i použitelný v konstrukci. *Jeho vědomosti z exaktních věd nevylučují představitost, vkus či eleganci, s jakou uskuteční svůj projekt.* Stejná věc platí i pro toho, kdo píše pro divadlo. Někteří autoři jsou poslušní zákonům techniky psaní, a přesto je jejich práce jako bez života. Jiní zase zpracovávají veškeré dostupné informace, dodržují pravidla, která jsou považovaná za platná, a naplňují tato data svými emocemi. Nechají své znalosti létat na křídlech představitosti a vytvářejí mistrovská díla.

11. Když píšete hru..

Budte si jisti formulováním *premisy*. Následující krok bude vybrat *ústřední postavu*, která upevní konflikt. Pokud by vaše premisa byla: *Žárlivost ničí sebe samu a objekt své lásky*, žárlivý muž nebo žena budou muset být součástí vaší premisy. Ústřední postava pak musí být osoba, jež pro pomstu přijaté urážky udělá cokoli, ať již bude skutečná nebo smyšlená. Dalším krokem je připravit další postavy. Tyto postavy ale musí být zinstrumentované.

Jednota protikladů je povinná.

Dávejte si pozor na správný *bod útoku*. Musí to být bod zlomu v životě jedné nebo více postav. Každý bod útoku začíná *konfliktem*. Ale nezapomeňte také, že existují čtyři typy konfliktu: neměnný, přerušovaný, naznačený a pomalu narůstající. Vám poslouží jen ten narůstající a naznačený. Žádný konflikt přitom nemůže narůstat bez *trvalé expozice*, což je *přechod*.

Narůstající konflikt - výsledek expozice a přechodu - zajistí *vývoj*. Postavy v konfliktu projdou od jednoho extrému k druhému (jako například od *nenávisťi* k *lásce*), což povede ke krizi. Jestliže nárůst pokračuje, krizi následuje *klimax*. Klimax má pak za následek *završení* (nebo *rozřešení*). Ujistěte se, že sjednocení protikladů bude tak silné, že postavy nezeslábnou nebo neopustí hru v polovině. Každá postava musí mít co vsadit: jako například majetek, zdraví, budoucnost, čest, život. Čím silnější jednota protikladů bude, tím si budete jistější, že vaše postavy dojdou k zobrazení premisy. *Dialog* je důležitý tak

jako jakákoli jiná část dramatu. Každé vyslovené slovo se musí rodit ze zúčastněných postav.

Brander Matthews a jeho žák Clayton Hamilton (ve své *Teorii divadla*) zdůrazňují, že drama může být posouzeno pouze na divadle, předložené hledišti. Proč? Je jasné, že je snazší uchopit život hercem z masa a kostí spíše než o něm číst na napsaném papíře, ale proč by to měl být *jediný* způsob, jak jej rozpoznat? Co by to bylo za mrhání s materiálem, kdyby konstruktéři používali to samé kritérium.. Domy by byly stavěny ve skutečném měřítku a skutečným materiálem dříve než by se budoucí vlastníci rozhodli, jestli ten typ domu chtějí nebo ne; mosty by se klenuly přes řeku dříve, než by vláda schválila inženýrův projekt.

Hra může být hodnocena ještě dříve, než je realizována. Jako první věc musí být premisa rozpoznatelná již od začátku. Máme právo vědět, kam nás autor vede. Postavy, jež rostou z premisy, se nutně ztotožňují s cílem dramatu. Tyto zobrazí premisu skrze konflikt. Drama musí začít s konfliktem, který narůstá nepřetržitě, až dosáhne klimaxu. Přestože autor nevykreslí individuální pozadí a podmínky postav, musí být popsány tak dobře, že můžeme přesně pochopit vývoj každé z nich.

Známe-li psychologii postav a konflikt, měli bychom vědět, co očekáváme od každé hry, kterou čteme. Mezi útokem a protiútokem a mezi konfliktem a jiným konfliktem je přechod, jenž slouží k provázání všeho, tak jako cement s cihlami. Pátrejme po přechodu, jako pátráme po postavách; nenajdeme-li ho, pochopíme, proč drama přeskakuje mílovými kroky, místo aby narůstalo přirozeně. A pokud nalezneme příliš expozice, pochopíme, že drama bude statické.

Pakliže čteme hru, v níž autor popisuje postavy v nedůležitých drobnostech, aniž by dal průchod konfliktu, pochopíme, že ignoruje abecedu dramatické techniky. A jestliže jsou postavy neurčité, dialog nesouvislý a zmatený, nebude nám stát za to umístit hru na jeviště, abychom pochopili, jestli bude dobrá nebo ne. Bezespору bude špatná. Drama by mělo začít bodem obratu v životě jedné z postav. Již po prvních stránkách si můžeme všimnout, jestli je tomu tak. A stejným způsobem můžeme v prvních minutách čtení rozpoznat, zda jsou postavy dobře zinstrumentované či nikoli. Není třeba postavit hru na scénu, abychom si všimnuli těchto věcí.

Dialog nesmí vycházet z autora, ale z postavy: musí naznačovat její minulost, její osobnost a její povolání.

Přečteme-li si nějakou hru, která bude plná postav, které se žádným způsobem nepodílejí na konečném záměru a mají jedinou funkci komické mezihry či jsou jen pro zábavu, pochopíme, že se jedná od základu o špatné dílo.

Tvrdit, že hru je možné posoudit pouze v divadle, je přinejmenším na zamyšlenou. Svědčí to o neznalosti základů dramaturgie a potřebě vnějšího podnětu pro učinění životního rozhodnutí. Je pravdou, že mnohé velmi skvělé hry byly zničeny špatným výběrem herců nebo nevyhovující produkcí. Avšak stejným způsobem několik skutečných herců bylo zničeno špatnou hrou. Dejte velkému houslistovi Fritzi Kreislerovi housle za pár korun a

uvidíte, co to udělá s jeho uměním. Nebo naopak dejte do rukou stradivárky někomu, kdo o hudbě nic neví, a výsledky budou katastrofální. Nejsme si vědomi odpovědí, které můžeme očekávat. Někteří říkají: „Umění není exaktní věda jako konstrukce mostů nebo architektura. Umění vládne atmosféra, pocity, osobní přístupy. Je subjektivní. Nemůžete říct nějakému tvůrci, jaký vzorec použít, když je inspirovaný. Bude dělat to, co mu bude napovídat ona jiskra inspirace. Nejsou zde pevná pravidla.“

Přirozeně, že každý píše, jak chce. Jsou zde však nějaká pravidla, která je třeba následovat. Kupříkladu je nezbytné používat nějaký nástroj na psaní a něco, na co je možné psát. Budou starověké či moderní, ale bez toho se nikdo neobejde. Existují rovněž gramatická pravidla, a dokonce i spisovatelé, kteří používají techniku psaní volného proudění myšlenek, jistá pravidla tvorby dodržují. Ba i spisovatel jako James Joyce si klade na sebe mnohem přísnější pravidla než ta, která ctí průměrný pisálek. V dramatickém psaní tedy není rozepře mezi osobním přístupem a základními pravidly. Pokud znáte teorii, budete těmi nejlepšími umělci a řemeslníky. Naučit se abecedu nebylo jednoduché. Vzpomínáte si, kdy se "B" nebezpečně podobalo písmenu "D", nebo "W" se vám zdálo jako obrácené "M"? Bylo složité pochopit smysl toho, co jste četli, protože jste byli až příliš zaměstnání dešifrováním jednotlivých písmen. Dokázali byste si představit, že by přišla chvíle, ve které byste byli schopní psát bez toho, abyste mysleli na "A" nebo "W"?

12. Jak hledat nápady

Jakmile máte zcela zaoblenou postavu, která něco vážně moc chce, máte i drama. Nemusíte myslet na situace: tak bojovná postava je utvoří sama. V odstavci "Příčina a následek" z třetí kapitoly je seznam abstraktních termínů. Přečtěte si jej.

Musíte si v první řadě uvědomit, že umění není zrcadlo života, ale jeho podstata. Když si vyberete základní pocit, postačí vám rozvést ho co nejvíce. Píšete-li o *lásce*, měli byste pojednávat o *velké lásce*. Hovoříte-li o *ctižádosti*, měla by to být *bezuždná ctižádost*. Vyberete-li si *náklonnost*, mělo by se jednat o majetnickou náklonnost. Takový typ pocitů totiž vyvolává konflikt.

Zastavme se nad jednoduchým slovem "náklonnost". Náklonnost je základní emocií ve *Stříbrném poutu*. Nejedná se jen tak o ledajakou lásku nebo náklonnost: je to sobecká a velmi majetnická láska jisté matky k jejím synům.

Přirozeně nestačí vědět, že jde o lačnou osobu; musíte také *vědět proč*. Obecně jsou *nejistota* a tužba být nějak *důležitý* hlavní příčinou všech povahových a přehnaných rysů. Matka chce být centrem pozornosti místo toho, aby ponechala prostor ženám, které si její synové vzali. Náklonnost je základní lidskou potřebou, ale taková přehnaná náklonnost může být ničující. Je skoro nemožné utéct před přílišnou náklonností. Co nadto můžete udělat proti někomu, kdo vás miluje? Pokud jste slušný člověk, budete cítit svázané ruce i nohy toho, kdo vás miluje, třebaže byste si třeba přáli být vzdálení tisíce mil.

Taková hra nemusí jen bavit, ale také učit. Dramatik interpretuje člověka člověku. Jakmile uvidíte na jevišti postavu způsobující neštěstí, můžete se sami poznat v tomto chování. Vraťme se však k seznamu z třetí kapitoly a pokusme se prozkoušet nějaká slovíčka.

Násilnost: neuhlazená postava ukazuje na osobu, která si neuvědomuje vlastní chyby. Je krátkozraká, omezená a postrádá představivost. Snaží se udělat správnou věc, ale nedaří se jí to. Neví, z jaké strany začít. Takový člověk nevyhnutelně vyvolá konflikt.

Pečlivost: dokážete si představit, co znamená žít s přehnaně pečlivým člověkem dvacet čtyři hodin denně? Člověk tohoto druhu musí být úděsný: jeho puntičkářství vyžaduje pečlivost kohokoli jiného. Pro lidskou bytost je nemožné být dokonalý na sto procent, avšak samozřejmě, že perfekcionista si neuvědomuje, že je také normálním lidským tvorem s jeho nedostatky a slabostmi. Tedy jedinec podobný tomuto *musí vyvolávat konflikt* s osobami, jež ho obklopují.

Ješitnost: ješitná osoba (nejen ješitná, ale také sebestředná) je nutně také přecitlivělá. Ihned se ohradí pro jakoukoli smyšlenou či skutečnou kritiku. Je tak hrozně nejistá, že musí nepřetržitě nafukovat své ego, aby se ujistila o vlastní důležitosti. Takový druh člověka bude vždy dělat věci, jak se mu zlíbí, a aby bylo možno s ním spolupracovat, je třeba s ním jednat s opatrností a krajní diplomacií. Takový člověk nevyhnutelně ztrácí lásku, náklonnost a ohled od těch, kteří jsou kolem něj; a odtud se také rodí vaše hra.

Důstojnost: příliš důstojná osoba (nezapomínejte neustále vést charakteristiku do extrémů) by mohla být vhodná pro nějakou komedii. Vaše postava bude okázalý, nafoukaný balón, pronásledovaný myšlenkou aspoň trochu vystoupit z řady. Dejte ho dohromady v konfliktu s někým, kdo představuje jeho protiklad, a ujistěte se o vytvoření jednoty protikladů mezi nimi tak, že se nebudou moci oddělit; výsledkem tak bude zábavná komedie.

Moudrost: přemíra může být otravná v jakékoli věci, dokonce i kladné. Moudrost, která má vždycky pravdu a nikdy se neplete, může dát obyčejným smrtelníkům kolem něj pocítit se nedůležitými a velmi hloupými. I když takového člověka obdivují a ctí, jsou vlastně našťvaní a dotčení, protože ten místo toho, aby je miloval, jak by se slušelo, je považuje za podřadné.

Existují lidé, kteří se zabývají určitými věcmi a nikdy je nedotáhnou do konce. Existují také věční a nenapravitelní, kteří odkládají vše na *zítrěk*. Jsou zde také popudliví, kteří nejdříve jednají a myslí až pak. Zkrátka řečeno je tisíc charakteristik, vjemů a kvalit, jaké dokážou vytvořit postavu pro hru nebo román. Můžete si vzít skutečnou osobu a přehánět jednu z jejích vlastností, jež jsem zde citoval. Obdržíte tak tolik možných postav pro vaše dílo, že na to bude třeba víc než jeden život popsat z nich alespoň polovinu. Každé podstatné jméno ze seznamu třetí kapitoly představuje nějakou postavu. Vezměme si ještě jiný příklad.

Neobratnost: nepotřebujete použít nějaký stereotyp. Použijte třeba krásnou a chytrou ženu, ale neohrabanou. Kdokoliv, kdo něco přehání, bude výbornou látkou pro příběh. Nezapomeňte: vaše postavy musí být zápolící. Tak se může bojovná postava dostat do hry prostřednictvím konfliktu. Tajemství štěstí tkví v pochopení toho, že nikdo není dokonalý: musíme počítat s tím, že máme všechny možnosti se zlepšovat. Váš příběh musíte cítit zakořeněně – ve skutečnosti by měl totiž vyjadřovat vaše přesvědčení. Ve vašem psaní se nikdy nesmíte bát konfliktu, protože když se tak stane, dosáhnete nečinného a nudného díla, a vzdáte se formy, kterou použijete. Dokonce i dobrá myšlenka není nic jiného než myšlenkou. A co je uvnitř ní? Sémě. Nic víc a nic míň. Je na vás s tím něco udělat. I ten nejlepší nápad nebude stát za nic bez trojrozměrných postav. Jinotaj nebo jiné imaginární koncepce fungují jen tehdy, kdy představují lidské aspirace. Najít nápad je to nejjednodušší. Dívejte se kolem a pozorujte. Pozorováním budete donuceni připustit, že svět je nevyčerpatelné cukrářství a že vy si můžete vybrat ze všech těch kousků ty nejlepší sladkosti. Uvádím zde nějakou postavu, na níž si můžete vyzkoušet vaše síly. Snažil jsem se pochopit, co je třeba pro zbudování postavy. To, co následuje, jsou jednotlivé typy. Měli byste je přetvořit v živoucí bytosti.

Co činí postavu nepoddajnou?

(Neústupná postava není nezbytně zlá.)

Má něco důležitého v sázce

Nemůže se vrátit zpátky

Odhodlání

Ctižádost

Beznaděj

Je v úzkých, v pasti

Strach z chybování

Upřímnost (bojovná)

Velká vášeň (láska, nenávisť, chtivost, žárlivost atd.)

Soustředění na cíl

Sebestřednost

Utkvělá myšlenka

Prozíravost

Touha po pomstě

Oportunismus

Dychtivost

Zášť

Toto je směsice různých neoblomných postav. Vytvořte si tu vaši.

Netečnou postavu pak evokuje:

Snivá povaha
Chybějící podněty
Lenost
Chybějící cíl v životě
Odevzdanost osudu

Chytrou postavu evokuje:

Bystrost
Důvtip
Schopnost přemlouvání
Pozorovací duch
Intelekt
Talent
Dobrý psycholog

Znuděnou postavu evokuje:

Slabá pohotovost ducha
Sobectví
Sebestřednost
Starostlivost či strach
Chybějící předvídavost, pozorovací duch a inteligence
Lhostejnost

Špatná povaha evokuje postavu, která je:

Ukvapená
Popudlivá
Podrážděná
Má malé porozumění
Je netrpělivá
Frustrovaná
Nenávidějící
Nemocná
Zatvrzelá
Zhýčkaná
Bystrá

Asociálnost evokuje postavu, která je:

Krutá
Dychtivá

Nesmělá
Nelidská
Bezohledná
Připravená poškodit lidství
Licoměrná
Zvrhlá

Lásku k hezkým věcem evokuje:

Požitkářství
Smyslnost
Chuť se vyjádřit
Hlad po kráse
Dekadence
Vnější oddávání

Postava, která se považuje za lepší než ostatní, bude:

Hyperkritická
Bigotní
Bojácná
Nejistá
S komplexem méněcennosti
Panovačná
Sebestředná
Sobecká
Klevetivá
Výbojná

Nedůvěřivost evokuje:

Vratkost
Pocit viny
Skepticismus
Potměšilost
Ješitnost
Zbabělost
Nešťastnost
Neschopnost ohodnocení
Komplex méněcennosti

Úzkoprsost dále evokuje postavu, která je:

Omezená a posuzuje ostatní stále stejnými měřítky

Přizpůsobivá, kázavá a bez představivosti

V zajetí nekontrolovaného vzteku

Přesná

Neústupná

Zpátečnická

Formální

Zdvořilá

Vzdělaná

Fanatická (Všichni fanatici jsou úzkoprsí, ale ne všichni úzkoprsí jsou nutně fanatictí.)

Se silným pocitem viny

Darebák evokuje postavu, která je:

Sebestředná

Všehoschopná

Sobecká

Závistivá

Nejistá

Domýšlivá

Nestálá

Osamělá

S komplexem méněcennosti

Nemající tvůrčí schopnosti

Ctižádost evokuje:

Vzpurnost ke stávajícímu stavu věcí

Touhu být oceněný

Přání dát smysl vlastnímu životu

Nespokojenost

Touhu po změně

Touhu po slávě

Únik před nezdarem

Touhu po moci

Žárlivost

Ovládání

Chuť se bavit

Seberealizaci

Bezcitnost

Touhu po jistotě

Můžete začít odtud a nalézat nové a vzrušující nápady *donekonečna* - dokud vás nezastaví věk nebo chybějící představivost.

OTÁZKA: Předpokládám, že všechny tyto příklady mi pomohou najít nápady, ale nerozumím, proč by postavy měly být zosobněním jen jednoho prototypu. Ve skutečném životě není vůbec nikdo jen hlupák nebo extrémista jako postavy, jaké nám doporučujete utvořit. Kdybych následoval/a vaše rady, obávám se, že naše příběhy by byly ve výsledku přehnané.

ODPOVĚĎ: Byli jste někdy tak naštvaní, že lidé kolem vás si mysleli, že jste se zbláznili? Ne? Mnohým se to povedlo. Nikdy jste nebyli tak žárliví, abyste si mysleli, že se to již nedá snést? Pokud je vaše odpověď "ne", jste výjimkami a nikdy neporozumíte pohnutkám normálního lidského tvora.

Jsou totiž chvíle, v nichž si i ty nejobyčejnější osoby přejí naplnit surovou mstu. Spisovatel by měl postihnout postavy v momentech krize. Bohužel v případě krize se nikdo nechová normálně. Jestli se vám podařilo zakusit pohromu jakéhokoli druhu, pochopíte nejenom duševní stav vašich postav v situaci krize, ale také jejich motivace a útrpnou cestu, která je dovede buď k neúspěšnému, anebo vítěznému závěru. Když si čteme nějaký příběh či vidáme na scénách krutost, násilí a zneužití všech vášní, které mění lidi v bestie, vidíme naši opravdovou přirozenost, jež se obvykle v průběhu života odkrývá jen na pár okamžiků. Není pochyb, že v dějinách existovaly osoby s nezlomnou pevností, a byly to ony, které v dobrém i ve zlém ovlivňovaly osud lidstva. Nechte mě znovu zdůraznit, že má smysl psát pouze o postavách, jaké se ve svém životě nacházejí v bodu obratu: jejich příklad bude zastávat funkci výstrahy nebo inspirace.

Závěr

Jestliže nedokážete rozlišovat vůně, nemůžete být parfumérem; nemáte-li nohy, nemůžete být běžcem. Pokud nemáte hudební sluch, nemůžete být muzikantem.

Abyste se stali scénáristy, měli byste disponovat představivostí a zdravým rozumem: toliko pro začátek. Musíte být pozorovateli. Neměli byste se spokojit s povrchními vědomostmi, ale mít trpělivost vyhledávat příčiny. Musíte mít smysl pro rovnováhu a dobrý vkus. Musíte mít znalosti z ekonomie, psychologie, fyziologie i sociologie. Můžete se doučovat v těchto věcech trpělivostí a tvrdou prací - pokud se je nenaučíte, není zde cesty, která by z vás mohla udělat dobrého dramatika. Jsme často udivení, jak lehkověrně se lidé rozhodují, že se stanou spisovateli nebo scénáristy. Je třeba kolem tří učňovských let pro formování dobrého obuvníka; to samé platí pro tesaře nebo jakékoli jiné řemeslo. Pročpak by ale psaní her - jedno z nejtěžších povolání na světě - mělo být osvojeno přes jednu noc bez opravdového studia? Dialektický přístup zde bude nápomocen tomu, kdo je pro tuto práci připravený. Pomůže také těm, kteří se chystají na psaní poprvé v životě, jelikož dá jasný obrázek o potížích podél cesty, po níž se musí vydat, pokud budou chtít naplnit své vlastní ambice.

Lajos Egri (1888 – 1967), pozapomenutý dramatik, jehož hry se již dnes téměř nehrají, je autorem nejcennějšího textu o metodice dramatického psaní, jaká kdy vůbec byla vedle Aristotelovy Poetiky napsána.. Kniha je z r. 1942 a přeložena byla do spousty světových jazyků, mezi nimiž čeština zaujímá své místo nově až v r. 2013.

Slovo překladatele, dramatika Jiřího Zygmy:

„Já sám pro psaní her nemám žádná pravidla, nechávám se většinou vést intuicí, ale po přečtení a přeložení Egriho knihy jsem pocítil, že jsem zřejmě někde udělal chybu..“

© Quadrom o. s.

2013

