

UMĚNÍ DRAMATU

MILAN LUKEŠ



MASARYKOVA UNIVERZITA



Filozofická fakulta
Katedra divadelní a filmové tvorby
602 00 PRAHA 6

ESTETIKA
DIVADELNÍ
A FILMOVÉ
TVORBY

MELANTRICH

Lektorovali: doc. PhDr. Vlastislav Hnízdo, CSc.
PhDr. Věra Soukupová

Úvodem

Teorie dramatu má to štěstí (a chce se říci, i tu čest), že její základy položil Aristoteles. Její vývoj je do značné míry opakováním a zpřesňováním jeho myšlenek a posléze polemikou s nimi. Tato kniha naznačuje už svým názvem a členěním do kapitol, jak je aristotelskému názírání dramatu zavázána.

Lessing prohlásil, že považuje Aristotelovu Poetiku za dílo stejně dokonalé, jako jsou Euklidovy Elementy. Toto přirovnání je velmi trefné. I euklidovskou geometrii bylo třeba časem zkorigovat geometriemi ne-euklidovskými.

Aristoteles založil svou Poetiku na nevelkém počátečním úseku dějin dramatu a divadla a zobecnil jeho zkušenosti. Přestože divadlo a drama hned zkraje svých dějin dosáhlo nikdy už nezopakované monumentalitě, vystupuje nezbytně tato zkušenost jako historicky omezená, a to při vši geniální jasnozřivosti aristotelského zobecnění. Aristotelovi stoupenci a následovníci se zpronevěřili svému mistrovi tím, že nevycházeli ze zmíněného stavu dramatu, divadla a společnosti, nýbrž z Aristotela.

Má-li se tato kniha vyvarovat takového omylu, musí se pokusit o nemožné: to jest, uvažovat a aspoň naznačit dosavadní historické možnosti (zejména evropského) dramatu, a to včetně nejnovějších dramatických textů, jejichž autoři ještě nevstoupili — a snad nikdy ani nevstoupí — do literárních encyklopedií.

V uplynulých desetiletích se drama (a divadlo) stalo terčem zájmu četných, a nejen společenských věd, i nově vzniklých obecných i specializovaných vědních oborů. Je ostatně v tradici právě moderní české divadelní vědy, že se takovým impulsům ze sousedství neuzavírá, ale že je naopak vyhledává. Tato kniha se snaží v této tradici české divadelní vědy (zahrnující i teorii dramatu) pokračovat.

Radu desetiletí se hovoří o krizi dramatu. Je citelné, že velkých dramatických osobností ubývá. Zároveň

však, v posledních desetiletích, dochází k explozi dramatické aktivity, která se rozpíná do nových, technicky zprostředkovaných oblastí dramatického umění. I když se tato kniha omezuje na klasické, řekněme divadelní drama, bere, aspoň v náznaku, tyto souvislosti v úvahu.

Současné s tím, jak se přetřásá krize dramatu, hovoří se i o krizi takzvané dramatické formy. V tom je více či méně skrytý osten výtky, že drama se zpronevřuje svým zákonitostem. (Tristan Bernard podotkl: „Dramatika se buduje na základě železných zákonů, které nejsou nikomu známy.“) Ve skutečnosti drama prošlo, zejména v průběhu posledního století, mimořádně bouřlivým vývojem, který potvrdil nové (složitější) možnosti dramatického osvojování (stále složitější) skutečnosti. Drama vskutku není tím, čím bývalo. Rada představ o tom, co nemůže a musí, padla. Říše dramatické svobody se značně rozšířila; dokonce natolik, že mnozí dramatičtí autoři, spoutaní starými konvencemi a představami, se v ní pohybují jako svázaní.

Za těchto okolností posláním této knihy není ukázat, co všechno drama musí, ale spíše, co všechno může.

Drama jako zvláštní druh textu

Východiskem zkoumání u každého slovesného a vlastně u každého uměleckého druhu nemusí být nezbytně samo dílo jako konečná etapa a výsledek záměrné činnosti svého tvůrce. Východiskem zkoumání může být stejně dobře, a v některých případech ještě lépe, specifický proces k dílu vedoucí, to jest proces jeho geneze. Každá uměnověda a historie každého umění aplikuje ve větší či menší míře i takový přístup. Literární věda má jej soustředěn a vypracován v metodiku textologického zkoumání, v textologii jako zvláštní disciplínu, která se (mimo jiné) genezí textu speciálně zabývá. A budeme-li chápat pojem textu (a uměleckého textu zvláště) mnohem šíře, než je obvyklé, totiž jako zprávu zapsanou v jistém jazyce (v jazyce jistého umění), vyznačující se ohraničeností, celostností a uspořádaností svých znaků, jak odpovídá jeho systému,¹⁾ pak není důvodu neuvažovat o textologii i v rámci, dejme tomu, vědy o výtvarném umění. Tím spíše v rámci vědy divadelní; vždyť ta se genezí svého „díla“ obzvlášť intenzivně zabývá — uvozovky píšeme tu proto, že nemá jiného díla než abstraktní představu „inscenace“, která se materiálně reprodukuje v čase v jistém počtu odlišných „představení“ (z nichž ani jediné nelze za originální „dílo“ vydávat), vyznačujících se dialektickou protikladností a jednotou produkce a reprodukce, stálého a proměnlivého, která je originální a neopakovatelná v každém jednotlivém případě. Právem se tedy teatrologie, jejíž „texty“, generující a zanikající v čase, mají takto svrchované procesuální ráz, obrací mnohem důrazněji než sesterské uměnovědy k „neveřejnému“ procesu jejich formování: kdyby pro nic jiného, tedy proto, aby se mohla v textové (v širším smyslu) složitosti cílové činnosti (která pro svou důslednou procesuální podstatu nikdy není konečná) vůbec vyznat. A osudově teatrologii zajímá, co se v tomto koloběhu průběhových činností, v rámci otevřeného a stále nově otevíraného systému, děje se slovesným dílem, které se

jeví jako zafixovaná a celostná struktura; jak se vůbec může s prezentačně mimetickou aktivitou — má-li být tvořivá — snášet? Odtud nervozita těch věčných návratů ke vztahu drama — divadlo, ta stálá potřeba sebe-přesvědčování a zdůvodňování tvořivé podstaty divadelnosti, a to i za nepřiměřenou cenu deklasování dramatu jako uměleckého díla — drama prý není uměleckým dílem, ale jen pouhou jeho možností:²⁾ to je známá pozice Zichova, dodnes provokující i inspirující svou důslednou zaujatostí.

Půjde nám tu o drama jako o zvláštní druh textu; vlastně půjde o to, na jeho některé zvláštnosti poukázat. Ale není důvodu hned na začátku věci příliš komplikovat. Položme do základů následujících úvah prosté konstatování, že drama může být jakožto literární text předmětem textologického zkoumání stejně oprávněně jako text epický nebo lyrický. U některých dramat, například a zejména u textu shakespearovského, je ostatně textologické zkoumání mimořádně rozvinuto. Textová kritika běžně sleduje obecné, ale v daném případě také mimořádně obušné cíle, zejména: „1. Stanovit autentický text . . . 2. Určit dataci textu. 3. Zjistit autora. 4. Pořídit kritické vydání textu.“³⁾ Ve čtvrtém bodu vrcholí úsilí, které, pokud jde o drama, přijímá divadelní praxe netečně, nebo až s příliš bezstarostnou samozřejmostí i menší pozorností, než si zaslouhuje. Toto úsilí ovšem také dramatický text nezbytně kanonizuje, literárně petrifikuje; věc zajisté užitečná pro praktickou potřebu, ale přece jen možná zavádějící v případě dramatu, které nemuselo ke stabilizaci vůbec mířit, stejně jako nemuselo primárně nebo dokonce vůbec mířit ke knižnímu, nýbrž právě jen ke scénickému zveřejnění.

Počínaje Aristotelem je známo, že drama je a může být také čteno.⁴⁾ To dnes, kdy se dramata (aspoň u nás) čtou velmi málo a nevydávají se knižně skorem vůbec, zní sice takřka neuvěřitelně, ale v sedmnáctém století byla velká shánka po Racinovi, později po Schillerovi a Goethovi, a ještě později po Ibsenovi, Shawovi, Čechovovi, i Hauptmannovi. Ale čte se drama stejně snadno a stejně přirozeně jako román či báseň? Od časů Aristotelových, poté co drama mnohokrát změnilo a obohatilo svou scéničnost, čím dále tím více sílí podezření, že drama sice je čteno, ale častěji pro jiné kva-

lity než ty, které jsou mu vlastní. Například pro své kvality obrazné, tedy jako báseň svého druhu, nebo pro hloubku či pronikavost svých myšlenek, tedy jako filozofický či publicistický esej, nebo pro vtíp svých situací a dialogů či napínavost svého děje, tedy jako humoristický, dobrodružný či detektivní román — aniž se však, nebo jen zřídka, může těmito svými stránkami románu, básni či eseji rovnat. Avšak k ocenění jeho podstatných kvalit, v jejichž světle a důsledku i ony svrchu zmíněné přednosti teprve řádně vyniknou, je zapotřebí značné námahy, cviku, dokonce talentu; tedy schopnosti v předstávách nahradit ono viditelné a slyšitelné zpředmětnění dramatického světa, které poskytuje inscenace. O. Zich soudí, že „divadelní čtení“ dramatického textu požaduje na nás, abychom si dramatický děj mezi osobami představili v duchu jako hraný *herci* a na *jevišti*“. Nemá pravdu v tom, že to je jediný možný a jedině správný způsob čtenářské konkretizace, která i v základní volbě mezi „reálnou“ a „divadelní“ představou zůstává jednak individuální, jednak je značně ovlivňována charakterem (autorské) poznámky, jež může k jednomu či druhému způsobu navádět. Ale má pravdu v tom, že „většina čtenářů, ba i literárních teoretiků spokojí se . . . způsobem náznakovým, platným pro díla čistě básnická, epická, popřípadě i lyrická. To je pro dramatické dílo zhoľa nedostatečné. Ovšem na „divadelní čtení“, kde se musí tolik tvořit z *volné* fantazie, jest vedle řečených divadelních zkušeností třeba ještě vrozený „dramatický smysl“, tj. smysl pro účinek reálného děje se všemi jeho zvláštnostmi.“⁵⁾

Obvykle je inscenace tím, co vstupuje mezi vnímatele a drama jako literární dílo. Otázka zní, zda tato skutečnost neovlivní už průběh jeho textové geneze. Jinými slovy, je třeba vložit do základu následujících úvah také pochybnost, zda průběh textové geneze dramatu, vlastně celého intervalu autor — příjemce, odpovídá modelu, jak jej užitečně literární textologie vypracovala. Přitom bude účelné postupovat a zkoumat tuto otázku po jednotlivých fázích modelu.

První stadium tohoto procesu nazývá textologie fázi autokomunikační, kdy „vznikají . . . texty, které . . . jsou určeny „pouze pro autora“, jejich příjemcem je sám autor, nebo autorem jednoznačně označený „soukromý příjemce“. Sám autokomunikační proces, pokračuje

dále Vašák, je rozložitelný „do dílčích etap, které vyplývají z dialektického vztahu mezi záměrem, uměleckou představou . . . na straně jedné a textem, zápisem tvůrčího úsilí, na straně druhé“.⁶⁾ V této souvislosti připomíná Vašák známou myšlenku Marxovu: „Ale i nejhorsí stavitel od počátku předčí nejlepší včelu tím, že dříve než buňku vystaví z vosku, vystaví ji nejprve ve své hlavě. Na konci pracovního procesu se objeví výsledek, který tu byl již na začátku v dělníkově představě, existoval tedy již ideálně.“⁷⁾ Tento „text v hlavě“ nazývá Vašák pretextem a označuje jej symbolem T1; spisovatelova práce spočívá v postupné materiální fixaci tohoto ideálního textu až k textu tzv. typu T2, který existuje reálně a kterým se autokomunikační fáze textového procesu uzavírá. Správně ovšem připomíná a modeluje, že T1 jako „abstraktní představa nerealizovaného celku“⁸⁾ nepředstavuje první fázi v tom mechanickém smyslu, že by hned následující fáze znamenala její opuštění, ale že tato představa celý proces její materiální fixace provází. Jinými slovy, proces materiální fixace je procesem přibližování k cílové představě. Ta však není jen věcí rozestupu mezi záměrem a jeho ztvárněním, tedy schopností autora svou představu realizovat. I svět románu, jakkoli monumentálně i minuciózně je rozkreslen, je vždycky rozlehlejší, než jak byl vypsán. To samo není nedostatkem, projevem nezdradu, třebaže to tak subjektivně může autor pocítovat: jeho dluh může ochotně svou „dourčovací“ aktivitou platit čtenář; naopak „plně“ vypsání (plně beztak nikdy být nemůže) může ho odrazovat. Natož u útvarů tak intenzivních, jako je lyrika či drama, k němuž se opět vrátíme otázkou, jaká vlastně pretextová představa je na počátku jeho textové geneze.

Aristoteléské lišení dramatického principu od epického tím, že drama napodobuje (zobrazuje) lidské jednání přímo a aktuálně, je trvale platné. Odtud vzhází charakteristika, že drama je především uměním dialogu (protože představuje osoby jednající jako osoby hovořící), ale jen takového, jehož průběhem se realizuje nejen sám předmět, ale také (v nejširším smyslu) situace hovoru a osoby mluvčích, včetně jejich vzájemného vztahu. Taková charakteristika prozatím postačujícím způsobem stanoví podstatu dramatu a odliší ji od dialogické formy, s níž může třeba do výpravné básně či do

filozofické úvahy vcházet dramatický princip, tak jako do dialogu dramatu vchází princip lyrický, epický nebo dokonce princip věcné literatury.

Sémantická zatíženost dialogu je v dramatickém textu taková, že tento text zcela nezbytně poukazuje za své hranice, a to měrou a způsobem, který je s jinými literárními druhy nesrovnatelný. Z textologického hlediska a ve sledované „autokomunikační fázi“ se to projevuje tím, že o procesu přibližování k cílové představě lze tu hovořit jen ve vymezeném smyslu: a to tak, že autor stále určitěji pretextový svět *naznačuje* textem, zatímco pretext nabývá na konkrétnosti současně s tím, jak je zapisován. Autoři to někdy vyjadřují konfesí, že vymyšlené postavy jim začínají žít „vlastním životem“: výrok, který jistě nelze brát doslova, ale jako synekdocha má své oprávnění. Dramatikův pretextový svět je světem smyslově názorných představ, jen zčásti vtělitelných do grafického zápisu přímé řeči; je to svět viděného a slyšeného, svět zvuků a pohybů, jenž v zapsaném textu hibernizuje. „Formule ‚na počátku je slovo‘, platná plně pro veškerou tvorbu básnickou, je správná jen pro divadelní akci, uskutečňující dramatické dílo jako představení,“ praví O. Zich — z hlediska své teorie dramatického umění překvapivě krotce a vskutku ne dost radikálně. Ale bezpochyby má zase pravdu v tom, že „pro předcházející tvorbu dramatického autora však neplatí. V té hraje přední úlohu scénická vize, fantazijní nazírání konkrétní divadelní situace, v níž osoby hry vespolek jednají. Pro tvorbu dramatickou (rozumí se: dobrou!) tedy platí, stejně stručně řečeno, že ‚na počátku jest (dramatická) situace‘“.⁹⁾

Umění dramatika je v indiciálním, poukazujícím pojetí a provedení dialogu. Autorská poznámka, jako součást vedlejšího textu dramatu, je vnějším projevem tohoto poukazování k myšlenému pretextovému světu: kdyby ničím jiným, tedy stále opakovaným zdůrazňováním jednoho z kontextů, to jest kontextu dramatické postavy (formou prefixů promluv), který by bez ní nebyl čitelný. Sama antinomie text — pretext neřeší, neboť ta se zakládá na protikladu opticko-akustické představy a jejího grafického zápisu; naopak na ni upozorňuje právě pojmenováním toho, co má být slyšet a vidět v dialogu a mimo něj. Jinak uvažováno: čím více drama dbá na svou literární autonomii a integritu,

tím více výslovně vtahuje do textu pretextový svět: buď za cenu sémantického přetížení dialogu (jako u romantiků), anebo prostřednictvím autorské poznámky (jako u realistů), která už pak nejen popisuje, ale také vypráví a uvažuje. Avšak tím více se, záměrně či nezáměrně, drama blíží či připodobňuje k eposu, povídce či románu.

Potvrzuje se známá zichovská antinomie¹⁰⁾, kterou je snad možno rozšířit a přeformulovat takto: čím více je drama literárně doceleno, tím více trpí na dramatictosti.

Shrňme tedy první poznatek, vyplývající z antinomie text — pretext, tedy pojmové relace, kterou pro teatrologické zkoumání dramatu tak prospěšně zavedla literární textologie. Je zvláštností dramatického textu, že zůstane indexovým označením pretextového světa. Geneze dramatického textu není charakteristická ani tak (aproximativním) převodem pretextového světa v text, jako spíše jejich obapolným a vzájemným vyhraňováním. Pomyslný rozestup mezi textem a pretextem se nezmenšuje ani neznezřetelňuje, ale stává se naopak zjevným, jako propast vyzývající k zaplnění.

Na „vstupu“ talentu dramatického autora sledáváme schopnost vidět a slyšet svět v dramatických situacích, tvořených hlavně vzájemným jednáním postav; na jeho „výstupu“ schopnost viděné a slyšené zapisovat přiměřeně, to jest tak, aby tento (pretextový) primát byl živě zřejmý ve svém označení. Takový talent má tedy stránku divadelní, která je primární, a literární, která je sekundární. Obě jsou však vzájemně neodlučitelné a jejich rovnováha je ideální; jednostranná převaha je buď ke škodě dramatu jako díla literárního, nebo naopak odsouvá dílo do oblasti tzv. knižního dramatu. Tento pojem je ovšem velmi vágní. Sem spadají jednak díla z vlastního rozhodnutí svých autorů, jednak taková, která sem byla odsunuta dobovým divadelním plebiscitem. Avšak taková rozhodnutí, ať přicházejí zevnitř nebo zvenčí, nejsou nezbytně objektivní a platná jednou provždy. Kategorie tzv. knižních dramát je obsahově proměnlivá v historickém čase a podléhá stálému přehodnocování. Aktuální čas divadla tam odsouvá dramata, nebo celé skupiny dramát, která kdysi byla v plné shodě s představou divadelnosti, nebo naopak z něho vysouvá literární díla, prohlášená za

„nehratelná“ proto, že se do jistých úzce vymezených divadelních konvencí „nevešla“. Jeden i druhý případ potvrzuje přechodnost a pomíjivost divadelních konvencí a ukazuje na to, jak různý může být vztah dramatu a divadla.

Z hlediska, které nás nyní zajímá, může drama stav divadla, to jest jeho podstatný inscenační způsob, více či méně tvořivě odrážet, nebo jej více či méně radikálně předjímat. První případ se vyskytuje častěji a činí z dramatu divadelně historický dokument prvního řádu, který právě jako takový nesmí být v teatrologii, při všech opodstatněných snahách o svébytnost teatrologické metody výzkumu, zanedbáván. Avšak i druhý případ má zvláště z historického odstupu vysokou zajímavost, a to jak pro své momenty prognostické, tak kritické vzhledem k danému stavu. Hromadný výskyt tzv. knižního dramatu je obvykle projevem nepřímé kritiky stavu divadla, tak jako jí na druhé straně může být i nedostatek či slabá úroveň dramatických textů: divadlo si produkuje — či neprodukuje — texty ke svému obrazu.

Shrňme-li tedy, že stav divadla je v dramatickém textu nějak zakódován vždycky, můžeme radikalizovat předchozí charakteristiku asi tak, že vztah ke skutečnosti je u dramatu v porovnání s jinými literárními druhy o to složitější, že je zprostředkovaný, a to jiným rodem umění, to je divadlem.

Účast divadla na tvorbě dramatického textu se projevuje od první fáze jeho geneze, přímo i nepřímou. Nepřímou v tom, že divadelní zkušenost je důležitou součástí zkušenostního komplexu dramatického autora. Teoreticky je divadelní zkušenost redukovatelná na divadelní představu; nemyšlitelný je však autor, který nemá to ani ono, jinak by neměl ani subjektivní důvod, proč zvolil právě dramatickou formu literárního výrazu; to i v případech, kdy scénickou realizaci svého díla sám předem vylučuje. Pasivní znalost je jednou z možností, postačující nebo nepostačující; druhý případ rozpozná i laik a odborná kritika jej u začátečníků oprávněně vytýká. Tuto zkušenost lze jako každou jinou prohlubovat a rozvíjet, a to nejen ze strany autora, ale i ze strany divadla: Například tak, že se autorovi a omezenému okruhu publika umožní jeho text slyšet a vidět ve studiové inscenaci; tím se mu alespoň náznakově

objektivizuje jeho pretextový svět. Je známo, že takové pokusy mohou přinést dobré výsledky — pokud se vyskytne dramatický talent; takové počínání slouží také k jeho vyhledávání a ověřování; nemůže ovšem talent nahradit. Dramatický talent znamená víc než schopnost projektovat scénické situace; ale mimo tuto schopnost není dramatického autora, i když jenom tato schopnost je pouhou obratností a šikovností (nabytou právě zkušenostním poznáním divadelně osvědčených postupů), vedoucí k dílům jinak jalovým.

Druhý případ je aktivní divadelní zkušenost. Básník či romanopisec neobohatí, bude-li vykonávat zaměstnání spjaté s realizačním médiem jeho tvorby; naopak se stává, že v takové profesi jeho talent chřadne a nemá z ní jiný než prestižní a hmotný zisk; může stejně užitečně, nebo ještě užitečněji, vzhledem k vlastní tvorbě, vykonávat jakékoli jiné, třeba velmi vzdálené občanské povolání. Dramatického autora však divadelní prostředí značně podněcuje, dokonce jeho talent probouzí. Přehlédneme-li dějiny i současnost dramatu, spatřím, kolik je mezi vskutku velkými dramatickými autory těch, kteří byli spjati s divadlem profesionálně; ať jako herci, nebo v nějaké funkci řídící; mnoho jich jako herci začalo a jiní zase, původně literáti, k divadlu aspoň načas zběhli; málo je těch, kteří s divadlem jinak než jako dramatictí autoři nezhrěšili. Nesprávný je pojem, že tato profesionálně existenční spjatost dramatika s divadlem je úkaz spíše historický než moderní, že ho s procesem profesionalizace dramatické činnosti a literární emancipace dramatu ubývá. Neplatí ani to, že se vztahuje k povýtce rudimentárním talentům: zrovna nejvýznamnější dramatici devatenáctého a dvacátého století, kteří literární prestiž dramatu zvedli značně, autoři koncepční a filozofující a literáti svým původem, jako byli Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello či Brecht, byli s divadlem prakticky, přinejmenším dočasně, spjati.

O některých dramatických autorech se říká, a u jiných se předpokládá, že „šili role hercům na tělo“. Tím se opět naznačuje, že dotyčný dramatik znal (své) divadlo, v celku i jeho částech: že znal stav i možnosti jeho architektury, scénografie, herectví. (Nejde však jen o techniku, jde o stav a meze architektonického, scénografického, hereckého a vůbec divadelního myšlení, které se zpětně zase projevují v tom, co se od dramatu očekává.)

Představa dramatického autora, písničho „na míru“ hercům konkrétního divadla, je historicky bohatě doložená, ale přece jen omezená. Jednak je samozřejmě zcela na dramatickém autorovi, na jaké konkrétní herce bude myslet; zda na pravděpodobné, nebo na ideální obsazení své hry; zda bude do rýsujících se dramatických postav dosazovat herce žijící, nebo třeba zesnulé, kteří v něm zanechali velký dojem; i to je možné, jak doložil Arbuzov při rekapitulaci vzniku své Irkutské historie.¹¹⁾ Za druhé, pouze v mezích konkrétních stávajících možností rozvažuje a tvoří jen dramatický řemeslník; dramatický tvůrce klade před divadlo nároky, které kolikrát není snadné splnit. Pod jejich tlakem se pak divadlo mění; nejrychleji v herectví, nejpomaleji v architektuře; naopak banalita dramatu banalizuje i divadelní prostředky. Velmi záleží na tom, s jakým divadlem je autor spjat a jak s ním naloží. Dramatický řemeslník bude projektovat takové scénické situace, aby se v nich stávajících možnostech využilo co nejefektivněji. Velký dramatický tvůrce bude naivnější i odvážnější; bude náročnější, bude riskovat i dočasně nepochopení, zkreslení, okleštění, ale časem se ukáže, že jeho výstřednosti a nepraktičnosti modelovaly divadelní budoucnost. Souběžný vývoj dramatu a divadla není rovnoměrný; drama může také předběhnout divadelní vývoj, nebo za ním pokulhávat. Ideální stav je takový, kdy jedno podněcuje druhé: nejhorší je ten, kdy obě strany si jen vzájemně jakž takž vyhoví.

Druhým typem (nikoli možností, protože jeden typ nevylučuje druhý) účasti divadla na genezi dramatického textu je účast přímá. Laická představa je taková, že dramatický autor vytvoří hotový text, který předloží divadlu k inscenování; jímými slovy poté, co uzavřel autokomunikační fázi textové geneze, která se tu jeví stejně ohraničená a uzavřená jako u románu či básně. Jenomže historická i moderní praxe takovou uzavřenost, vlastně samu existenci autokomunikační fáze u dramatu silně problematizuje. Jsou případy, kdy text generuje současně s tím, jak generuje inscenace (ve svém produkčním stadiu nebo dokonce ještě dále); kdy se v celku nebo zčásti rozvíjí cestou herecké improvizace, kterou je nějaký autorský subjekt, externí či interní, podněčován a sám ji podněcuje, reguluje, literární stylizuje a fixuje. Touto cestou vzniklo bezpochyby v historii

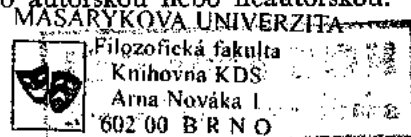
divadla značné množství dramatických textů, a zdaleka ne všechny podléhají námitce, že takový text není „plnohodnotný“ a „literárně autonomní“, tak jak se běžně dramatu jako literárnímu žánru rozumí. V takových případech není drama východištěm, ale naopak výsledkem inscenace; a tím se ovšem, mimo jiné, existence nějaké autokomunikační fáze v genezi dramatického textu úplně anuluje. I v rutinní divadelní praxi vyskytují se vedle případů, kdy autor „přinese“ do divadla text jako (třeba provizorní) výsledek autokomunikační fáze, případy, kdy přijde s pouhým nápadem, námětem či synopsí, která je pak rozpracovávána po částech, pod dohledem divadelního souboru, respektive (praktičtěji) jednoho, či několika jeho členů. (Dramaturg, podobně jako režisér, je v divadle profesí relativně novou; avšak jako funkce je v divadle přítomen odedávna.) Míra spolupráce kolísá v historii i v současnosti; její aktivita a intenzita — projevující se vstupem do tzv. autokomunikační fáze — dosvědčuje nejen „nesobeckou“ starostlivost divadla o osud dramatické literatury (to vlastně druhotně), ale především jeho zcela „sobecký“ interes existenční.

Lze pozorovat, že čím samostatnější je, může nebo má být dramatické umění ve vztahu k literárnímu dramatickému textu, tím aktivněji se vůči němu projevuje, a to od první fáze jeho geneze. Uvažujeme tu a budeme dále uvažovat drama, jak se mu konvenčně rozumí; na tomto místě však připomeňme, že do této kategorie si v důsledku bouřlivého rozvoje nových technických médií zjednávaly vstup nové literární dramatické žánry, jako je rozhlasová či televizní hra nebo filmový scénář; nebude už možné odečítat stav tzv. dramatické literatury jen z divadelních cedulí. Ale nás tu jenom zajímá, že proces, který se v divadle vytvořil a probíhá spontánně, byl ve filmu či televizi rozčleněn a institucionalizován do takřka povinných etap — od námětu přes povídku k literárnímu a technickému scénáři —, které autor absolvuje pod dohledem a stimulem dramaturga. Rovněž tento příklad ukazuje, že jistá funkce či autonomizovaná profese, spoluúčastná na tvorbě dramatického textu takřka od počátku jeho geneze, zvýrazňuje akt společenské aprobace: „dramaturg“ nevystupuje jen jako exponent profesionálních zájmů a potřeb, ale také jako mluvčí zájmů a potřeb publika; naznačuje horizont

jeho očekávání i možnou míru jeho překročení. Zároveň dává na vědomí, že dramatický text bude přijímán a vnímán jinak než báseň či román.

Avšak vytyčení rozdílu nemůže tentokrát skončit tím, že nepůjde o komunikaci přímou, ale z hlediska literárního textu zprostředkovanou. Jednak z povahy dramatického textu, totiž z dramatického času vyplývá, že i historické děje mohou v něm být prezentovány jako aktuální, to jest i společensky aktuální, kdežto vypravěčský čas odsouvá i současné děje do epické minulosti. Podstatný rozdíl je dále v tom, že zatímco literární dílo je běžně vnímáno množinou subjektů rozptýlených v čase i prostoru, je slovesné dílo jako — řekněme pracovní — součást činnosti scénické (dramatické) vnímáno publikem v určitém čase a prostoru soustředěným: formuje tedy jeho pocity, názory a postoje kolektivně. Konečně za třetí, čím složitější a náročnější je účast jiných uměleckých a umělecko-technických subjektů na šíření (transkodifikovaného) slovesného díla — s ním se úměrně rozšiřuje obec jeho publika —, tím vyšší je jejich přímé či nepřímé společensko-prestižní i ekonomické riziko. Není to tedy zdaleka jen profesionální zájem, ale důvody vyplývající ze samotné podstaty, zejména ze společensko-ekonomické institucionality dramatického umění, které v konečné instanci vysvětlují a odůvodňují jejich vpád i do „soukromé“ etapy geneze dramatického textu.

Je tedy u dramatického textu jen někdy možné oddělit autokomunikační fázi, jejímž výsledkem je ucelený text, který autor samostatně předloží divadlu k inscenování, od následující fáze tzv. neveřejné komunikace, „při které je takový text předložen percipientům různého druhu“, takže „přes jejich zkušenostní komplex a predikci možných účinků (profesionální znalost kontextu) je opět dílo ovlivňováno a tato skutečnost se může odrazit v textu různými organickými a neorganickými změnami“.¹²⁾ Pro dramatický text je naopak charakterističtější průnik této druhé fáze do první a v každém případě — z uvedených důvodů — její značná rozpínavost: co je u jiných literárních druhů možností, je u dramatu pravidlem. Jak se text blíží „definitivní“ (uvozovky tu mají, jak ještě uvidíme, své oprávnění) podobě, tím více subjektů se na jeho genezi podílí. Ty lze členit na interní a externí, a jejich účast kvalifikovat jako autorskou nebo neautorskou.



Těmito subjekty rozumíme všechny, kteří jsou na divadelní činnosti bezprostředně zainteresováni. V moderním divadle bude to z interních subjektů nejprve a nejčastěji dramaturg, záhy také ředitel a zejména režisér, scénograf, ale také ekonom nebo majitel divadla nebo producent inscenace; později herci, ale také umělecko-techničtí pracovníci. Z externích subjektů mohou to být lektoři, kterým bylo drama z nějakého důvodu předloženo k posouzení, divadelní provozovatelé a podnikatelé, investoři a cenzori, úředníci divadelní činnosti povolující a schvalující. Ti všichni připadají v úvahu, všichni mohou vůči dramatu zaujímat stanovisko, ať už přímo nebo prostřednictvím jiného, uplatňovat nároky, mísit a směřovat potřeby a zájmy partikulární, společné i společenské. Ti všichni mohou vyžadovat změny, to jest pobízet nebo klást odpor, který bude předvídatelně tím vyšší, čím více bude dramatický text odporovat jejich zkušenostnímu komplexu, čím více bude vyžadovat, aby změnili své ustálené představy a návyky. Může se zdát, že tyto komplikace přináší až moderní doba, ale to je klam: moderní doba zase jen osamostatnila a institucionalizovala funkce, které se v divadle a vůči divadlu stabilizovaly, sotva se zprofesionalizovalo. Je v povaze dramatického umění, že je živým průsečíkem tolika kontextů jako žádné jiné umění; složitost geneze dramatického textu, který je vystaven vlivům i tlakům z mnoha stran, to jenom potvrzuje.

Složitá a mnohostranná oponentura je výrazným rysem geneze dramatického textu. Autor na ni může reagovat různým způsobem. Může některé navrhované změny přijmout a jiné zavrhnout, může je realizovat sám, anebo ponechat jejich realizaci na jiných, ať dobrovolně, nebo z donucení. Teoreticky jsou takové rozdíly jasné, ale prakticky, i s velmi krátkým časovým odstupem, se znezřetelňuje, které změny jsou autorské a které neautorské. Samo autorovo rozhodnutí bude závislé nejen na jeho osobním temperamentu a osobní prestiži, ale také na postavení dramatického autora v daném kontextu divadla vůbec, a to se značně mění v historickém čase (v praxi bývá však výrazně podřízenější, než odpovídá laické představě nebo i právní normě). Metodologické poučení je takové, že správný odhad motivace i původu autorských či neautorských změn v průběhu geneze dramatického textu je třeba

založit na důkladném studiu postavení dramatického autora v konkrétním historickém systému divadla, a je-li možné, na znalosti specifického vztahu dramatického autora vůči divadlu, které jeho text inscenuje.

Autorskoprávní norma, upravující vztah dramatiky a divadla, včetně ochrany znění autorského textu, je jednak relativně čerstvý úkaz v dlouhé divadelní historii, jednak se uplatňuje spíše v soudních sporech než v běžné divadelní praxi. V ní koneckonců rozhoduje autorův zájem na tom, aby jeho dílo bylo inscenováno, a míra kompromisů, na které je při tomto zájmu ochoten přistoupit. Ta může vést až k souhlasu s tichou účastí jiného literáta, povolaného realizovat změny, které sám autor původního textu realizovat nechce či nedovede. Neextrémním a velmi běžným výrazem takového kompromisu je, že již v průběhu textové geneze se od sebe oddělí dva texty, jeden takzvaný autorský, a druhý takzvaný divadelní (jevištní).

Přitom nelze ani předpokládat, tím méně tvrdit — není-li vnějších důkazů —, že první typ je výsledkem samostatného tvůrčího úsilí autora; právě tak dobře mohou v něm být integrovány podněty vzešlé v průběhu textové geneze už ze spolupráce s divadlem. Druhý typ se vůči prvnímu bude nejjednodušejší jevit jako redukovaný. Budou se v něm často odstraňovat místa průniku nedramatického principu, včetně těch, na kterých si nejen autor, ale snad i čtenář bude například pro jejich básnické kvality zvláště zakládat, a naopak se zvýrazní gestické a obecně scénické kvality textu. Původcem tohoto rozdvojení dramatického textu může být sám autor, když přistoupí na stanovisko divadla. Tuto možnost registruje i Engels v dopise Lassalovi na místě, kde zdvořile vytýká jeho tragédii František ze Sickingenu jistou mnohomluvnost: „Poslední dvě jednání dokazují dostatečně, že Vám bude snadné dát dialogu spád a živost, a ježto se mi zdá, že — až na několik scén (což je v každém dramatu) — by se dalo totéž provést i v prvních třech jednáních, nepochybuji, že jste na to vzal zřetel v jevištním zpracování. *Myšlenkový obsah* tím přirozeně nutně utrpí, to je ovšem nevyhnutelné...“¹²³) Z tohoto rozdvojení, a ze ztráty, kterou tak autorský text utrpí, nelze však odvozovat (jak to činila romantická kritika, uchýlivší se k apologii knižního dramatu a preferování jeho subjektivního příjmu v sou-

kromém světle čtenářské lampy), že oblast „vysoké“ poezie a filozofie je divadlu nedostupná. Je ovšem pravda, že divadlo pro svou tělesnost nepřeje metafyzickým vznětům; ale je také pravda, že disponuje vlastními mimoliterárními prostředky, jak i básnické kvality realizovat.

Jednoduchá úprava se dále může zaměřit na dramatické postavy jako na tematické složky díla. Může je například retušemi vyhraňovat, nebo redukovat jejich počet — a to buď prostými škrty (pak ovšem zpravidla celých scén, ve kterých se redukována postava vyskytovala), anebo redistribucí replik; tedy zákrokem, který se jmény postav nesmete i jejich dialogy. Tím se ovšem zůstatek dramatických postav obohatí; původně okrajová role tak přinejmenším získá na důležitosti, nejsou-li takovým slučováním sledovány ještě důsažnější záměry.

Konečně za třetí může nejběžnější úprava postihnout samu kompozici díla, bude-li měnit pořadí scén, výstupů i menších jednotek, třeba jen jednotlivých replik. Větší strukturální změny budou sledovat globální záměry, například posilovat čitelnost příběhu a zpřehledňovat motivaci jednání dramatických postav; menší budou například jinak pointovat situace.

Oprávněnost a hodnotu divadelního textu nelze měřit jen porovnáním s textem autorským, vedle kterého snadno může prohrát, ale zejména s přihlédnutím k inscenaci, k níž je účelově zaměřen; není-li to prakticky možné, je třeba aspoň teoreticky připustit, že únik jistých literárních informací může být scénickými prostředky přinejmenším kompenzován. Stejně tak nelze se spokojit s elementárním zjištěním motivace. Ta může být ryze technická: to jest zkrátit příliš dlouhý text, omezit vysoký počet dramatických postav a zjednodušit jeho členění. Ovšem každý zásah do textu je rozhodnutím, co je a co není důležité, co musí zůstat, a co je možné oželet; i rutinní škrty mění frekvenci motivů a jejich poměr; a redukce sama není jen úbytkem, ale také zvýrazněním toho, co zůstává. Slovem, každá úprava je interpretací a projevem jistého přečtení, výkladu textu a jako taková legitimuje svého autora, a nejen jeho: mnohdy ještě výrazněji širší kontext literární, divadelní, společenský v konkrétní historické situaci.

Je na místě exponovat další textologické termíny.

Za prvé pojem metatextu, kterým je (jakožto „text o textu“) i každá divadelní úprava autorského prototextu (to za druhé). Lze pak říci, že drama se vyznačuje také tím, že záhy vede k úpravě jakožto zvláštnímu typu metatextové aktivity, která se u jiných literárních druhů — nejsou-li k ní zcela zvláštní důvody — právem pocituje jako cosi nepatřičného a nenáležitého. Zvláštností této metatextové aktivity je, kromě její časovosti, také její četnost. Přitom není sama o sobě svědectvím slabosti prototextu, ale bývá naopak dokladem jeho síly; klasičnost dramatického textu není ani tak v jeho neproměnlivosti, jako spíše ve schopnosti metatextové změny zároveň přijímat a zároveň jim odolávat.

Rozdílnost obou typů textu, autorského prototextu a divadelního metatextu, nemusí vůbec ukazovat na antagonistický rozpor mezi dramatikem a divadlem. Může být naopak i výrazem snášenlivého vědomí protikladnosti autorovy pretextové představy a její samostatné scénické konkretizace: vyskytují se dokonce i autorizované knižně vydané dramatické texty, které na úpravy, například formou naznačených škrty, přímo poukazují. Takové případy velmi usnadňují porovnání, pro které jinak je třeba sáhnout k autorovu rukopisu, resp. k jeho knižní autorizované publikaci na jedné, a k inspicientské, nápovědní či režijní knize na druhé straně. To však bývá možné jen u moderních textů. U starších textů, to jest i u jejich knižních vydání, dříve či později označených jménem dramatického autora, je nejprve třeba rozhodovat, zda tento (často jediný dochovaný) text je autorským prototextem, nebo divadelním metatextem. Prokáže-li se druhý případ, prokazuje se samozřejmě nepřímou i původní existencí autorského prototextu. Avšak otázka pak zní, v jakém vlastně stadiu textové geneze; trval autorský prototext vedle metatextu a proti němu po celou etapu jeho vyhraňování i po ní, nebo přijal některé rysy metatextové aktivity, nebo v jejím průběhu zanikl, byl opuštěn a překonán jako textová verze, takže je (definitivní) autorský prototext s divadelním metatextem vlastně totožný? To jsou otázky, které se při složitosti textové geneze a četnosti subjektů a činitelů v jejím průběhu působících zodpovídají velmi nesnadno a tím hůře, čím hlouběji sestupujeme do divadelní historie. Vztah autorského textu a jeho divadelní úpravy je

vzhledem ke zvláštní povaze geneze dramatického textu tak složitý, že je někdy nelze odlišit ani zevnitř, natož zvenčí; jako proti sobě vyhraněný dvojitý typ můžeme je předpokládat až tam a u takových dramatických autorů, kteří na literární autonomii svých textů bezpodmínečně trvají. To však není tak dávný úkaz historie divadla a dramatu; naopak celé epochy, a dramaticky právě nejproduktivnější, jako byl španělský Zlatý věk či alžbětinská doba v Anglii, se v postojích převážně většiny svých autorů vyznačují netečností k petrifikování svých textů. To může zářet jen z povrchního, současného a nehistorického pohledu; a racionální jádro takového postoje je koneckonců ve správném zjištění pomyslné autorské integrity dramatického textu (pokud žije a má žít především na divadle), to jest ve věcném odhadu, že jednak je útvarem tranzitorním, podléhajícím změnám v místě a čase, jednak útvarem, kde jediné a nedílné autorství nevystupuje zdaleka tak ortodoxně jako u jiných literárních druhů.

Vraťme se však ke genezi dramatického textu a možnosti jejího členění do obvyklých fází. Zjistili jsme, že do tzv. fáze autokomunikační velmi často prolíná fáze tzv. neveřejné komunikace; otázka nyní zní, kdy tato fáze končí. S použitím tohoto textologického modelu je odpověď nasnadě: samozřejmě teprve tehdy, až když dílo (slovesný text) začne komunikovat s recipientem, jemuž je určeno, tedy s posluchačem-divákem. Z toho vyplývá, že nikoli tehdy, kdy je uzavřena tzv. dramaturgická příprava textu, která u dramatu tedy reprezentuje jen první díl fáze tzv. neveřejné komunikace, po níž text generuje dále, v průběhu divadelních zkoušek. U některých, ve vztahu k slovesnému textu radikálních individuálních a historických poetik až nyní, po „dramaturgické přípravě“, rozhodující etapa textové geneze teprve nastává. Ale i tam, kde tomu tak není, je slovesný text v procesu svého „nastudování“ vystaven působení přinejmenším plně srovnatelnému s tím, kterému je — při menším počtu působících subjektů — vystaveno dílo jiného literárního druhu; často se toto působení projevuje změnami i v jeho grafickém zápisu, ať už jde o aktivitu prototextovou či metatextovou v předchozím smyslu.

Avšak zaznamenáním těchto graficky zachytitelných změn, respektive jejich možností, se nemůžeme u dra-

matu spokojit. Text dramatu se totiž od všech ostatních děl slovesného umění liší tím, že nejvíce a nejzřetelněji připomíná svůj orální původ a podstatu. Ta se teprve nyní, kdy se text stává — řekněme — součástí inscenace, zpřeměňuje a vystupuje jako realita z ideální latence pretextového světa. V tomto smyslu se tedy text — nyní mluvený — jako slovesné dílo vlastně teprve tvořit začíná, a tento proces obvykle také ověřuje správnost a vhodnost grafického zápisu. Čleňme také inscenaci, to pomyslné divadelní „dílo“ do fází; první naplňuje x počet zkoušek, druhou x počet představení; první je stadiem neveřejné, druhé veřejné komunikace. V první fázi se, připustíme, grafická podoba textu ustaluje a fixuje, avšak jeho zvuková podoba se teprve tvoří. V druhé fázi, připustíme, by se grafická podoba textu nemusela či neměla měnit. To však není rozhodující: i když zapsaný text je dán, zvukový text „pracuje“ dál a vykazuje kolísání a změny v každém jednotlivém představení; tedy generuje v rámci integrovaného textu inscenace (v širším vymezení pojmu text), na němž se podílí celá řada zdrojů, které vysílají své dílčí texty různými kanály, interferujícími v čase a prostoru.

Na konci této vstupní úvahy, kdy jsme se už přechýlili do vrcholné fáze tzv. veřejné komunikace, přichází opět vhod pojem pretextu, avšak nyní v širším smyslu a s širší aplikací, než s jakou pro potřeby textologické analýzy operuje literární věda. Pretext, tento virtuálně integrovaný text, indexově naznačený grafickým zápisem, existující dosud jako abstraktní představa v hlavě dramatického tvůrce a poukazující přímo či nepřímo, prakticky či neprakticky ke scénické realizaci, se posléze objektivizuje.

Jedním, v pořadí prvním aspektem a aktem této objektivace, společné čtenářské (pomyslné) i inscenační (reálné) konkretizaci, je, že do značné míry se stává nezávislým na subjektivní představě dramatického autora, a to na základě obrácené perspektivy: zatímco dramatický autor budoval text od pretextu, jeho cílový příjemce postupuje obráceně — postupně rekonstruuje pretext na základě textu. Tato rekonstrukce může být autorské představě velmi blízká — tím více, čím více a sugestivněji je pretext textově naznačen, zejména formou poznámek — nebo, v opačném případě — čím nejasněji je vyznačen — i dosti vzdálená. Rozdílná

ovšem může být sama příjemcova vůle autorskou představu rekonstruovat (například navzdory autorským poznámkám). A různý může být příjemcův zájem: divadelní historik, pro něhož je dramatický text pramenem poznání divadla, bude usilovat o rekonstrukci historicky věrnou, tedy autorově představě obvykle bližší, než bude ta, o kterou bude usilovat režisér, sledující především jeho aktuální působivost. (I když také on má hledat jednotu toho, co Weimann nazval expresivními a afektivními aspekty díla:¹⁴) tedy toho, co autor historicky vyjádřil a čím v současnosti dílo působí.) V každém případě je termín rekonstrukce na místě: zdůrazníme-li, že nejde o rekonstrukci autorského záměru, subjektivní „autorské představy nerealizovaného celku“, ale o rekonstrukci toho pretextu, který je naznačen textem. V tom smyslu lze na první pohled naivní či provokativně zjednodušující Shawovu koncepci režiséra jako zástupce dramatického autora nejen přijmout, ale dokonce ji prohlásit za pronikavou. Režisér vskutku realizuje (prakticky projektuje) tam a ve vztahu k tomu, co si autor představuje; ne však nezbytně ve shodě s ním; neboť, zopakujeme znovu, pretextový svět, tak jak byl textem naznačen, je do značné míry od subjektivní autorské představy osvobozen. Režisér, a tím méně čtenář, nemusí text konkretizovat ve shodě s tzv. autorským záměrem: dějiny moderního divadla se hemží doložitelnými příklady tzv. polemiky s dramatickým textem, která nezasahuje jen texty klasické, ale i zcela nové. A jsou i případy, také dosti četné, kdy sám autor dá svému polemizujícímu vykladači za pravdu.

Druhým aspektem a konečným aktem pretextové objektivizace je samo jeho zpředmětnění v inscenaci, ve které se myšlené stává smyslovým. To, co představení realizuje — tohoto pojmu se ve vztahu drama — inscenace často používá —, není ani tak text dramatu, jako spíše jeho pretext; přičemž text vystupuje jako jeho (pretextový) prostředník. Míra inscenační tvořivosti — na rozdíl od pouhé reprodukce — je pak přímo úměrná tomu, nakolik se zdaří k pretextovému světu proniknout (připomeňme na tomto místě Stanislavského pojem „podtext“, který je „pretextu“ blízký).

Je tedy geneze dramatického textu složitý dialektický proces, nasycený vnitřními protiklady a rozpory, jehož se jinak než dialektickým uvažováním, dialektickou me-

todou ani zmocnit nelze. Schematicky utříděno do triády, je první fáze tohoto procesu, autorský pretext, překonána druhou fází, autorským textem, který pretext zároveň ruší i fixuje (uchovává). V inscenaci pak (třetí fáze) je prostřednictvím textu realizován prototext, který je tak vyzdvižen („aufgehoben“ v hegelovském smyslu) na kvalitativně vyšší úroveň.

Inscenace je mimořádně složité ohnisko mezitextového navazování; rozkládat ji do spektra není, naštěstí, naším úkolem. Je třeba říci jen tolik, že slovesný dramatický text se teprve v ní rozžívá zejména v projevu herců, kteří si na jeho základě, ve vztahu k němu — ať už si jej přivlastňují nebo brechtovsky poukazují na „uvozovky“ — tvoří své dílčí obohacené texty. Pokud inscenace vzniká z podnětu slovesného dramatického textu, což je časté, pak takto pojatý text zůstává jejím hegemonem v tom smyslu, že tvoří její sémantické podloží, vůči kterému se vždycky jednotlivé dílčí texty inscenace, ať afirmativně nebo kontroverzně, definují. Tím se tvořivá podstata umělecké divadelní činnosti neanuluje, ale přeci jenom omezuje; jako naopak scénický zřetel omezoval dramatickou aktivitu literární.

Text dramatického díla, na rozdíl od díla lyrického či epického, představuje tedy relativně otevřený systém ve všech fázích své textové geneze a jako takový může a má být zkoumán a posuzován.

V každém textu, který se prezentuje čtenáři jako ucelené literární dílo, ať už náleží do oblasti krásné (umělecké) nebo věcné (naukové) literatury, lze zjistit být nepatrný podíl takzvaného textu vedlejšího. Nejnápadnější je tato vrstva ve vědeckých pojednáních, zejména v podobě poznámek (vysvětlivek, doplňků a odkazů), které jsou někdy dokonce obsáhlejší než hlavní text výkladový. V románu, nebo ve sbírce básní, je podíl vedlejšího textu malý; ani ony ho však nejsou — v pojetí, které osvětlíme — zcela prosty. Nápadná účast vedlejšího textu, oddělujícího se obvykle od textu hlavního grafickými a polygrafickými prostředky (sazbou na zvláštní stránku, typem písma, závorkováním) je jednou z vnějších zvláštností a odlišností textu dramatického od textu epického či lyrického. A protože běžně prolíná text hlavní, funguje vůči vnímatelům (čtenářům) jako „zvizující“ prostředek a některé z nich — ty, kteří se chtějí do uměleckého textu co nejrychleji a nejúplněji ponořit, cele být uvnitř něho — dokonce od četby dramatu odrazuje. Vedlejší text je vyvádí ze soustředění, zabraňuje jejich požitku připomínáním umělosti a neúplnosti dramatického světa, a to i tehdy a tam, kde jej chce docelovat. Z tohoto hlediska lze pochopit snahu některých moderních autorů buď účast některých položek vedlejšího textu co možná snížit, respektive je vypustit (například seznam dramatických postav), a jiné naopak rozšířit a stylisticky sjednocovat s textem hlavním: například zavádět do dramatu básnické líčení či esejistické reflexe, které v mezních případech mohou vést k tomu, že vedlejší text bude rozsáhlejší než text hlavní. Autor může drama opatřit obsírnou předmlouvou a — nebo — pokračovat v jeho ději jinými prostředky než přímou řečí: případy z praxe Shawovy, který se zvláště vehementně dovolával anglických čtenářů, když na domácím jevišti neměl zrovna na růžích ustláno. Je zřejmé, že do takto prokládaného a obkládaného dramatu proniká princip epický, lyrický, publicistický

či filozoficko-reflexivní, v němž sice dramatický princip nemusí zaniknout, ale přece jen je zastřen a maskován: Shaw si tak počítal zcela záměrně.

Zatím lze shrnout asi tak, že dramatický text se n rozdí od textu lyrického či epického vyznačuje *nápadnou* dvouvrstevnatostí (kterou si uvědomuje jeho čtenář), a to i tam, kde účast vedlejšího textu je snížena na minimum. Za druhé, že tento vedlejší text kolísá v obsahu i rozsahu. V tomto kolísání lze sledovat jisté obecné historické tendence (zejména projev stávajícího vztahu dramatu a literatury na jedné a dramatu a divadla na druhé straně), na jejichž základě už, tedy čistě podle vnějších znaků, lze konkrétní dramatický text historicky a autorsky určit. Konečně laická, ale dokonce i odborná veřejnost běžně přijímá vedlejší text dramatu jako nezávazný a podle toho s ním zachází. Ani Shaw, při veškeré záměrnosti a důslednosti svého řešení, nedokázal zabránit tomu, aby jeho hry byly tištěny s dodatečně připsanými seznamy dramatických postav, a na druhé straně, aby vycházely bez příslušných předmluv či doslovů. A z toho zase vyplývá, že se u vedlejšího dramatického textu nápadně vyostřuje pro drama charakteristický problém autorství, k němuž se ještě vrátíme, až bude řeč o (scénické) poznámce jako o jeho speciální a nejdůležitější součásti.

Do vedlejšího textu dramatu spadá každá jeho součást, která přímo či nepřímo ovlivňuje jeho čtenářskou recepci, i divadelní realizaci, avšak není zjevně k akustické či optické realizaci určena. (Toto odlišení platí i u tzv. knižního dramatu, které — lze namítnout — není k takové realizaci vůbec určeno: zde platí v rovině ideální.) Toto funkční hledisko je koneckonců jedině spolehlivé. Nelze tu uplatňovat diferenční hledisko stylistické, jak už z předchozího výkladu vyplývá, a to tím spíše, že i do hlavního textu mohou (jako například v dramatických textech spadajících do žánru politické revue) pronikat prvky věcné literatury, a nelze ani vymezit vedlejší text tak, že zahrnuje vše kromě promluv dramatických postav. Například brechtovské úvodní texty ke dramatickým scénám jsou sice stylizovány jako poznámky a od replik se nápadně odhraničují, ale jsou určeny k optické realizaci (k promítání), jsou zcela zjevně součástí textu hlavního a jejich vyloučení narušuje jeho podstatnou poetiku, pokud není

kompensováno jinými, neslovesnými prostředky. Jinými slovy, jde o soubor informací, přispívajících k pochopení dramatu jako celku či jednotlivých jeho částí a struktur; informací, které samy o sobě mohou, ale nemusejí být esteticky uspořádány, ačkoli mohou estetické funkce nabývat. Tak jako každá z položek tohoto vedlejšího textu může být estetizována, tak může být i každá z něho vyzdvížena a přesunuta do textu hlavního v takzvané jevištní verzi (adaptaci). A může-li autor dramatické situace přímou řečí nejen vytvářet, ale také jejich vytvoření prostřednictvím vedlejšího textu (zvláště poznámky) projektovat — jakože i to se od něho, zvláště v moderním divadle, očekává —, pak může tento text nést dokonce rozhodující významy. Tak je tomu například v závěru O'Neillova dramatu *Za obzor*, kde vskutku — jak vtipně dokázal W. Kerr¹⁾ — nedává poslední replika a celé finále hry bez závorkovaných poznámek žádoucí smysl. Kerr má ovšem pravdu v tom, když — jinými slovy — soudí, že takové finále nelze pokládat za vytvořené, nýbrž pouze za projektované; s tím, že čtenář je o tomto projektu (prostřednictvím vedlejšího textu) informován.

V širším pojetí zahrnuje vedlejší text dramatu i jméno autora, titul hry a její podtitul, obvykle vyznačení žánru. Tyto vstupní (předběžné, expoziční) informace nastavují horizont vnímatelova očekávání, v závislosti na jeho zkušenostním komplexu, osobním vkusu a zálibách. Už samo jméno autora je s to vnímatele naladit ve prospěch či neprospěch dramatu, a to i tehdy, kdy je divákovi dosud neznámé. Stačí například, že divák na základě jména rozpozná autora jako příslušníka jisté národní dramatické kultury, ke které si na základě dosavadních zkušeností vytvořil jistý vztah, anebo když zná autora jenom z doslechu a přizpůsobuje svoje očekávání hodnotě, která je v souvislosti s ním tradována. Není tedy — ale to platí ve vztahu ke každému uměleckému dílu — vnímatelova recepce formována jen individuální zkušeností, ani předběžnou osobní znalostí kontextu, ale také obecnými představami i předsudky, které v dané historické chvíli vládou v jistém celku národním, nebo v jistých jeho společenských a generačních skupinách, k nimž se konkrétní čtenář (divák) přiřazuje, tedy činiteli mimoestetickými, které mnohdy podléhají prudkým výkyvům v čase.

Tato informace je u her moderního repertoáru běžná. Ve starší dramatické literatuře však, vlastně po několik staletí vývoje dramatu, se jí nedostává, a nebylo to jako informační deficit pocítováno. Za středověku tone autorství uměleckých děl v anonymitě, a to i takových, které musely být dílem jednotlivce, natož u dramatických textů, které byly výsledkem kolektivního úsilí skupin a celých generací a jejichž existence byla šmahem pocítována jako podmíněná, to jest vázaná na inscenaci. Takové pojetí, které prestižně individuální autorství klade do uvozovek a které zůstane charakteristické pro plody lidové kultury, přesahuje hluboko do renesance, za které teprve se moderní pojetí jedinečného a nedílného autorství (anebo dělitelného mezi několik konkrétních subjektů) formuje. Za humanismu vystupují „noví“ autoři proti autorům „starým“ (antickým), aby je nejprve napodobili a později jim konkurovali, honosíce se často svou učeností a ucházejíce se o hmotnou přízeň svého mecenáše. Rozvoj knihtisku fixuje dramatický text jako dílo literární, omezuje dosavadní skromné vědomí jeho proměnlivosti a pomíjivosti, a nezbytné, ale zvolna a postupně, klade otázku autorství na pořad dne. Ale i tak, a právě u nejrychleji vyspívajících divadelních kultur, které se neorientují překotně „modernisticky“, nýbrž také navazují na předchozí stav, na domácí tradici lidového divadla, se nově prestižní vědomí a s ním informační hodnota individuálního autorství tvoří postupně, jak lze z titulních listů prvních vydání dramatických textů vyčíst. Shakespeareovo jméno se poprvé vyskytne až na titulním listě *Marné lásky snahy* roku 1598, kdežto všechna předchozí vydání jeho her, včetně obou *Richardů* i *Romea a Julie*, vyšla bez uvedení jména autora: za důležitější, než je tato informace, byl zřejmě považován název divadelního souboru, který Shakespeareovy hry provozoval a, i pro alžbětinského čtenáře, také spoluvytvořil. Ale už deset let nato vyplývá z grafické úpravy titulního listu *Krále Leara*, kde jméno autora je vysázeno na prvním místě a největším písmem, jak prudce vzrostla jeho autorsko-literární prestiž.

„Název hry nemusí být jídelní lístek. Čím méně prozrazuje o obsahu, tím je lepší,“ prohlásil kdysi Lessing.²⁾ Vskutku, největší díla světové dramatické literatury, z jejího nejstaršího a středního období, figurují

ve vědomí čtenářů pod prostými názvy. Je však třeba připomenout, že tyto dnes zkonvencionalizované tituly byly někdy buď dosazeny dodatečně, anebo vznikly redukcí původního názvu obšírnějšího, který se naopak, abychom se vrátili k Lessingovu přírovnání, jídelnímu lístku podobal značně. Epické názvy alžbětinských tragédií a historických her uváděly hlavní postavy i rozhodující dramatické události, které byly podle mínění jejich autorů atraktivní; obšírně tak plnily základní funkci informačně orientační. Vztah takových titulních listů a divadelních návěstí, které byly před představením rozvěšovány (vlastně předchůdců dnešních divadelních plakátů i programů), není zcela jasný, patrně však byly si podobné, ne-li obsahově (v této části) shodné. A zároveň je velmi pravděpodobné, že autor této části vedlejšího textu nebyl nezbytně shodný s autorem textu hlavního, to jest s dramatikem; že tyto obšírné názvy formulovali provozovatelé (herci) a po nich nakladatelé. Moderní praxe se od současné neliší tak radikálně: i dnes je spoluúčast divadla (konkrétně dramaturga) na formulaci názvu běžná a názvy divadelních her podléhají změnám v míře nesrovnatelné s jinými literárními druhy.

V žánru tragédie, později dramatu (Ibsen) a ovšem v historických hrách dominují v názvech vlastní jména, poukazující na klíčové postavení hrdiny. Stejný akcent právem pokládá ve svých vrcholných dílech i Molière, ale všeobecně jsou dějiny komediálních názvů pestřejší. Titul často nasazuje žertovný či hravě naučný tón: tato praxe vrcholí v devatenáctém století, když Alfred de Musset pro své komedie-proverby volí známá rčení, která vlastně následujícím textem ilustruje a exemplifikuje. O něco později počíná si navenek podobně, ale s hlubším záměrem, v Rusku A. N. Ostrovskij. To už je ovšem fáze, kdy literárně emancipovaný autor přikládá i názvu svého díla jistý, někdy značný význam, a kdy si i při obsahové různosti záměrně vypracovává, alespoň v jistém úseku své tvorby, sjednocující stylistiku názvů jako vnější výraz jednotného záměru, který je v této sérii sledován, i jako osobní vizitku, kterou se připomíná divákovi a čtenáři. Vzájemně podobnou stylistiku názvu, jakou se prokazují hry jednoho autora, vykazují i hry, náležící k jednomu uměleckému směru, například některé hry symbolistické či expresionistické: obrazná

významovost titulu vynikne však často až po seznámení s hlavním textem, s nímž jsou někdy v ironickém kontrastu. Vnímatel si po předchozích zkušenostech uvědomuje jistou neúplnost, částečnost svého „přečtení“, a toto vědomí svým způsobem aktivizuje jeho zvědavé očekávání.

Za renesance a klasicismu, kdy základní dramatické žánry (tragédie a komedie) byly rekonstituovány a rozšířeny o nové (pastorála, historická hra, tragikomedie), bylo žánrové určení součástí obšírněji textovaného názvu. Později, vyňato z něho a doplněno o další údaj, informující o členění textu do jistého počtu dějství či scén, někdy o náznak námětové oblasti („drama ze současnosti o čtyřech dějstvích“), vytvořilo podtitul, který se stal standardní součástí vedlejšího textu dramatu. Nicméně i zde je třeba přezkoumat autorství a věcnou správnost informace. Co se žánru týká, i renesanční autor Shakespeare přestupoval jeho hranice a působil obtížně už alžbětinským vydavatelům. Nejnápadněji svým Troilem a Kressidou, který vychází poprvé roku 1609 anoncován na titulním listě jako „historie“ (= historická hra), kdežto v prvním souborném vydání Shakespearových her je přiřazen ke tragédiím; dnes se zahrnuje mezi Shakespearovy komedie. Následující vývoj vedl k rozrůžňování žánrových charakteristik, ale v nejnovější době zase k jejich neutralizaci, tak jak se žánry mísí a hranice mezi nimi stírají. Ještě tak „komedie“ vyskytuje se často v podtitulu, někdy s kvalifikujícím přívlastkem (satirická), ale její alternativou bývá povšechné „drama“ nebo ještě neutrálnější „hra“. Toto zpovšechnění představuje jednu tendenci; vypouštění žánrových charakteristik nebo jejich nahrazování jinými, často metaforického nebo ironického rázu, tendenci druhou: například v podtitulu hry A. Millera Smrt obchodního cestujícího stojí „Jisté soukromé rozhovory ve dvou aktech a rekviem“. Žánrové či jiné určení bývá tedy také oblastí průhledných mystifikací, klasiccky v burlesce, která se raději vydává za „ukrutánskou tragédii“, než aby přiznala barvu.

Také doplňkové informace, týkající se členění textu do vyšších jednotek (dějství, scén), se aplikují volně. Výslovné uvedení kdysi závazné pětiaktové struktury mělo pro čtenáře jistou informační hodnotu — potvrzovalo mu, že jde o drama „pravidelné“. Avšak uvěřili

čtenář Krausových Posledních dnů lidstva (z roku 1926) podtitulu „Tragédie o pěti dějstvích s předehrou a epilogem“, propadne omylu jak stran žánru, tak stran kompozice této mamutí hry, pro jejichž zhruba šest set stránek hlavního textu, jen mírně proloženého textem vedlejším, je spíše charakteristický nevidaně vysoký počet scén (220).

Z dosud probíraných položek vedlejšího textu má seznam dramatických postav (dramatis personae) nejvyšší informační hodnotu a je běžnou součástí dramatického textu — vlastně je jeho první nápadný vnější identifikační znak. Právě proto, totiž aby tu nápadnou vnější zvláštnost dramatického textu co možná potlačil, odstranil jej Shaw ze svých her. Měl ovšem předchůdce v dlouhotrvající praxi: ani seznam dramatických postav není historicky nezbytnou náležitostí dramatu. Nenajde se ani v jediné Shakespearově hře, publikované za jeho života, a v prvním posmrtném vydání Shakespearových dramatických spisů je připojen pouze za (!) texty sedmi her ze šestatřiceti: má jej Bouře, Dva veronští páni, Veta za vetu, Zimní pohádka, druhý díl Jindřicha IV., Timon athénský a Othello. (Pozoruhodné je, že vždy pod záhlavím „Jména herců“, ačkoli uváděna jsou pouze jména dramatických postav — to ukazuje, jak alžbětincům splývala dramatická a herecká postava.) Výběr je to zcela nahodilý, a neúplné seznamy doplnil až Nicholas Rowe ve své šestisvazkové edici z roku 1709. Tento příklad ukazuje, že seznam dramatických postav stává se součástí textu dramatu nejspíše tehdy (až tehdy), kdy autor myslí na čtenáře, jehož orientaci má sloužit; Shakespeare však, nejčtenější světový dramatik, na něj podle všeho nemyslel. Nebyl v tom sám mezi alžbětinci, ale jeho o něco mladší současník Ben Jonson připravoval své hry do tisku velmi pečlivě a neuváděl pouze jména, nýbrž připojoval k nim i někdy obsírné, někdy stručné charakteristiky, jak se v následujícím vývoji stalo běžným. Moderní tendence je úsporná a omezuje se obvykle na základní údaje: sociální status, příbuzenský vztah k ostatním postavám a věk.

Uspořádání seznamu dramatických postav není jen projevem individuálního autorského či editorského subjektu, ale i společenských a divadelních poměrů. Například pro dramatické texty z období feudalismu je příznačné takové řazení, jaké odpovídá nikoli drama-

tické, ale společenské hierarchii: nejvýše musí být osoba nejvýše postavená (král, kníže), i když její role v dramatu je epizodická, a odtud se sestupuje až k osobám nejnižší postaveným. U alžbětinské dramatiky se tato společenská úmluva kombinuje s konvencí divadelní: ženské postavy, ať jakkoli vysokého rodu, jsou uváděny až nakonec, v druhém sledu, i královny až po hrobnících a venkovanech — to není snad projev diskriminace žen, ale připomínka, že ženské role nehráli dospělí, nýbrž chlápci. Teprve nejnovější editoři se odvažují tuto staletou tradicí, pro jejíž pietní zachování není zvláště u Shakespeara důvodu, porušovat: mísí mužské postavy se ženskými, nově je třídí do přehlednějších skupin; společenský žebříček zůstává však zhruba zachován. Hierarchické uspořádání podle životní (nikoli dramatické) funkce, kterou dramatická postava zastává ve společenském nebo rodinném kolektivu — praktické zejména proto, že umožňuje postavy zpřehledňovat —, se však udržuje i v dalším vývoji dramatu, i když se zavádějí také jiné, demonstrativně demokratické postupy: například podle pořadí vstupu na scénu nebo dokonce podle abecedy — řešení možná zvláště tam, kde je ve hře nevelký počet postav přibližně stejného postavení dramatického i životního.

Konečně, pod seznamem dramatických postav bývá výslovné určení místa a času děje, vztahující se buď k dramatu jako celku, nebo rozpracované, s různou měrou podrobnosti, do základních kompozičních celků (dějství, scén).

S tímto souborem vstupních informací nakládá divadlo často velmi volně. Ke jménu autora se někdy připojí jméno adaptátora, mění se titul hry, vypouští či pozměňuje její podtitul, nově se pořizuje seznam dramatických postav, z něhož samozřejmě mizí postavy škrtnuté, vynechávají se a zestručňují jejich charakteristiky apod. Změny prováděné v těchto položkách vedlejšího textu signalizují důležitější změny postihující text hlavní. Ovšem jen zasvěcenému a odbornému divákovi: řadový divák spíše podlehne mystifikacím, když se například dovídá (jak je dnes běžné), že drama je členěno do dvou dílů (s pozdější poznámkou „Přestávka po prvním díle“, která první údaj vlastně motivuje) — ve skutečnosti nemá dva díly hra, nýbrž tato jeho konkrétní inscenace. Nejen drama, také inscenace

má svůj vedlejší text, který se na rozdíl od jejího textu hlavního, obracejícího se k divákovi-posluchači, obrací k divákovi-čtenáři, a plní, jakožto vstupní informace, funkci analogickou té, kterou plní odpovídající položky vedlejšího textu dramatu. Tento vedlejší text inscenace se zpředměňuje v divadelním programu, ale také na plakátech, vývěskách apod. a je metatextem vedlejšího textu dramatu: vzniká na jeho základě, mění a doplňuje jeho informace. Podobná různost, která vládne mezi dramatickými autory, pokud jde o pojetí a význam přisuzovaný vedlejšímu textu dramatu, vládne mezi divadly: některá se spokojují pouze holými vstupními informacemi, jiná hojně využívají vedlejšího textu dramatu (autorových předmluv a doslovů, někdy i poznámek), dokonce i textu hlavního (formou citátu z díla) a doplňují jej ovšem o texty přidružené (např. o historické dokumenty) a o texty vlastní (medailóny autora, pojednání o hře apod.), které mohou být i obrazové (např. fotografie ze zkoušek). V minimální míře stal se vedlejší text inscenace pro moderního návštěvníka divadla stejně nezbytným, jako je nezbytný vedlejší text dramatu pro jeho čtenáře. A stejně jako on je, zvláště v porovnání s textem dramatu, důležitým pramenem divadelněvědného výzkumu.

Do vedlejšího textu dramatu počítáme ještě ty jeho části, které už jsou obsahem i stylem velmi blízké textu hlavnímu, a přece se od něho liší svou určeností a zaměřením. Například prolog (dejme tomu veršovaný, jako je celá hra, pokud je adresován čtenáři; obrací-li se však k divákovi, ať už prostřednictvím zvláštní dramatické postavy (Chorus, Prolog, Opovědník), nebo kterékoli postavy hry, nebo prostřednictvím herecké osoby, tzv. mimo roli, je už součástí textu hlavního — jiné je, že inscenace může texty z jedné skupiny do druhé přesouvat.

To se týká i nejdůležitější a běžně nejrozsáhlejší součásti vedlejšího textu dramatu, jeho poznámek. Inscenace může z nich — zvláště jsou-li podle principů umělecké literatury stylizovány — vytvořit i vlastní epickou vrstvu dramatického textu, resp. nové dramatické postavy, jejichž pověření je právě takové, anebo jimi (jejich částmi) obohatit repliky už daných postav, aniž tím řád dramatu změní. První, nápadnou operaci provádí vlastně už autor (jako Brecht či Wilder), když

hlavní text tvoří — také — z informací, které jsou běžně doménou poznámek: to jest zvláště z představování a charakteristiky dramatických postav a dramatického prostředí.

Z vedlejšího textu dramatu je jen jediná jeho položka nezbytná: totiž (byť nedokonalé) vyznačení mluvčích před replikami. Bez nich by text nevykazoval ani vnější známky dramatického textu, byl by chaotický a nesrozumitelný. Dějiny vedlejšího textu začínají od těchto prefixů promluv a zjevně nejstarším a stále klasickým druhem poznámky je ta, která se vztahuje ke dramatické postavě. Elementárním sdělením je informace o jejich příchodu (nástupu) na scénu (menší individuální pozornost je už ve starých textech věnována odchodu, který může být součástí hromadného „execut“ — „odejdou“, jež zároveň vyznačuje konec scény). Tyto holé informace tvoří základ shakespeareovské poznámky, jež standardně rozšiřují pokyny k hudebním efektům a signálům. Cokoli se vyskytne nad tuto nízkou normu, ať už se to týká pohybů postav po scéně, jejich rekvizit či mobiliáře, se kterým přicházejí do styku, má už vysokou divadelně historickou zajímavost a zároveň budí podezření, zda původcem takových pokynů a sdělení byl dramatický autor; k tomu však později. Zřejmě nevznikaly tyto poznámky s ohledem na čtenáře ani na herce, ale původním adresátem byl divadelní inspicient a nápověda v jedné osobě: ten odpovídal právě za nástupy a dával znamení hudebníkům, kdežto hercům nepotřeboval Shakespeare udílet písemné pokyny a na čtenáře nemyslel.

V protikladu k této chudobě vyniká hlavní shakespeareovský text jako mimořádně bohatý: z něho lze vyčíst řadu přímých či nepřímých informací týkajících se pohybů postav po scéně i jejich gest, i jak se postava tváří a ovšem, co cítí, jak smýšlí a co sleduje. Oprávněně se tedy hovoří (s volným použitím starořeckého termínu) o didaskaliích, tedy návodech a pokynech, skrytých v dialogu. Avšak stejně oprávněně varoval Lessing před přepjatou důvěrou v tato didaskalia, resp. před přemrštěným očekáváním (co je tu řečeno ve vztahu k Terentiovi — u kterého, jako vůbec u antické dramatické literatury, se vedlejší text prakticky omezuje na prefixy promluv —, platí stejně ve vztahu k Shakespeareovi): „Jestliže si však namlouváme, že staří básníci,

aby si tyto vsuvky“ — rozuměj poznámky — „ušetřili, se zároveň snažili naznačit přímo v řečech každý pohyb, každé gesto, každý mimický výraz, každou jednotlivou změnu hlasu, na které je při nich třeba dbát, pak jsme na omylu. Jen u samého Terentia se vyskytuje nesčetné mnoho míst, která nejví ani nejmenší stopu takového náznaku a kde přesto lze postihnout pravý smysl pouze tím, že uhodnete správnou akci, na mnoha místech se dokonce zdá, že slova říkají pravý opak toho, co musí herec vyjádřit akci.“³⁾

B. Shaw, protagonista nového pojetí vedlejšího textu dramatu, velmi litoval, že Shakespeare v dramatickém textu nerozepsal svoje poznámky.⁴⁾ Měl pravdu v tom (jakkoli ovšem zbožně je to přání), že takové texty by vrhly pronikavé světlo nejen na inscenační praxi zlomu šestnáctého a sedmnáctého století, ale i na původní smysl jeho her — neboť ten, dělej co dělej, nám přece jen v částech i celku bez podpůrného vedlejšího textu uniká. Vskutku nelze bez nich, v jednotlivých konkrétních případech, s jistotou rozhodnout ani tak základní věci, jako komu je jistá replika určena, zda partnerovi na scéně, nebo zda mluví k divákům. Sice víme, co postava říká, ale musíme se často jen domýšlet, jak to říká (intonace, ani nepřímě, není zásadně předpisována), dramatické postavy vykazují velké mezery v životopisu i v motivaci svého jednání apod. Takové mezery, které většinou moderní drama i vedlejším textem zaplňuje, jsou právě zdrojem dráždivé mnohovýznamovosti shakespearovského textu, která umožňuje protichůdnou inscenační interpretaci částí (replik, dramatických situací, dramatických postav) i celku (dramatu). Takže lze dokonce říci, že dějiny shakespearovské interpretace (výkladu) by byly s rozvinutým aparátem vedlejšího shakespearovského textu chudší.

Klasicisté a ještě romantičtí autoři v podstatě podrželi skoupý a strohý ráz „vnější“, předmětné poznámky, ale ve skutečnosti přehlídli hlavní texty (dialogy) „vnitřní“, skrytými didaskaliemi, týkajícími se právě mentálního citového rozpoložení a volního úsilí dramatických postav. Poznámka sama, oddělující se od exaltovaného a tirádovitého textu svou heslovitou techničností vlastně ještě nápadněji, prozrazuje zájem o stavy a záměry postav jen v detailech, ve vyšší frekvenci adverbíí a adjektiv (např. u Schillera). Zde nás žádné mezery

neznepokojují, všechno je řečeno a dopovězeno v dialogu, takže choulostivá shakespearovská rovnováha řečeného a zamlčeného je rozvrácena. Úplný, docelený hlavní text se uzavírá do sebe.

Výslovné pojmenovávání citových a duševních stavů, motivujících vnější jednání postav, je až záležitostí zlomu 19. a 20. století, dramatu psychologicky introspektivního a symbolicky hásnivého. Ale ještě pro Ibsena, Strindberga i Čechova je charakteristická věcnost a šetrnost, se kterou, a to v každém ohledu, s poznámkami nakládají. Shaw měl svému velkému inspirátorovi za zlé, že se ve vedlejším textu omezil na obvyklou technickou hantýrku: „Nedovedu pochopit, že Ibsen, který věnuje tři roky práce tříaktové hře, jejíž zvláštní kvalita závisí na zvládnutí charakteru a situace, jehož lze dosáhnout jen vypracováním značné rozlohy rodinné a osobní historie znázorněných jednotlivců, nepředložil čtenářské veřejnosti o mnoho víc než technické memorandum požadavků na tesáře, osvětlovače a inspicienta. Kdo mi vyvrátí, že výsledný záhadný efekt, který se občas dostaví, jakkoli okouzlující může být, se realizuje za cenu intelektuální nejasnosti? Ibsen, když se ho ptali po smyslu jeho her, odpověděl: „Co jsem řekl, to jsem řekl.“ Přesně tak, ale vtip je v tom, že co neřek, to neřek. Možná že jsou lidé (ačkoli o tom pochybují, poněvadž já nejsem z nich), pro které jsou Ibsenovy hry dostatečně výmluvné tak, jak jsou. Jistě jsou i jiní, kteří by je nepochopili tak jako tak. Připouštím, že pro obě tyto skupiny byla by další vysvětlování marná práce — ale nedá se nic dělat pro tu valnou většinu, pro kterou slovo vysvětlení hraje rozhodující roli.“⁵⁾ Přitom Shaw nemyslel jenom na čtenáře, když roku 1898 v předmluvě ke Hrámu neutěšeným zahájil svoje tažení za povznesení vedlejšího textu dramatu, a viděl ho vymezen šíře, jak odpovídalo záměrům a souvislostem „nového dramatu“: „Rození herci jsou citliví na dramatické emoce, což jim umožňuje zmocnit se atmosféry svých rolí intuitivně. Ale čeká od nich, že se stejně intuitivně zmocní intelektuálního smyslu a okolnostních podmínek, znamená žádat od nich věštecký dar: to byste taky mohli od královského astronoma chtít, aby vám určil čas v katakombách. Přesto herec obvykle najde ve své roli plno emocionálních pokynů, které by mohl obstarat stejně dobře nebo ještě líp než autor, a přitom ho autor nechá

zcela na holičkách, pokud jde o politické či náboženské podmínky, za kterých má postava, kterou ztělesňuje, jednat. V nejlepších hrách jsou jednoznačné představy tohoto druhu vždycky zahrnuty, a obvykle jsou klíčem k jejich náležitému podání, ale většina herců je tak navyklá obejít se bez nich, že by odmítali nechat se jimi obtěžovat, ačkoli právě jen to sebevzdělávací úsilí může herce povznést na úroveň právníka, lékaře, duchovního a státníka.“ Proto, v zájmu toho „vážného úsilí“ nejen publikovat dialog her, ale „sdělit čtenáři jejich úplný obsah“, zaváděl Shaw své „nové umění“, umění „prezentace dramatu prostřednictvím literárního média“ — i s rizikem (jehož se sám neuvaroval), že vzniknou „díla smíšeného druhu, zčásti vyprávění, zčásti kázání, zčásti popis, zčásti dialog a (snad) zčásti drama“.⁶⁾

Nenašel v tom mnoho pokračovatelů. Poznámka se sice rozmohla značně, ale vyčerpávala se prakticky obratněji stylizovanými pokyny stran pohybů herce po evišti (kterých je i u Shawa už přemíra), a předpisem pocitů a výrazů. Výslovné afektivně expresivní charakteristiky vyvrcholily pak u expresionistů, kteří jimi, a hojnou interpunkcí, kompenzovali stylistickou chudobu hlavního textu. Konjunktura poznámek se realizovala za cenu zpauperizovaného dialogu: totálně (významově) nesoběstačný dialog, který se bez berličky poznámky nepohne kupředu, představuje druhý a moderní historický extrém.

Dramatické prostředí bylo v nejstarší (antické) dramatece příliš konvenční, aby vůbec stálo za popis. Epická dramatika středověká přinesla jeho různost a proměnu, avšak obecně a závazně si poznámku ke scénickému prostředí nevynutila. Ostatně tyto texty, dochované torzovitě a v opisech z kolikáté ruky, původně zamýšlené jen jako předpisy k akustické realizaci a naprosto nezaměřené k jinému než inscenaci zprostředkovanému příjmu, byly do dramatické literatury vřazeny až dodatečně. Jejich vnější výbava je věcí místní praxe, diktované aktuálními nároky, nebo nahodilého stavu dochovaného rukopisu. V některých není z vedlejšího textu nic, kromě prefixů promluv (ani nástupy postav nejsou vyznačeny), jinde je poznámka detailní: pak jde o text, který fungoval jako závazná instrukce k provedení — zřetel, který se ovšem právě u středověkého dramatu

ze strany dohlédacích (církevních) úřadů uplatňoval obzvlášť striktně. V obou případech bývá ovšem dramatické prostředí zprostředkováno dialogem. Ve zvýšené míře to platí o dramatu renesančním, jehož životní konkrétnost ztlačuje stoupá. Shakespeare však nikde formou poznámky nesdělí, kde se která scéna odehrává (taková značení, mnohdy sporná, jsou vesměs dílem pozdějších editorů); shledá-li to užitečným, oznámí dějiště výslovně (třeba prostřednictvím úvodního Chóru v Romeovi a Julii), ale to je výjimečné — obvykle informace roztrousí. Takový způsob, který nepředpisuje ani nespolehá na scénického výtvarníka, se nazývá slovně dekorací, ale přepjatě: takto pojaté prostředí nic nedekoruje, Shakespeare je exponuje jako neodlučitelné od dramatického děje a dramatických postav, bývá tedy prezentováno jejich očima a jako takové se může i v průběhu jedné scény pružně měnit. Původní alžbětinská poznámka (dejme tomu, že Shakespearova, ačkoli obecnou jistotu v tom mít nelze) exponuje prostředí jen nepřímo, a to právě prostřednictvím zmíněných zvukových efektů: jistý druh fanfár (ve spojení s jistou situací a na jevišti pak s jistým mobiliářem) exponoval trůnní sál, buben a polnice ohlašovaly bojiště. Pozoruhodné na alžbětinské poznámce je, jak spontánně a bezelstně do ní prolíná realita divadla: i na bojiště vstupují podle ní vojáci „dveřmi“, rozuměj v pozadí scény.

U klasicistů, osvícenců a romantiků vyčteme z poznámky stran dramatického prostředí málo, skorem nic; nanejvýš heslovitou formuli v záhlaví aktu — vnější i vnitřní svědectví, jak s postupujícím „zduchovením“ a „zcitovením“ dramatická úloha prostředí, které je leda předmětem lyricko-rétorického (pseudoshakespearovského) líčení, klesá. Až naturalisté, nazírající člověka jako produkt jeho prostředí, si dávají na konkrétním popisu scény záležet: vlastně se bohatě detailizovanou a konkrétní poznámkou, vztahující se zejména k dramatickému prostředí, prozrazují. Za druhé je pro ně, a ovšem i pro kritické a psychologické realisty, charakteristické, jak technické vymezení dramatického prostředí je nahrazováno vymezením iluzivně reálným: Mrštíkové v Maryše směšují oba zřetele, ale Shaw je úzkostlivě důsledný — nikde neprozradí, že líčí divadelní dekoraci. Drama odmítá, i vedlejší svou částí, posluhovat divadlu, dává najevo, že může značně rozšířit pověstné meze

svých možností a prezentovat kompaktní a čitelný obraz života, který nepotřebuje ani přímého (inscenačního), ani nepřímého (ve čtenářově divadelním vědomí) zprostředkovatele.

Současně však toto zliterárnění dramatu, obnovu jeho literární prestiže (jejíž viditelnou známkou je právě literárně pojatá poznámka, a poznámka vztahující se k dramatickému prostředí zvláště) nelze šmahem hodnotit jako projev odtržení nového dramatu od divadla. Drama Zolovo, Becqueovo, Hauptmannovo, Gorkého (a ovšem Ibsenovo) je naopak rozhodujícím činitelem a vůdčí silou divadelní obnovy, jak se projevila zvláště v hnutí malých divadel konce století. Tato reforma začala vlastně, v duchu naturalismu, novým pojetím scénického prostředí, které smetlo dosavadní konvenční kulisové dekorace; a nová poznámka svým konkrétním a iluzivním obrazem života působila nabádavě na divadlo, aby scénický prostor byl právě tak koncipován. Rozešla se s dosavadním technickým praktikismem, ale nebyla proto ještě nepraktická: tyto poznámky jsou technicky transparentní, takže odborník obeznámený se stavem a možnostmi tehdejší scénografie dokáže snadno stanovit nejen co, ale i jak mělo být na jevišti znázorněno; co mělo být dejme tomu namalováno na zadním prospektu a co vystavěno před ním.

Nicméně praktičnost scénické poznámky se jeví v novém světle a dále se zkomplikuje. Už Ibsen byl (nehledě na romantiky, jimž ostatně nebyl v prvních fázích své tvorby tak vzdálen) v takovém Brandovi a Peeru Gyntovi scénicky nepraktický. Symbolisté a expresionisté, u nichž deformovaná krajina a okolní svět (Umwelt) je zhmotnělou ideou a dramatickým obrazem stavu lidské duše, ještě víc. Vývoj jde od objektivního obrazu, takřka kopie reality, k subjektivní vizi, a subjektivní ráz scénické poznámky, včetně stupňované básnivosti, to potvrzuje. Tady už nelze hovořit o technické transparentnosti. Tato poznámka, dovolávající se spíš citového schválení než rozumového přijetí, zavádí zase novou, lyrickou stylizaci. Na rozdíl od staršího epického pojetí (které zase vytlačilo věcný princip) nese významotvorné motivy, které realizovat s dosavadním, vlastně jen nedávno modernizovaným scénografickým aparátem je obtížné, a z hlediska sledovaného cíle vlastně vyloučené. Scénografické reformy Appii a Craiga jsou, byť třeba

bezděčnou, odpovědí na novou potřebu. Vizme Dykovy úvodní poznámky ke Zmoudření dona Quijota: „Sň šlechtického statku Quijotova. Není bohatá, ale vše v ní mluví o péči ženských rukou. Ač vše je upraveno a čisto, jako by pavučiny pokrývaly meč na stěně; odkud ten dojem?“ A ke druhému aktu: „Údolí, v němž pastýřky a pastýři pasou stáda. Napravo i nalevo horské svahy.“ Zejména druhý citát sloužil jako důkaz, jak knižní je Dykův dramatický prostor, a tak čtyři roky čekal tento text na režiséra Zavřelovy imaginace a výtvarníka nezátíženého dekoracími konvencemi (Františka Kyselou), kteří roku 1914 vykonali z podnětu tohoto textu mnoho pro rozvoj české scénografie a inscenace vůbec.

Poznámka, tak jak ji stylizuje Dyk, vykazuje na první pohled známky osobitého autorského rukopisu (ve výběru lexika, ve slovosledu, ve skladbě větné, dokonce i v interpunkci), takže její původ je nesporný. Ale i tam, kde dramatik zůstává u věcně technického pojetí poznámky (a takové případy jsou stále četné), nemusí být ještě důvod o jeho autorství pochybovat.

Starší texty dostává moderní čtenář do ruky v podobě editorsky opracované a pozmeněné, jak už bylo vidět, zvláště v textu vedlejší, a poznámka je ne-li první, tedy ta hlavní na ráně. Zejména dějiny poznámky k shakespearovským textům jsou dějinami editorského domýšlení v rámci dobového (alžbětinského) inscenačního způsobu, i (to ještě víc) dějinami vnášení poetiky modernějších, poetice alžbětinské cizích, a vlastních inscenačních představ: nejosobitější z moderních shakespearovských editorů, John Dover Wilson, v nich vlastně črtá samostatná režijně scénografická řešení. Mohl si tak počínat proto, že i v prvních knižních vydáních je poznámka (v rámci obecného volného zacházení s vedlejšími texty) autorsky rozkolísaná.

Takže se, pokud jde o autorství dochovaných poznámek, uvažují čtyři možnosti: dramatik, divadlo, editor a divák, které se v této modelové podobě vztahují i k jiným, pozdějším textům. Původ první možnosti je v autorském rukopise, druhé v nápovědní, inspicienské či režijní knize, třetí u vydavatele, redaktora či tiskaře. Čtvrtá (výjimečná) možnost vyvěrá z případu, že text byl rekonstruován na základě odposlechu či zhlédnutí divadelního představení. Praktické odlišení je však velmi

obtížné: jedna se vrství na druhou; do původní autorské poznámky zasahuje přímo či nepřímo konkrétní inscenace, a později vydavatel tím, že sleduje zájem čtenáře (aby mu text byl srozumitelný), a třeba jenom tím, že podrobuje tuto část textu zvláštnostem a zvyklostem své grafické úpravy.

Přesto zůstává oblast poznámek u starších dramatických textů, kde se rukopisné předlohy nezachovaly, důležitým nástrojem zjišťování jejich původu. Jinými slovy, právě z charakteru poznámky se usuzuje na dvě základní možnosti — zda jde o text autorský, nebo jevištní. Shakespearovská textová kritika se snaží vyhodnotit a využít jistá vodítka, které texty skýtají. Je například známo, že v pojmenování některých epizodních rolí pronikly do alžbětinských textů vlastní (třeba jen křestní) jména jejich hereckých představitelů. V takovém případě se soudí na jevištní text, poněvadž z dochovaných alžbětinských nápovědních knih a scénosledů je známo, že nápověda a inspicient v jedné osobě si právě tak epizodisty a statisty přibližoval. Ale někteří namítají, že takového „přeroku“ se snadno mohl dopustit i „domácí“ autor, který v průběhu práce myslel na jistého představitele — šlo-li sice o malou, ale výraznou, zejména komediální roli. Musí se tedy rozlišovat případ od případu a v kontextu dalších ukazatelů. Spolehlivější je vodítko takzvaných permissivních a direktivních poznámek. Přebírají-li v textu poznámky prvního rázu (typu: „Vystoupí tři nebo čtyři sluhové“), ve kterých je ponecháno na vůli inscenátorů, jakou možnost zvolí, usuzuje se na text autorský; převládá-li naopak poznámka direktivní (typu: „Vystoupí čtyři sluhové“), usuzuje se spíše na text jevištní. Autor bude také mít sklon při vstupu svoje postavy charakterizovat („Vystoupí tři nebo čtyři staří sluhové“), kdežto inspicient bude spíš myslet na rekvizity, které musí mít herec s sebou („Vystoupí čtyři sluhové s holemi“). Z těchto modelových příkladů je ovšem snadné vytvořit smíšený typ, který je k nelibosti editorů častý. Ten poznávací hodnotu neutralizuje („Vystoupí čtyři staří sluhové s holemi“) a připomene, jak se autorské poznámky drobnými úpravami měnily v jevištní. Nejjistější jako znak jevištního textu jsou takzvané poznámky anticipující: to jest takové, ohlašující bez zjevného důvodu vstup dramatické postavy o několik replik (řádek) dříve, než

je její přítomnost na scéně žádoucí. Vznikají tak, že inspicient kontroluje a připravuje herce ke vstupu na scénu.

Jak bylo řečeno v první kapitole, může se protiklad autorského a jevištního dramatického textu zpředmětnit ve dvojím různém knižním vydání, zaměřeném ke dvojímu publiku — jednak k širší laické veřejnosti čtenářské, jednak k divadelnímu publiku potenciálních inscenátorů (včetně ochotnických). V devatenáctém století se hojně vydávaly takové jevištní texty, na první pohled poznatelné podle všestranné úspornosti a věcného zaměření poznámek, pojatých jako řemeslné instrukce; hlavní text (zvláště složitých) klasických dramát býval v nich drasticky zjednodušen a krácen. Ve století dvacátém dávali do oběhu i renomovaní autoři svoje dramata ve dvou verzích, které však přesně vzato byly spíše různými verzemi vedlejšího textu a poznámek zvláště: hlavní text byl totožný, nanejvýš bylo naznačeno (závorkami), které části se povoluje vypouštět. Jevištní verze se prozrazovaly heslovitou věcností poznámek i odbornou terminologií, připouštějící i konvenční zkratky (zavedené zvláště v anglosaských zemích), a vedlejší text mohl být rozšířen i o zvláštní položky, jako je seznam rekvizit či nákresy scénického prostředí. Tyto práce se obvykle světovaly specialistům, kteří do nich uložili — a to je třeba odlišit — buď svou představu (která má malou cenu; právě proto, že je papírová), nebo schematizovanou inscenační zkušenost (jejíž cena je vyšší).

Poznámky, i ty kusé a neúplné, jaké nalézáme v původním znění starších dramatických textů, jsou vnějším svědectvím oboustranného vztahu a vzájemného působení dramatu a divadla. V drtivé většině případů jsou ve svém souboru odrazem dobového inscenačního způsobu, zejména jistého pojetí scénického prostředí i (to spíše v pozdější fázi vývoje) herectví. Zároveň, v těch nejzajímavějších a historicky nejdůležitějších případech, kladou na tento inscenační způsob konkrétní nároky, tím jej mění a posouvají dopředu. I v nich tedy, stejně jako v dramatu jako celku, jsou obsaženy momenty pasivně reflexivní i aktivně anticipační. I v autorském textu, který „neprošel divadlem“, bude zakódován, a v poznámkách zčásti výslovně vyjádřen, dobový inscenační způsob (moment reflexivní, pro který časem poznámky nabudou hodnoty divadelního dokumentu),

ale také ideální představa inscenace, více či méně náročná (moment prognostický). U textu však, který autor nebo jiný subjekt zredigoval až po jeho divadelním uvedení, lze v poznámkách hledat konkrétnější stopu divadelní inscenace, ať už ji autor uplatnil záměrně či bezděčně. V moderních dramatických textech nejsou výjimkou případy, kdy autor uvádí výslovně podíl inscenátorů (zvláště režiséra a scénografa) na formování dramatu obecně a jeho vedlejšího textu zvláště: například P. Shaffer v Amadeovi výslovně popisuje scénu J. Buryho.

Ze stylistického hlediska poznali jsme ve vývoji moderního dramatu dvě protichůdná pojetí poznámky a jejího vztahu k hlavnímu textu. První se jeví jako tradiční: poznámka se od hlavního textu ostře odhraničuje odlišným způsobem stylistiky. V rámci druhé tendence se naopak vedlejší text sjednocuje s textem hlavním. První pojetí poznámky může se jevit jako objektivní, druhé jako subjektivní. Ale nelze už říci, že pouze prostřednictvím druhého typu může autor dát průchod svému postoji — stylistické pojetí nelze s obsahovým postojem zaměňovat. Stylisticky silně příznaková poznámka může být obsahově bezpříznaková; může být právě pro své splývání aktem identifikačním, zatímco prohloubená věcná odtažitost prvního typu může se stát (jako u Gorkého či Brechta) výrazem kritického odstupu, který tudíž nemusí být ani výslovně verbalizován. Poznámka představuje pro dramatika jednu z možností (vlastně je jako možnost nejvíce nasnadě), jak dát, aspoň pro čtenáře, najevo svůj postoj k dějům, které sám vytvořil, i ke skutečnosti, kterou zobrazil — problém, který při pověstné objektivitě či „absolutnosti“ dramatické formy dramatického autora zvlášť pálí. A protože moderní dramatik této možnosti hojně využívá, stává se poznámka také důležitou instrukcí pro pojetí hlavního textu nejen v plánu výrazu, ale také v plánu obsahu. Právě tento zřetel měl jako hlavní na mysli Bernard Shaw, když se koncem století tak vehementně o její rehabilitaci zasazoval.

Hlavní text dramatu

Hlavní text dramatu tvoří přímá řeč; cenným českým výrazem — promluva. Řekne-li se dále, že umění dramatu je uměním dialogu, žádá si to už vymežujícího osvětlení.

Nemá se tím, to za prvé, jednostranně preferovat slovesná a stylistická stránka dramatikova talentu. Pak by nejlepším dramatikem byl ten, jehož dialog je, jak se říká, nejjiskřivější, nejduchaplnější či myšlenkově nejpronikavější, nejdokonalejší ve smyslu úplnosti a soběstačnosti — tak tomu však zjevně není. Přesnější je říci, že umění dramatika spočívá ve schopnosti vytvářet dramatické situace, a to především přímou řečí dramatických postav, za pomoci vedlejšího textu. Slovní zprostředkování vraždy spáchané na králi Duncanovi lze označit za akt profesně stejně geniální jako následné bušení na vrata Duncanova hradu, uvozcující výstup vrátného. Ale příklad, jako je tento z Macbetha, zároveň potvrzuje supremát hlavního textu nad textem vedlejším. I na této elementární úrovni může být totiž vedlejší text promluvou zprostředkován. Lze si představit, a právě v textu shakespearovském je to časté, že ve scéně chybí jak poznámka stran příchodu vrátného, tak poznámka o bušení, ba dokonce i prefix vrátného promluvy. A přece její dvě řádky („To je nějakýho klepání! Kdyby byl člověk vrátným u brány pekelný, to by se teprv naotáčel klíčem!“) zahrnují poznatky o nové situaci: o příchodu nové postavy a jejím statutu i o zvuku, pro průběh a ráz situace rozhodného. Opačný případ, že by totiž promluva byla ve vedlejším textu zahrnuta, samozřejmě možný není. Jsou ovšem dramatické texty historické (comédie mixte) i moderní, třeba z nejnovějšího divadla experimentálního, vyznačující se rovnováhou nebo dokonce převahou poznámky nad promluvou, aniž ji eliminují zcela: úplnou její eliminaci octly by se už, jakožto libreta pantomimických akcí, jejichž umělecká podmíněnost je zjevná, mimo hranice dramatu jako literárního druhu. Takové texty na jis-

tých místech, z jistých důvodů, buď preferují fyzické jednání, nebo promluvy jen umožňují zadáním tématu či synoptickým vytyčením jejich střídání: tedy v očekávání, že promluva bude fundamentálně teprve vytvořena, nejspíše hereckou improvizací. Poznámka je svou podstatou předpisem, návrhem, možností; promluvy však jsou skutkem, kterým se teprve drama jako zvláštní literární dílo legitimuje.

Za druhé je všeobecně známo, že přímá řeč není výsadou dramatu: široké uplatnění nalézá v epice, ale prosazuje se i v lyrice, v eseji, v publicistických i naukových literárních žánrech. Zřejmý rozdíl je v tom, že zatímco jinde je její uplatnění dobrovolné, to jest závislé na rozhodnutí autora, v dramatu je povinné.

Předmětem dramatického zobrazení je v dramatu člověk jako tvor mluvící, zoon logon echon, tedy obdařený schopností, která ho dle úsudku antických myslitelů povyšuje nad zvíře. V řeči se člověk nejvíce projevuje, soudil humanista (a dramatik) Ben Jonson, který také zpopularizoval hlubokomyslný paradox: „Mluv, abych tě viděl.“ Dramatik zastihuje člověka v tzv. řečové (hovorové) situaci (Sprechsituation); lépe však a závazněji řečeno, jeho umění spočívá v tom, donutit ho, aby mluvil; mlčící člověk významově vyniká jen na pozadí člověka mluvícího, tak jako pauza v dramatu vyniká na pozadí slova, nehybnost na pozadí jednání. Jednání tvoří jistě podstatu dramatu, jak o tom bude ještě řeč, ale jen takové jednání, které je svázáno s řečí, jednání, „které lze zprostředkovat slovem“.²⁾

Globálním záměrem a výsledkem tohoto slovem zprostředkovaného jednání není pouze vytvořit jistý obraz člověka, ani souboru lidí v jejich vzájemných vztazích, nýbrž také obraz člověka v jeho vztahu k materiálnímu a duchovnímu světu, jehož je součástí jako bytost společenská a přírodní zároveň. Tedy člověk ve světě, člověk v historii, člověk v přírodě, člověk ve vztahu k idejím, principům, nadosobním ideálům a normám, které vytvořilo jeho vědomí, je předmětem dramatického zobrazení: v tomto nejobecněji a nejširě vymezeném diapazonu si drama nezadá s jinými uměleckými druhy. Omezen na přímou řeč mu na jedné straně propůjčuje mimořádnou živost, konkrétnost, principiální autenticitu, pokud jde o představování lidí, ačkoli i to je nezbytně kusé. Ale pokud jde o zobrazení materiálního

a duchovního světa, ve kterém se dramatické postavy pohybují, pak klasicky, ze své podstaty, nedisponuje — mimo vedlejší text, jehož úloha je podpůrná, a který v akustické realizaci ve své slovesné podobě hyne — prostředky jeho přímého zobrazení (a vytvoření). Přímá řeč vystupuje vůči tomuto světu jako prostředek nepřímý a může jej pouze aspektově, ve funkčním náznaku zachytit. Leda zkratkovitě, a to prostředky epickými, může být tento svět jako obraz a konstrukce předem vsazen do divákova vědomí (čtenáři jej ovšem dramatický autor může informativně předsadit výslovnými charakteristikami), ale jeho obecnou vlastností zůstává, že v divákově vědomí tento nejširší a všeobímající kontext generuje postupně a funkcionálně a vždy ve vztahu ke kontextům dílčím, zejména jednotlivých dramatických postav. Nemá tedy apriorní, ale aposteriorní ráz; není dán, nýbrž tvořen; dynamika dramatu se projevuje i ve vztahu k tomuto světu.

Lyrické, epické, publicistické či naukové útvary nabývají fakultativním užitím přímé řeči živosti a konkrétnosti, dynamismu a prezentnosti, tedy kvalit, které jsou dramatu vlastní a jsou s dramatickostí právem spojovány. Literární teorie hovoří, zvláště u románu, o uplatnění takzvaného cizího slova (řeči, textu) v rámci slova (řeči, textu) autorského a zkoumá jejich vzájemnou prostupnost.³⁾ Přímá řeč je tímto sousedstvím poznamenána nezbytně, jak každý pokus pořídit dramatizaci románu výpisem promluv potvrdí: ty se často jeví verbálně zbytnělé a prozrazují, že jsou pouhým aspektem řeči autorské, a na druhé straně nenesou nezbytnou sémantickou zátěž promluvy v dramatu — vykazují na jedné straně přebytek, na druhé nedostatek. Dramatizace může ovšem přepisovat do dialogu autorskou řeč, a to zvláště tu, která je takzvanou cizí řečí poznamenána, jak to provedl Burian v dramatizaci Dykova Krysaře. Mukafovskému to posloužilo jako důkaz potenciální dialogičnosti skryté v epickém (autorském) monologu;⁴⁾ ve skutečnosti však demonstroval, že tento umělý dialog zůstává silně sjednocen neobyčejně výraznou řečí autorskou a že v něm její monologický ráz jenom vyniká. Pravdu má ovšem Mukafovský v tom, že s epikou, jakožto vyprávěním o tom, co se stalo (a ani historický prezens, ani námět, třeba utopický, z budoucnosti lidstva, nemůže na tom nic změnit), je fatálně spjat

pocit minulosti. Tedy i dialog, jakkoli se v něm vyskytuje přítomný čas, je „disponován do minulosti“, je „zprávou o dialogu“;⁴⁾ je pouhým citátem, jak i uvozovky, do nichž je uzavřen, upozorňují. Drama zase, a právě proto, že se na přímou řeč omezuje, je spjato s přítomností, která se při živém scénickém provedení stává materiální skutečností, která napomáhá diváckému ztotožnění a bezprostřednímu citovému prožitku. Tento rys vadil Brechtovi, jenž mu čelil zaváděním epických technik do hlavního textu jako nástrojů historizace událostí a vzájemných lidských vztahů; jinou zase motivaci i řešení měl Shaw, když, jak jsme viděli, alespoň ve vztahu ke čtenáři rozvinutím vedlejšího textu okaté prosazoval autorský subjekt a nastolil zprostředkující rovinu vypravěčskou. Zijeme ovšem v epoše obecně rozšířeného synkretismu v umění, mísení žánrů i druhů, což je (nazíráno z té lepší stránky) snahou mnohostranně a protikladně postihnout mnohostranný a protikladný svět, stále složitější k pochopení; tedy také nového sblížování zejména epiky a dramatiky, které si nikdy nebyly prakticky vzdáleny tak, jak je teorie, od časů Aristotelových, v zájmu ujasnění základních rozdílů od sebe oddělovala. Jen s touto výhradou může platit, co bylo řečeno dosud i co bude následovat, pokud půjde o vytyčování rozdílností.

Souvislost epiky a dramatiky vytane nejen tam, kde v epickém řádu vystoupí dialogičnost jako úkaz dramatický, ale i tam, kde se výrazně, jevově uplatní monologická prezentace syžetu. Obvykle tehdy, kdy autor přijme roli některé ze svých postav, z jejíhož hlediska vypráví, kčí a komentuje. Taková „ich-forma“, zvýrazňující subjektivitu, včetně zaujatosti i omezenosti jejího pohledu, je zajisté projevem monologickým, a může být — zvláště je-li nápadně jako promluva, jako souvislý proud přímé řeči koncipována (jako je tomu u Hrabala) — jako projev dramatismu pocíťována. Není tedy zase výsadou dramatu, že zastihuje a vystihuje člověka v hovorové situaci. Romanopisci běžně ve vyprávění využívají dialogických i monologických technik, prezentovaných jak formou přímé, tak nepřímé i nevlastní přímé řeči. I v moderní české literatuře, od Haška přes Čapka, Olbrachta až ke Hrabalovi, je to úkaz značně rozšířený, a je zřejmě jedním z důvodů, ne-li hlavním, proč ťhnou k dramatu a proč jsou jejich

díla předmětem divadelního zájmu. A zároveň je specifika epické monologičnosti (čím virtuózněji je zvládnuta) důvodem, proč konvenční dialogizující dramati-zaci kladou odpor.

Zavedení techniky tzv. vnitřního monologu, jímž později prosluli zejména Proust, Joyce a Woolfová, se přisuzuje E. Dujardinovi, který ne náhodou byl možnostmi dramatického výrazu fascinován: „Podlehlo-li tolik básníků svodům dramatické formy, nestalo se to proto, že tato forma poskytuje možnost poněkud vřední — a zpravidla draze zaplacenou — ztělesnit své koncepce v prostředí pomalovaných pláten, ale proto, že drama umožňuje, aby básníci dali promluvit skrytým hlasům, které slyší v hloubi svého srdce. Ten a nejiný je zdroj zajímavosti netoliko oněch řídkých skutečných monologů, s kterými se v dramate setkáváme, ale i všech partií dialogických, v kterých osoba mluví jakoby k sobě samé: někdy se celá replika jen zdánlivě obrací k partnerovi, jindy opět celá věta nebo i jen pouhý větný člen zazní voláním podvědoma, stávající se tak útržky monologu. V tomto smyslu je pravý dramatický dialog kombinací skrytých monologů, vyjadřujících duši jednajících osoby s dialogy ve vlastním slova smyslu.“⁵⁾ Tento citát, za nějž vděčíme Mukařovskému, je pozoruhodný jak z historického, tak z teoretického hlediska. Jako historický dokument vyjadřuje přesně, co motivovalo ani ne tak básníky všeobecně, jako symbolisty zvláště k zájmu o drama, jakkoli se znovu s jistou štítlivostí od divadla odtahovali; dále vystihuje, se stejnou přesností, zaměření a ráz jejich dramatiky, které jsou primárně monologické. Za druhé, v rovině teoretické, nazírá monolog jako — přinejmenším — rovnocennou formu dramatického výrazu.

Touto oklikou dostáváme se ke třetí korektuře úvodního okřídleného rčení, že umění dramatu je také uměním monologu. ~~Symbolistická reitabulace monologu s následným monologickým rázem jejich dramatiky pokračuje mnoho do dvacátého století, ač je výsadou dramatu taktó orientovaného: také expresionistické drama má výrazně monologický charakter. Přitom monolog nezavání nezbytně subjektivismem. Alternativou subjektivní výpovědi, která má tvůncko-reflexivní ráz, je objektivní zpráva o mimosubjektivní skutečnosti, jejíž ráz je věcně epický — a v této funkci vyzavizene~~

na vyšší úroveň, než je technické zprostředkování, využívá monologu dramatické, politické a dokumentární. Novou prosperitu monologu potvrzuje rozvoj monodramatických textů, jaké nalézají uplatnění v takzvaném divadle jednoho herce, tedy v rámci „chudého divadla“, pro který jediný herec je dost. Monolog, ať už pojatý jako důvěrné svěřování nebo jako agresivní atak, tedy aktivně zaměřený do publika, ukazuje se být mimořádně kontaktní formou, tak vyhledávanou v moderním divadle. Při této příležitosti se dohadujeme, že Thespis, když v šestém století před naším letopočtem vyčlenil při přednesu dithyrambu ze sboru prvního sólového herce, umožnil nejen dialog (mezi ním a sborem, respektive jeho náčelníkem), ale rozvinul na moderní už bázi individuálního projevu právě monolog. Zjevně na pozadí monologičnosti graduje postupně dialogičnost přičiněním Aischyla a Sofokla. I ve středověkém divadle drží si monolog svou pozici, například v sebeděstavovacích promluvách postav i v reflexivních částech moralit. Železným koštětem pravděpodobnosti pokouší se monolog vymítat humanistická a klasicistická teorie dramatu: připadá jí téměř stejně nerozumný jako střídání míst a delší časové rozpětí děje. Tehdy poprvé se defavorizovaný monolog uchyluje k úskokům a maskuje se za dialog; přesto je francouzská klasicistická tragédie přinejmenším stejně říší monologů jako dialogů. Smrtnou ránu mu chce zasadit až realistické drama v poslední třetině devatenáctého století; symbolisté však křísí jeho prestiž vzápětí.

Tím se vracíme k Dujardinovi, ale nejen jako k historickému dokumentu, ale jako k trvale aktuálnímu postřehu, že je třeba lišit mezi monologem a dialogem jako jevovou formou, a monologičností a dialogičností jako tendencí jazykového i dramatického projevu, ačkoli sám Dujardin to nedělá. Mukařovský, který exponoval tento citát na sám závěr své historické studie Dialog a monolog, učinil tak za něho, když vzápětí shrnul, „že monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, které dochází přechodného a vždy obnovovaného vyrovnání v každé promluvě, ať formálně monologické či dialogické“.⁶⁾

Jinde Mukařovský zdůraznil, že „termín ‚monolog‘ pojímáme zde ovšem ve smyslu lingvistickém, nikoli v onom, který mu přisuzuje úzus divadelní; tam mní

se jím vlastně dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem.“⁷⁾ To bylo zbytečné; taktó traktované (divadelní) pojetí, které Mukařovský zjevně přijímá, nevýstižně zkresluje historický materiál, jenž je zjevně přesahuje.

I pro dramatický monolog platí Mukařovského charakteristika monologu jako formy jazykového projevu „o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních“⁸⁾ — jen s tím upřesněním, že to není pasivita, ale i jednostranná aktivita ostatních účastníků (zůstávající ze strany hovořícího subjektu bez odezvy, nebo omezující se na jeho trpné přitakávání), za které ještě lze o monologu hovořit (a to jak ve smyslu divadelním, tak lingvistickém). I v životě, ve společnosti, vedou lidé monology bez ohledu na aktivitu ostatních přítomných, které neslyší, nebo se tváří, že neslyší. V dramatu je taková situace ve Večeru tříkrálovém: Malvolio tu vede nad domnělým dopisem od Olivie dlouhý monolog, jemuž jsou přítomni další čtyři účastníci; ti nezůstávají vůči jeho řeči pasivní, nýbrž reagují, a vehementně — Malvolio však je neslyší; monologická ucelenost by jenom vynikla, kdybychom jejich repliky (zůstávající bez kontrareplik) vyškrtali, což je snadno možné.

Podstatné však je, že Mukařovský odlišoval monolog od dialogu podle hlediska strukturálního, nikoli situačního, jak tato kritéria později pojmenoval Pfister.⁹⁾ První laická odpověď na otázku, co jest si představovat pod dramatickým monologem, bude asi taková, že promluvu postavy, která je (nebo cítí se být) sama (s publikem). Vzápětí však vytane běžný úzus, podle kterého se hovoří například o Merkuciově monologu o královně Mab (v Romeovi a Julii), ačkoli je mu přítomna řada účastníků. Situační kritérium je objektivní, vnější a mechanické, kdežto strukturální je vnitřní, organické a subjektivně zabarvené. První typologie, jak podotýká Pfister, modeluje digitálně, druhá analogově, neboť se pohybuje po rozsáhlé škále kvantity i kvality: spadají sem nejenom dlouhé ucelené a do sebe uzavřené pasáže, ale i jednotlivé repliky, u nichž není jistota, komu jsou adresovány, a z nichž se zvláště u starých textů vyčleňují (zhusta editorsky, tedy dodatečně a s problematickým opodstatněním) promluvy „stranou“ nebo „k divákům“. Přesto právě strukturální

kritérium orientuje nejen k jevové stránce monologu, ale i k monologické tendenci, která je u dramatu v alternativním i v komplementárním postavení k vůdčí tendenci dialogické.

Dramatický dialog má zajisté oporu v dialogu životním; není však s ním totožný. Různé stránky rozdílnosti vysvětlí ještě v dalším výkladu. Nyní nás zajímá ten elementární rozdíl, který vynikne v prostém porovnání dramatického dialogu s magnetofonovým zápisem mluvené řeči: dramatický dialog vyniká informační uspořádaností a intenzitou, tedy vystupuje z tohoto hlediska — také — jako vysoce koncentrovaný obraz mluvené řeči. Druh i míra této koncentrovanosti typově kolísá; jiná je v dramatu básnickém, jiná v dramatu naturalistickém, ale ani tam, kde snaha o „autenticitu“ je nejvyšší, není, nemůže být dramatický dialog pouhým zápisem mluvené řeči. Proti tomu monolog (z hlediska situačního) nemá tak zřejmou životní oporu a zakládá se spíše na (divadelní) konvenci, že dramatická postava „myslí nahlas“. Avšak přinejmenším potenciálně reálná životní motivace existuje i pro něj: i v životě dáváme alespoň občas a v náznaku o samotě verbální (zvukový) průchod svým pocitům a myšlenkám — kdyby jen povzdechem či slůvkem. Není tedy, z hlediska tohoto podloží, mezi dialogem a monologem tak kardinální rozdíl, pro který by monolog musel obstat jen jako konvenční mluvní projev.

Nabízí se jiný podstatný rozdíl: zatímco dramatický dialog vystupuje vůči svému životnímu předobrazu jako jev koncentrující, tihne monolog spíše — právě proto, že verbalizuje záblesky myšlenky či pocitu — k rozvádění, nabýváje tím často epického či lyrického rázu. Z toho zase vyplývá, že u monologu se často pocituje, jak na to upozornil Mukařovský, jistá odtrženost od aktuální situace časové a prostorové:¹⁰⁾ to tehdy odvrací-li se od současnosti k minulosti, od jednání k reflexi — čas jako by se tu na chvíli zastavil a předmětná situace znezřetelnila. Ale není tomu tak vždycky: monolog, také pro svou relativně vyšší konvencionalitu, může se od životní pravděpodobnosti odpoutávat snadněji než dialog; může právě kategorie prostoru a času zprostředkovávat ještě intenzivněji a přitom pružněji dosahovat mimořádně vysokého stupně koncentrace. Klasickým příkladem je Faustův monolog ze závěru

Marloweova dramatu. Má nějakých sedmdesát veršů. Na jeho počátku odbíjeji hodiny jedenáctou, k jeho konci půlnoc; kategorie času, který tu ubíhá jako v horečném snu, hraje tu mimořádnou roli. Především touto závislostí je dána jeho výsostná dramaticčnost, a teprve v druhé instanci jeho niternou dialogičností, jejímž je rovněž klasickým příkladem. V žádném jiném monologu světové literatury není pojmenováno tolik objektů této dialogičnosti: samotným Faustem (tedy sebeoslovením) počínaje, a Mefistofelem konče: mezi tímto rámcem oslovuje Faust nebeské sféry, přírodu, hvězdy, Krista, Lucifera, hory, zemi, atd. atd., někde dva „partnery“ v průběhu jediného verše. Tyto změny sémiotické osy, změny deiktické orientace, nastávající obvykle (v dialogu) jednak se změnou mluvčího, jednak kdykoliv mluvčí osloví nový (živý či neživý, předmětný či fantastický) objekt, jsou rysem proudné a proměnlivé dialogičnosti. A monolog prozrazuje svou dialogičnost právě tím, že jeho subjekt vede „rozhovor s pomyslným či nepřítomným partnerem“, a ovšem také sebeapostrofováním a apostrofováním publika, tedy aktivním vstupem do vnějšího komunikačního systému. Ale ne každý monolog, zopakujme znova, je na vnitřní dialogičnosti postaven. Nemá ji neslavnější z nich, Hamletovo „Být nebo nebyt“, který nedsílí tu hektickou dynamiku faustovského monologu Marloweova, a přece mu dramaticčnost nikdo neupře — ta je dána nastolením, vážným a domyšlením existenciálních alternativ. Tato protikladnost, vystupující jednou zpředmětněle, jindy niterně, tvoří dramatický základ jak dialogického, tak monologického projevu — s tím, že se vyznačují vzájemnou prostupností.

Teoreticky a modelově je dialog sledem akcí a reakcí, vyznačujících se vzájemnou závazností a působením, které je zdrojem jeho pohybu. V umělecké praxi však není tato norma nikdy naplňována ideálně, a není ani odtát — pak by nejbližší dokonaloosti stála asi „dobře udělaná hra“ devatenáctého století a i ta se ve svých nejlepších projevech tomuto ideálu semtam vzdaluje. V praxi proniká monolog a monologičnost do dialogu ve značném rozsahu, a to zejména v dramatu moderním, Čechovem a Strindbergem počínaje, které v tomto podstatném smyslu znamenají rehabilitaci monologičnosti, a to i tehdy, když samotného monologu nepoužívají.

Četné jsou případy jen nepatrně zastřených vstupů monologičnosti formou vyprávění či líčení nějakého zážitku jedné z postav, účinné a dramaticky sugestivní zvláště tam, kde takový vložený monolog je v těsném vztahu k tématu a ideji hry. Tak je tomu v Albeeho hře *Stalo se v zoo*, kde Jerry, hrdina aktovky, vykládá Petrovi (na osmi stranách) svou historku „Jerry a pes“: tak, i s nadpisem, jako povídku, jíž takřka je, uvádí svůj pokus o komunikaci. Ale tu jde, slovy Mukařovského, o „setkání dvou vyhraněných jazykových forem“¹¹⁾ vlastně o monolog z hlediska strukturálního, podobně jako je tomu u vyprávění dědečka Dubského v *Našich furiantech*. Nám však půjde spíše, podobně jako Mukařovskému, „o monologickou tendenci prostupující dialog“¹²⁾ i když soudíme, na rozdíl od Mukařovského, že její uplatnění může jeho specifický ráz značně rozrušit: porušení dialogičnosti nenese však s sebou nezbytné narušení dramatickosti.

První typ monologičnosti v dialogu, uváděný Mukařovským, je ten, kdy dochází „k převaze jednoho mluvčího nad ostatními“¹³⁾. Ten vykazuje několik variant. Jedna je ta, uváděná Mukařovským — že se tak stane ve snaze jednoho z mluvčích ovládnout hovor. Četnější však a dramaticky významnější je ten případ, kdy tato převaha není ani tak výrazem chtění jisté dramatické postavy, ale průhledným projevem autorské vůle, která exponuje dobře informovanou dramatickou postavu, a vedle ní jinou, neinformovanou, jejíž dialogická úloha se omezuje na otázky, letmé pochybnosti či přitakání. To je příklad takzvaných maskovaných monologů, respektive dialogů expozičních, zprostředkujících předtextovou historii. Tato technika je dnes pocíťována jako přežilá a archaická. Nicméně stejný model jednoho aktivního a druhého pasivního účastníka hovoru, jehož trpnost je niterně vystupňována v neochotu komunikovat, se vyskytuje v dramatu moderním, kde otázka možnosti a vůbec ochoty komunikovat, vést dialog, přichází na přetřes. Monologický ráz dialogu Albeeho hry není ani tak dán měrou, se kterou je v něm zapojeno vyprávění, jako právě touto jednostrannou komunikační aktivitou, která si od nahodilého „partnera“ vynucuje komunikační účast, až si nakonec vynutí zabití, které na pozadí lhostejnosti je sarkasticky traktováno jako kýžený dialogický akt.

„Bez jednoty tématu je dialog nemožný,“ praví na jiném místě své studie Mukařovský, „srv. posměšné lidové rčení ‚já o voze a on o koze‘ i folklórní parodii dialogu o dvojím tématě, rozhovor s hluchým.“¹⁴⁾ Historie dramatu zná i takové případy. Klasický a v odborné literatuře běžně citovaný je „rozhovor“ Andreje Prozorova s posluhou zemského úřadu Ferapontem, jehož nahlučnost realisticky motivuje to, co je vlastně Andrejovým monologem: stýská si na svůj život, říká Andrej věci, které by jinak nahlas neřikal; dialog počíná „dialogicky“, pokračuje paralelními monology (když Ferapont střídá Andrejovy stesky bizarními historkami o Moskvě, které se jako konverzačního tématu zachytil) a dialogicky je dokončena. Jinde, například v Osbornově *Komikovi*, je takovým pravděpodobnostním činitelem, motivujícím souběžné monology, alkoholické opojení, za kterého se lidé propadají do minulosti, oddávají se snění, nebo se vyznávají z pocitů, které by jinak neverbalizovali. Takové střídání, vyhrocující kontextovou protikladnost a vedoucí k ostrým významovým zvrátům na hranicích replik¹⁵⁾, může dramatický autor provést přesouváním ohniska pozornosti z jednoho místa na druhé, kde probíhají dva dialogy souběžné (z praktických důvodů transponované do mírné časové následnosti), anebo může těžit z dialogu o větším počtu účastníků, kde tendence k monologičnosti je přirozená. Je to montážní způsob dialogu, kde z časové následného střetu dvou významů vzniká ještě z vůle autora třetí význam, podobně jako u obrazové montáže filmové.

Jsme svědky pozoruhodného jevu: že různost tématu a monologičnost, která z ní vyplývá, dynamiku ani významovost dialogu neoslazuje, nýbrž stupňuje. (Pokud ovšem montážně strihová technika nepoklesne v manýru, jako se přihodilo části české dramaturgie šedesátých let — pak je mistrem moderního dialogu ten, kdo umí nejlépe zacházet s nůžkami; touto metodou vznikly i koláže z klasiků, ze Shakespeara například, i z Čechova.) Naopak k útlumu dramatickosti dochází tam, kde dramatické postavy vezmou jednu ze základních podmínek dialogu, jednotu tématu, příliš doslova, a v usilovné návaznosti téma rozvíjejí. Takové případy, vlastně řetězení na sebe navazujících monologů, kdy postavy si předávají téma jako štafetu, s ním povinně absolvuji

soje obvykle stejně dlouhé úseky, jsou četné zvláště v dramatu středověkém i humanistickém; u alžbětinců, Shakespeara v to počítaje, jsou toho pozůstatky (Richard III.). A opět druhotný je zřetel, že tento typ monologičnosti se vyskytuje ve dvou protikladných možnostech, z nichž jednu představuje spor a druhou souhlas (konsensus): společné jim je, že se nevyjadřuje jedna dramatická postava ke druhé dramatické postavě, nýbrž právě a jen ke společnému tématu, které tak jednostranně dominuje. Výsledný efekt je pak rétorický, nikoli dramatický. Mukařovský uvažoval jedinou možnost, to jest konsensus, a dokládá jej příkladem z Maeterlinckova dramatu Vnitřek. Uváděná ukázka však nedemonstruje „konsensus . . . rozmlouvajících osob“¹⁶⁾ dosáhnoucí „takové míry, že úplně zmizí mnohonásobnost kontextu“, ale rozpuštění kontextů dramatických postav dominancí autorské řeči, tedy ústředního autorského subjektu, který používá dialogu jen jako střídání replik, do kterých je monologická autorská řeč, mající lyrickoepický ráz, rozepsána. Přitom je zcela lhostejno, která postava říká kterou část tohoto autorského monologu: kontexty dramatických postav existují v takové situaci jen podle jména, nikoli de facto, jsou dominantním kontextem autorským zcela likvidovány. Výsledný efekt není pak ani rétorický, nýbrž poetický, jak je právě u dramatických autorů — básníků a u symbolistů zvláště (u Maeterlincka stejně jako u Bloka) — běžným úkazem.

Jsou tedy případy a možnosti monologičnosti dialogu přinejmenším stejně četné jako dialogičnosti monologu. A přece není důvodu jaksi „na oplátku“ prohlásit dialog za zvláštní případ monologu: leda v krajně nadsazeném smyslu, pamatujíc, že dramatický dialog je produktem autorského subjektu. Ale stejně tak není důvodu prohlášovat monolog za zvláštní případ dialogu: i pro dramatickou řeč platí v plném rozsahu přesná charakteristika Mukařovského monologičnosti a dialogičnosti jako základní polarity jazykového dění, „která dochází přechodného a vždy obnovovaného vyrovnání v každé promluvě, ať formálně monologické či dialogické“.

Dramatik disponuje dvěma komplementárními a vzájemně se prolínajícími způsoby (spíše než formami) jazykového projevu, z nichž monolog je zvláště disponován jednak k tomu, aby vynesl na povrch a verbali-

zoval niterné pocity a myšlenky dramatických postav (tedy psychologickou situaci), jednak k tomu, aby nepokrytě zveřejnil hlas autorského subjektu. Oba momenty zdají se být pro moderní drama velmi přitažlivé; tudíž v jeho novějších dějinách, reakcí na naturalismus počínaje (symbolistická „monologičnost“ byla bezprostřední reakcí na přísnou „dialogičnost“ naturalismu), přichází monolog (respektive monologičnost) znovu ke cti jako neoddelitelná součást dramatické řeči.

Vidíme tedy i hlavní text jako dvousložkový; s tím ovšem, že tu vládne jednota v protikladnosti. Už samo napětí mezi monologičností a dialogičností, jako protichůdných výrazů dostředivé a odstředivé tendence v myšlení i jednání dramatických postav, je zdrojem i projevem dramatickosti. O dramatické řeči jako jednotě v protikladnosti budeme nyní uvažovat — pokud půjde o její funkce, vycházející přitom z těch, které vyjmenoval Roman Jakobson;¹⁷⁾ budeme je však vykládat poněkud rozdílně, nazírat v jiných, širších souvislostech a nasycovat odlišným obsahem.

Uhrn všeho, o čem se v dramatu hovoří, nazýváme universem diskursu. Z tohoto universa povstává, ve vědomí vnímatele se postupně na základě textových impulsů, jejich domyšlením a dotvářením, formuje dramatický svět, který je situován v prostoru a čase, jistým způsobem zabydlen a vyznačuje se jistými problémy. Na horizontální ose jej vytváří řetěz předmětných situací, na vertikální ose jej skládají subsvětly dramatických postav, jejich situace psychologické a vše, co k nim náleží. Obrazně lze říci, že i tento svět sestává z materiální základny a duchovní nadstavby; tedy vymezují jej charakter a okolnosti hmotného bytí dramatických postav na straně jedné a jejich názory, tužby a směřování (ve vzájemné interakci) na straně druhé. I když z povahy a zaměření dramatického umění vyplývá, že předmětem zobrazení bude především tato druhá, duchovní sféra, lze už nyní odhadnout, že dramatické světy budou se lišit již měrou, jakou je její sociálně ekonomické podloží v něm vůbec zprostředkováno. Zatímco například v dramatu symbolistickém či absurdním bude buď potlačeno, nebo omezeno na minimum, bude míra informací, kterou o něm poskytuje drama naturalistické či epické divadlo Brechtovo, relativně vysoká a dramatická váha informací o něm značná. Nemůže tedy re-

konstrukce dramatického světa končit pouhým statistickým výčtem informací o něm — i když i pouhé kvantum předmětných informací o dramatickém světě je poučné: neboť i z tohoto hlediska budou se jednotlivé dramatické světy značně lišit. Musí pokračovat jejich tříděním a vrcholit vyhodnocením, které ukáže dramatický svět nejen jako produkt individuálních autorských schopností a zálib, ale také jako produkt ideologické povahy, přiřazující se obvykle k obecnější tendenci, která může vystupovat v podobě takzvané divadelní konvence či literárního směru, ale koneckonců bývá i výrazem jistého třídního zájmu a společenského postoje.

Pojem dramatického světa se nevztahuje pouze ke konkrétnímu textu, ale také k celým textovým souborům. Porovnávajíce díla jednoho autora, jednoho literárního dramatického směru, jednoho historického žánru nebo dokonce celé jedné epochy, zjišťujeme společné rysy: týkající se například statutu dramatického personálu, časoprostorové otevřenosti či uzavřenosti, charakteru nastolených konfliktů a způsobu jejich řešení. Tak lze nahlížet a zkoumat třeba dramatický svět A. P. Čechova či Tennessee Williamse, Vladimira Majakovského či A. N. Ostrovského, dramatický svět Tylových báchorek nebo českého vesnického dramatu z konce devatenáctého století, Strindbergových komorních her nebo Feydeauovy frašky, anglické restaurační komedie nebo španělské komedie pláště a dýky. Lze tak například zjistit, že dramatický svět antické tragédie se při veškeré protikladnosti a napětí, které v něm vládnu, vyznačuje monumentální jednotou, zatímco svět shakespearovský je už značně rozkolísán — je nepoměrně rozmanitější a složitější.

Druhý základní hodnotící zřetel, který vystoupí z analýzy dramatického světa, vyplývá ze vztahu ke světu skutečnostnímu (jehož je dramatický svět specifickým odrazem), který se za dramatickým světem rýsuje někdy jako norma, kterou je posuzován, nebo přinejmenším jako pozadí, se kterým je porovnáván. Tato konfrontace je tu neodbytnější než jinde, a to proto, že dramatický svět je koneckonců živě zprostředkován smyslově názorným jednáním lidí-herců, kteří jsou živou součástí světa skutečnostního, podléhající jeho zákonitostem, fyzikálními a biologickými počínaje. Dramatickému umění je figurativnost přisouzena samou jeho podstatou

(ono je, výrazněji řečeno, uměním figurálním), a dramatický autor formuje předpisem slovního jednání svůj dramatický svět u vědomí této souvislosti — samo nasazení slovního jednání je jejím potvrzením (pro abstrakcionistické tendence v dramatickém umění je naopak charakteristické, že se ho odříkají). Každý dramatický svět je tedy v nějakém stupni referenční shody se světem skutečnostním, která vystupuje jako nezbytná, má-li se v něm vnímatel vůbec orientovat. Elementární zákonitosti vládnoucí ve skutečnostním světě zrušeny být nemohou, a jiné, mající povahu pouhých smluvních ujednání a zvyklostí (nebo jsouce takto traktovány), mohou být třeba převráceny naruby, jako v dramatu absurdním, ale ocenění (a osmyslení) mohou dojít jen při nezrušitelném vědomí toho, co v reálném světě platí za běžné, rozumné a smysluplné; jinak není dramatický svět přístupný a čitelný.

Na druhé straně je však vlastností dramatického světa, že je novým umělým výtvozem, který není totožný se světem reálným, jakkoli usilovně se třeba i o to snaží. Vždy jde o specifický odraz a analýzou dramatického světa zjišťujeme, nakolik a jak se od reálného světa odhraničuje. Přijmeme-li, pro drama zvláště z dobrých důvodů, princip miméze jako nezrušitelný, pak se jednotlivé dramatické světy liší specifickým pojetím a vymezením předmětu miméze a nasazením průměrného způsobu jejího dosažení. Za posledních zhruba sto let došlo v evropském dramatu v tomto ohledu k neobyčejně čilému pohybu. Charakteristické i pro extrémní projevy však bylo, že sám princip miméze nebyl vlastně zpochybněn: symbolisté v polemice s realisty usilovali vystihnout takzvanou vnitřní realitu (na rozdíl od reality vnější) a August Strindberg, tato „studnice veškerého modernismu“, slovy Thorntona Wildera, prohlásil sice (v úvodu ke Hře snů), že v dramatickém světě „může se stát cokoli, všechno je možné a pravděpodobné“, ale doložil to průběhem snu, který tak vlastně prohlásil za modelový předmět své miméze. Krajní možnosti, mezi nimiž se moderní drama pohybuje, představuje tedy, pokud jde o předmět miméze, na jedné straně jevová stránka reality, kterou dramatický svět napodobuje se ctižádostí být od ní k nerozeznání, na druhé straně tak pojímaná realita, která zahrnuje sféru lidské hry, fantazie, představ a snů, ať už jsou jejich

výtvořeny (na určitém stupni vývoje lidského vědomí) pokládány za skutečné či nikoliv. Z obou krajností — a ovšem ze všech mezitypů — vyplývají variantní možnosti zobrazení, které nalézají výraz ve specifickém obsahu, zaměření a organizaci dramatické řeči.

Je tedy jejím prvním a globálním úkolem přinést informace o obsahu a charakteru dramatického světa; přesněji řečeno dramatický svět postupně vytvořit, prosadit jeho ústrojnost a dočasnou platnost a vymezit jeho vztah ke světu skutečnostnímu (tento vztah zahrnuje i případy vzájemného směřování). Nazýváme tuto základní funkci dramatické řeči funkcí kreativně zobrazující — zdůrazňující její aktivní, tvořivé poslání; na rozdíl od Jakobsona, který jí dává jednostranný název funkce referenční.

Samozřejmě že svůj svět (ať už jej nazveme epickým či lyrickým) tvoří si i jiné žánry a jejich autoři. Zvláštností dramatické řeči je, že je touto základní funkcí pověřena právě ona, a především ona. Jinými slovy, dramatická řeč se liší od řeči mimodramatické právě tím, co naznačil Mukařovský, když zvažoval vztah dialogu a předmětné situace: „Předmětná situace při mimojevištním projevu rázu praktického je zřejmě mimo dialog a implikuje ho. Takový dialog se sice děje za nějaké předmětné situace, ale ta by trvala i bez něho. Dialog je vzhledem k ní druhotný. U jevištního dialogu je situace opačná: prius je dialog, který teprve ze sebe předmětnou situaci vydává.“¹⁸⁾ Nejde však jen o vztah dialogu a předmětné situace, nýbrž obecněji o vztah dramatické řeči a dramatického světa. A nejde ani o rozdíl dramatické řeči a řeči „rázu praktického“, nýbrž o rozdíl dramatické řeči a jakýchkoli jiných forem přímé řeči, frekventujících v jiných literárních druzích — tam všude se jejich specifický svět formuje (protože i významy těchto textů postupně generují ve čtenářově vědomí) především prostředky tzv. autorské řeči, zatímco tzv. cizí řeč k plnění této funkce fakultativně přispívá. V dramatu však, kde možnosti autorské řeči jsou omezené, nese tuto zátěž především řeč dramatická, tedy promluvy jednotlivých dramatických postav, a umění dramatického autora spočívá také v tom, donutit je, aby přiměřenou měrou a přiměřeným způsobem na tvorbu dramatického světa pamatovaly. Dramatický autor může sice „odsunout“ (slovem Mukařovského)¹⁹⁾ část

dramatického světa do poznámky, ale to má jen pomocný význam. Co není určeno k akusticko-optickému sdělení divákovi, v dramatu jako by neexistovalo.

Omezená pomoc přímé řeči autorské se realizuje tak, že dramatický autor pověří prostředkováním dramatického světa některou z postav, která pak vystupuje jako jeho přímý nebo nepřímý mluvčí. Takové případy jsou četné ve starším dramatu i v dramatu moderním, u Brechta například, nebo ve Wilderově Našem měsíčku, kde je to úkolem (dramatické postavy) Inspicienta. Ale tím autor jednak aplikuje postup epický (aniž je tím řečeno, že to je na závadu), jednak nikdy, ani v takových případech, nemůže sejmut tihu tohoto úkolu z řeči dramatických postav, které se koneckonců vždy na tvorbě dramatického světa podílejí nejpodstatnější měrou.

Poetika realistického dramatu devatenáctého století (řekněme ibsenovského typu), ale také už poetika dramatu klasicistického, ukládala autorům, aby zprostředkovali dramatický svět (zvláště některé jeho stránky, spadající zejména do předtextové historie, v tomto dramatu obvykle mimořádně rozvinuté) co možná nenápadně, nepřímou a vždy přísně motivovaně: v tom se také vidělo dramatické mistrovství. Nutila je k tomu, aby se uchýlovali k různým motivickým úskokům, jako například k návratům dramatických postav z cest po dlouhé nepřítomnosti, se zvědavostí a potřebou seznámit se se změněným prostředím a s tím, co se zatím odehrálo; k tvorbě tzv. důvěrníků (confidants) nebo protatických (expozičních) postav, jejichž základní povinností a funkcí bylo takové informace poskytnout nebo si je vyžádat. Moderní autor se nekrčí pod touto knutou, volně sahá k prostředkům přímé nebo jen pozahalené prezentace dramatického světa, jak je nashromáždila tisíciletá dramatická zkušenost. Ale ani tak nikdy nemůže, ani nechce, konkurovat míře, se kterou je (může být) v románu pojmenován svět epický, a to i tehdy, kdy předmětná stránka dramatického světa je záměrně značně rozvinuta, jako je tomu v dramatu neonaturalistickém, typu Weskerovy Kuchyně, kde vztah objektivního materiálního světa a jeho vlivu na lidské životy je především tematizován. I tady, a právě zde, se ukazuje, že míra rozvinutí a pojmenování dramatického světa v tomto literárním druhu je pod přísnou kontrolou

jeho tematické užitečnosti a že kritériem tu je, nakolik jeho zveřejnění napomáhá dramatickým postavám aktuálně jednat, to jest slovním jednáním se projevovat. Tím méně může dramatický autor vyjádřit vše, co dramatická postava v dané chvíli cítí nebo zamýšlí — ačkoli se o to opět realisté, zase v poznámkách, usilovně snažili, a jakkoli disponuje i k tomu starší i moderní drama také prostředky přímého pojmenování, především monologického rázu. Z toho vyplývá, že dramatický svět má nezbytně selektivní, aspektový a mozaikový ráz, že je vytvářen vybranými konkrétními detaily, které jsou ve funkční podřízenosti k aktuálnímu jednání dramatických postav, a že je nezbytně mezerovitý. Umění dramatického autora nezáleží jenom v tom (nebo: ani ne tak v tom), co všechno „stihne“ prostředky přímé řeči zachytit a vyslovit (v tom se mýlili romantici, domnívající se, že následují a předčí Shakespeara), ale také v tom, co všechno si troufne zamlčet. Shakespeare je v tom nepřekonatelný: právě pověstná mezerovitost, částečnost i protichůdnost jeho informací stran dramatického světa a subsvětů dramatických postav (známé jsou úvahy a studie na téma, kolik let je Hamletovi či kolik dětí měla lady Macbethová) podněcuje aktivitu interpretační, ideálního či reálného zaměření.

Můžeme shrnout. Selektivnost, aspektovost, mozaikovost a mezerovitost dramatického světa je jeho konstitutivní nezbytností, která vyplývá z jeho kvantitativních i kvalitativních charakteristik. Kvantitativní charakteristikou míníme, že drama je útvarem limitovaným svým praktickým zaměřením, tedy únosnou, psychofyzickými ohledy motivovanou délkou divadelního představení; ojedinelé moderní dramatické pokusy tento diktát zvrátit, ať se pod ně podepsal Shaw, O'Neill nebo Kraus, ani maratónový průběh některých moderních inscenací nemohou na tom nic změnit a jsou možné jen na pozadí běžné normy. Základní kvalitativní charakteristikou pak je omezení výrazových prostředků dramatu (ve svrchu naznačeném vymezení) na přímou řeč, která je, jak hned budeme potvrzovat, zatížena polyfunkčností a která reguluje tvorbu dramatického světa přísně účelově. Konečně za třetí je kusost dramatického světa projevem a důsledkem (už prokazovaně) systémové otevřenosti dramatického textu: ta není jeho mankem, ale faktorem podněcujícím, umožňujícím

tvorivost jiného rodu umění, s nímž je drama spjata — umění divadelního.

Druhá funkce, kterou už shodně s Jakobsonem nazýváme expresivní, vyplývá jevově ze samého charakteru přímé řeči, ať monologické či dialogické, totiž z toho, že svým řečovým projevem se dramatická postava legitimuje, hovoří ze sebe a za sebe. Avšak tím se už připojujeme k častému zjednodušení. Je zřejmé, že v dramatické řeči, narozdíl od běžného životního mluvního projevu, nehovoří postava „ze sebe“, nýbrž ze svého autora, který je jejím skutečným expedientem. A i když jí autor dopravá značné autonomie, nastávají situace, kdy nehovoří ani „za sebe“, nýbrž opět za svého autora, a to ještě nemusí být ten případ, kdy je pověstnou „hláskou troubou autorových idejí“. Vyvozujeme důsledky z toho, že dramatická řeč není řečí operativní, ale jejím znakem (ikonem). To pak znamená, že i její expresivní aspekty (a funkce) jsou zprostředkované; jinými slovy, vztahují se jak k fiktivnímu expedientovi (dramatické postavě), tak k expedientovi skutečnému (autorovi dramatické postavy) jako dva různé idiolekty dramatické postavy a dramatického autora, které se překrývají. Ten poslední jmenovaný se nezapře a nezaniká ani při vysokém mistrovství takzvané jazykové charakteristiky v takovém dramatu, které tento cíl sleduje — a to zdaleka není každé drama. Podle jazyka, jakým hovoří dramatické postavy, rozpoznáváme nejenom je navzájem, ale také jejich autora: ať už jde o Klicperu či Tyla, Jirásku či Stroupežnického, natož o Dyka či Šrámka.

Ale tu se dopouštíme dalšího zjednodušení. Pojmu idiolekt používáme tu totiž v širším než v úzce lingvistickém smyslu, tedy jako „soubor osobních psychologických, ideologických a stylistických rysů“ (adjektiva by bylo možno dále rozšiřovat),²⁰⁾ kterými se autor (nebo mluvčí) prozrazuje tak, že poznáváme jeho osobitost. Idiolektová charakteristika není dána jen tím, jak postava hovoří, nýbrž také (a především) tím, o čem hovoří; tedy rozsahem a utkvělostí svých témat, jimiž v mluvním projevu postava zveřejňuje specifický okruh svých vlastností, názorů, pocitů i záměrů. V užším lingvistickém pojetí vyvstává otázka, zda vyhraněně osobní idiolekt není čirá iluze; podléhá přece změnám a kolísá tím víc, čím rozmanitější jsou prostředí a situace, ve

kterých člověk komunikuje a které jej vystavují často protichůdným nárokům a tlakům. Toto účelové pojetí mluvy (nemluvíme proto, abychom se projevíli, ale proto, abychom se domluvili, takže musíme hledat přiměřenou společnou řeč) zvláště platí v dramatu a tím více, čím bohatěji je situačně vrstveno.

Konečně je zapotřebí exponovat ještě jeden pojem: sociolekt, jako soubor znaků, kterým slovní projev prozrazuje příslušnost k jisté sociální, ale také profesionální, generační či regionální skupině. Lišení dramatických postav podle sociolektu je historicky starší. Jeho náznaky najdeme už v antické tragédii a teoreticky vyplývá z požadavku dekora, rozvinutého poprvé, z aristotelských náznaků, Horatiem. V zobecněle transponované podobě se objevuje v požadavku normativní humanistické a klasicistické teorie dramatu, aby osoby vysokého stavu hovořily veršem (respektive rýmovaným veršem), zatímco osoby nízkého stavu prózou (respektive nerýmovaným veršem). Z tohoto sociolektového lišení vlastně vyplývá vysoký styl tragédie na jedné straně (protože pojednává o osobách vysoce postavených) a nízký styl komedie na straně druhé. Stopy tohoto pojetí najdeme i u Shakespeara, u něhož běžně lidové a měšťanské postavy, ať v komedii, ať v tragédii, hovoří prózou (aniž ovšem je próza jen jejich výsadou), a celá klasicistická tragédie má blokově sociolektový ráz. Rovněž naturalistické a realistické projevy velmi přirozeně primární zájem o sociolektové charakteristiky: Hauptmannovi Tkalcí jsou nejslavnější případ. Mimořádnou myšlenkovou i dramatickou úlohu hraje sociolekt v Shawově Pygmalionovi. Operace, kterou profesor Higgins provádí na Líze Doolittlové, je změna sociolektu, po které může být (a je) přijímána jako osoba „vysokého stavu“; Higgins si však neuvědomí (a to je právě zdrojem dramatismu), že tuto vnější operaci nelze provést bez změn vnitřních, které nechávají trvalé následky — vidíme tedy, že Shaw (na rozdíl od svého Higginse) pojímá sociolektovou charakteristiku pronikavě a důsazně, ne jenom lingvisticko-foneticky. Naopak u Lízina otce, popeláře Doolittla, je zdrojem komického účinku, že si svou sociolektovou idiolektovou charakteristiku ponechává i po náhlé a převratné změně společenského statusu: tak vzniká komický rozpor v pátém dějství. Podobně dramatické je přijetí sociolektu v posledním jednání O’Neil-

lovy hry Tak trochu básník: pokořený Cornelius Melody, jenž do té chvíle hovořil byronovskou angličtinou, kterou připomínal svou údajně heroickou aristokratickou minulost, promluví náhle broguem, angličtinou chudých irských přistěhovalců — tím postava demonstrativně přizná a přijme svůj skutečný sociální statut.

Také autorský idiolekt se tvoří na podloží sociolektu, jímž se tu však navíc ještě (někde zejména) rozumí autorova příslušnost k jistému literárnímu směru či stylu, k historickému žánru a celé epoše. Drama obzvlášť je oblastí čilého mezitextového navazování, a to nikdy snad neprobíhalo tak bouřlivě a tak bez zábrán jako u alžbětinců. „Shakespeare a jeho současníci,“ napsal R. F. Hill na okraj Tita Andronika, „do značné míry sdíleli společnou dikci, odvozenou od senekovců, ze Spensera a překladů latinských básníků a v důsledku tradiční rétorické výchovy sdíleli společné metody amplifikace i moderace. Dále pak, renesanční teorie napodobení tuto homogenitu ještě posílila, kdežto ve dvacátém století musí hromadné ‚výpůjčky‘ odposlouchaných frází šokovat stopaře paralelních pasáží jako kriminálně nezodpovědné.“²¹ Zvláště v období prvního vzmachu anglického profesionálního dramatu a divadla, tedy na rozhraní osmdesátých a devadesátých let šestnáctého století (kdy také Shakespeare jako dramatický autor začíná), tvoří se autorský sociolekt na pozadí společné rétoricko-literární tradice, vzorů i širších dobových souvislostí a vydatně k němu přispívá výrazný osobní autorský idiolekt: čím je úspěšnější (jako třeba Kydův či Marloweův), tím rychleji se stává obecným majetkem. Teprve postupně se osobní idiolekty zase oddělují: i Shakespeare, a právě on, to dosvědčuje. Mnohé z toho, co dnes mnozí pokládají za nezaměnitelný a jedinečný rys shakespeareovského génia (a nejde jen o stylistiku), je ve skutečnosti rysem alžbětinským.

Je na čase tento uzel souvislostí rozplést.

Expresivní funkce dramatické řeči se nevyčerpává jen takzvanou jazykovou charakterizací dramatické postavy, neplatí absolutně a nerozvíjí se rovnoměrně, ale v závislosti na dramatické situaci, která se obvykle prozazuje jako kontext vyšší důležitosti. Výrazným a stabilním idiolektem se vyznačují spíše plošné, jedno- rozměrné dramatické postavy, nejčastěji komediálního rázu: u nich je tradice jednoduché jazykové charakteri-

zace, která bývá zdrojem komického účinku, starší, vlastně klasická (například anglický a mírně internacionalizovaný výraz „malapropismus“ pro nesprávné používání zvláště cizích slov pochází od paní Malapropové, dramatické postavy Sheridanovy komedie *Soupeři*). Ve vážném dramatickém žánru však spíše — vlastně dosud — dominuje sociolektová charakteristika a na jejím pozadí vyniká nápadný, vnější osobní idiolekt (v lingvistickém smyslu) jako silné příznakový. Je tedy jazyková charakterizace jen vnější vizitkou, kterou ne každá dramatická postava nosí s sebou; expresivní funkce dramatické řeči ve vztahu ke dramatické postavě se však vyznačuje celým souborem rysů (charakterotvorných motivů), nalézajících průchod ve slovním jednání, které mluvčího jako dramatickou postavu vytvářejí i vyjadřují.

Za druhé: expresivní funkce dramatické řeči se nevztahuje jen k dramatickým postavám jako k fiktivním expedientům, ale i ke dramatickému autorovi jako expedientovi skutečnému. I v dramatické řeči lze rozeznávat idiolekt a sociolekt autorský — co si jen trochu obeznámenější čtenář, respektive divák uvědomuje zcela spontánně, to musí teorie namáhavě dokázat. Platí-li drama za neobjektivnější z literárních druhů — také proto, že „autorská řeč“ tu údajně zaniká v souboru „cizích řečí“ dramatických postav —, neznamená to ještě, že pro drama neplatí to, co pro každé umělecké dílo: že stojí v průsečíku tří vztahových momentů — k zobrazované skutečnosti (princip mimetický), ke vnímateli (princip pragmatický) a k autorovi (princip expresivní). Dramatika Aischylova a Sofoklova je výrazněji projevením svých autorů než historická próza jejich současníků; ve středověku se sice expresivní aspekty díla znezřetleňují v anonymitě tvůrců, ale hned za renesance se okatě prosazují v prvních postavách rezonérských — mezi alžbětinci proslul zejména Ben Jonson chatrnými převleky, se kterými vstupoval mezi svůj dramatický personál. Avšak nejde jen o tyto dílčí vpády autorské subjektivity. Jde o proces emancipace a formování autorského idiolektu, tak jak bylo na alžbětinském příkladě ukázáno; o náručí úlohy ústředního autorského subjektu, který pak vystoupí jako činitel sjednocující v evropském dramatu poprvé hromadně a nápadně u romantiků. Této subjektivizační (ne nezbytně subjektivistické)

tendenci postaví sice dočasně hráz naturalistické a realistické drama konce 19. století (i když ani Ibsenovské drama nezapře svého tvůrce), ale v díle Augusta Strindberga — totiž v té jeho části, která se ukázala být pro další vývoj nejinspirativnější — se rozhoří s nevídanou silou. Právem se o tomto díle hovoří jako o „Ich-dramatu“: zakládá se na přesvědčení, že neznáme jiný život než svůj vlastní, a jeho niterným stimulem je zveřejnit autorovy intrapsychické konflikty a traumata. Zde bezpochyby je expresivní funkce (vzhledem k autorovi) v dominantním postavení a zprostředkovává funkce ostatní, které se tím nemusejí ještě oslabovat; naopak s časovým odstupem nabývají na výraznosti. Možností objevených Strindbergem bohatě využili Američané, s Eugenem O’Neillem v čele, jehož dílo je jedním velkým autoportrétem, méně či více sublimovaným průmětem osobních zážitků, představ a problémů. Následující generace proměnily už představu, že autorský subjekt v dramatu zaniká, v čirou iluzi: v šedesátých a sedmdesátých letech se drama dokonce stává nejoblíbenější formou sebevyjádření, zato obraz skutečnosti se značně rozostřil a komunikativní prostor omezil.

Nicméně nelze sám akcent na expresivní princip zásadně odsuzovat. Není ho ostatně prostá ani opačná tendence epicko-dokumentaristická, která se s první rozvíjí paralelně a polemicky, nečerpajíc ze subjektivních, ale z objektivních společenských problémů, událostí a jevů historických či aktuálních, ať už je zobrazuje přímo nebo parabolicky. Brecht nebo Dürrenmatt, Hochhuth nebo Weiss: u všech vystupuje autorský subjekt výrazně jako dirigující činitel. Právě autorským idiolektem značně sjednocená, nebo naopak nápadně, přehnaně rozrůzněná dramatická řeč je expresí mravního, politického a ideologického postoje a hodnocení, jemuž je dramatický svět jako model světa skutečného podroben.

Vyplývá-li expresivní funkce z toho, že dramatická řeč má svého mluvčího, pak funkce apelativní vyplývá z adresáta. Ten, pokud jde o dramatické postavy, nemusí být promluvě přítomen, jako v monologu „s nepřítomným či pomyslným partnerem“, a přece se apelativnost může prosazovat ještě s větší vehemencí než v dialogu. Tak například nepřítomným partnerem Figarova monologu v pátém jednání Beaumarchaisovy

Figarovy svatby je hrabě Almoviva a Figaro se s ním konfrontuje způsobem, který by v dialogu ani nebyl možný. Takový monolog má vlastně realistickou motivaci: podobně si počínáme (jistě s mnohem menší epickou výmluvností) i v životě, když si za něčími zády na jeho adresu ulevujeme. Stejnou motivací má dovolávání se přírodních a nadpřirozených sil a mocností. Zmíněný monolog Fausta z konce Marloweovy tragédie má tolik adresátů, kolik by ani rozlohou odpovídající sekvence dialogická nebyla s to obsáhnout. Je celou sérií apelů; apelativní funkce je tu vystupňována v přerývanou řadu naléhavých žádostí: nebeské sféry žádá tu Faust, aby zůstaly stát, slunce (přírody jasné oko), aby vstalo z temnot a prodloužilo poslední hodinu jeho života, hvězdy, aby zpomalily svůj běh, hory a vrchy, aby padly na něho a ukryly ho před božím hněvem, a tak dále. Gigantismus těchto adresných žádostí je zjevně kvalifikuje jako nesplnitelné — ale na počátku příběhu, jak každý ví (z Marlowea či z Goetha), nezůstane Faustův monologický apel oslyšen: Meifistofilis se mu zjeví a poslouchá jeho příkazy: „Hle, moje božská slova působí!“ libuje si Faust.

Tuto situaci a tato slova přijmeme jako model a metaforu: apelativní funkce zakládá se na víře ve slovo ne pouze jako v prostředek dorozumívání, ale také jako prostředek působení. Moderní lingvisté (Searle) by hovořili o „perlokuční síle“ a kýženém „perlokučním efektu“, jenž nastává za „příznivých okolností“ (které ovšem jsou v dramatickém světě jiné než ve světě reálném), zdůrazňující tzv. performativní charakter řeči, pro který lze výroky třídit do tzv. řečových aktů. Toto pojetí zdůrazňuje na rozdíl od obsahové stránky výroku (například ve smyslu jeho věcné správnosti) jeho akční ráz. Sama výpověď je aktem lokučním, který tvoří základní rovinu. Ale my také svým výrokem jednáme v tom smyslu, že něco tvrdíme, ptáme se, přikazujeme, radíme, slibujeme: tato vyšší rovina se nazývá aktem ilokučním a každý výrok lze z tohoto hlediska obecně charakterizovat. A protože se s těmito ilokučními akty obracíme na jiné osoby, působíce na jejich city, myšlení a jednání, uplatňuje se ještě třetí rovina, v níž se hovoří o perlokuční síle či perlokučním efektu, jestliže se změny v jednání, myšlení a cítění podaří dosáhnout.

Podstata této teorie není teoretikům dramatu ani

divadelním praktikům neznámá: že slovo na jevišti jedná, věděl stejně dobře Pirandello (azione parlata) jako Stanislavskij či Mukařovský. Stanislavskij vedl herce velmi důsledně k tomu, aby pochopili, jaký aktivní smysl a záměr za jednotlivými replikami je a čeho chtějí v dané situaci dosáhnout; členil hru do „kousků“, které — z hlediska herce a jeho role — sjednocoval „průběžným jednáním“ (podobně jako lingvisté seskupují řadu vzájemně souvisejících výroků v tzv. makrořečové akty), a to zobecňoval až k nejvyšší úrovni, zahrnující celou hru respektive roli herce v ní. Je ovšem přirozené, že aktivní jednající ráz dramatické řeči došel dříve pozornosti, neboť záměrnost slovního jednání, projevující se vzájemným ovlivňováním účastníků hovoru, je zdrojem dialogické hybnosti: je-li toto působení účinné, mění se dramatická situace, a změny dramatické situace, jak o tom bude řeč v další kapitole, jsou základem dynamického rozvoje celého dramatu. Nelze však jednak přehlédnout, že ke změně dramatické situace dochází i v důsledku fyzického jednání (prostým vstupem dalšího účastníka hovoru počínaje a extrémním jednáním, jako je fyzické násilí, konče), a za druhé, že dramatická řeč není nepřetržitou sérií perlokučních aktů a následných perlokučních efektů, jak se nám (byť bez použití této terminologie) starší teorie dramatického dialogu pokoušela namluvit. Bereme si tedy poučení z lingvistiky v tom, že sice každý výrok je ilokučním, ale ne vždy perlokučním aktem.

Stupňuje-li na jedné straně dramatická řeč v porovnání s běžnou dorozumívací řečí apelativní aspekty (tak jako stupňuje i stránku expresivní), pak na druhé straně může autor srovnatelné apelativní působení na účastníka dramatického hovoru oslabovat, ředit. To nastává všude, kdy se do dialogu zavádí monologická tendence, a to je zvláště v čechovovském dramatu časté. Právě uvolněná vazba replik a následný úbytek apelativní síly, bezpochyby záměrný, je tím, co vysvětluje oslabenou „dramatičnost“ — v porovnání s dosavadním standardem — tohoto typu dramatu; ani tyto akty nevedou, můžeme-li zneužít lingvistické terminologie, k perlokučnímu efektu, který dokonce ani nemusejí sledovat.

Dosud jsme uvažovali apelativní funkci dramatické řeči, jak se projevuje ve vzájemných vztazích drama-

tických postav, tedy v tzv. vnitřním komunikačním systému. Tím se ani ona nevyčerpává; vzniká tedy otázka (či možnost), zda třeba únik apelativní energie v tomto systému není kompenzován nárůstem v tzv. vnějším komunikačním systému, to jest ve vztahu ke čtenáři a divákovi.

Slovy Mukařovského: jevištní dialog (pro nás šře: dramatická řeč) má kromě svých aktivních účastníků „ještě jednoho činitele navíc: publikum. To znamená, že zde ke všem přímým účastníkům dialogu přistupuje ještě účastník další, mlčenlivý sice, avšak důležitý, neboť vše, co je v divadelním dialogu řečeno, je zaměřeno k němu, k účinku na jeho vědomí.“⁽²²⁾ Vztahují se tedy ke vnímání, a především k němu, všechny funkce dramatické řeči: to už z předchozího výkladu vyplynulo. Nazýváme-li základní funkci kreativně zobrazující, dáváme tím najevo právě tento primát; jako referenční (termín Jakobsonův) bychom ji odsunovali více do vnitřního komunikačního systému. Univerzum diskursu a dramatický svět se formují pro vnímání, zatímco dramatické postavy je poznávají (lze-li to tak vůbec říci) pouze fragmentárně — i tam, kde se zdají vědět více (o své minulosti, o svých vztazích) než vnímání, který je naopak ponechán v nejistotě, nejde o nic jiného než o autorský trik: koneckonců je takový dramatický svět jen nápadně a „přes míru“ mezerovitý, tudíž hádankovitý. Expresivní funkci jsme nazírali ve dvou rovinách: dramatických postav a autorské. Autorská exprese není samozřejmě (mimo případy směřování divadla a života, iluze a reality, jako u Pirandella) mezi dramatickými postavami pocíťována vůbec, a exprese dramatických postav se především — či koneckonců — vztahuje zase ke vnímání. A platí-li, že dramatická řeč má dvojediného expedienta, fiktivního (dramatickou postavu) a reálného (autora), pak symetricky platí, že má dvojího adresáta (dramatickou postavu a diváka, respektive čtenáře). Rozdíl, snad pouhá nuance, je právě v tom: zatímco lze hovořit o *dvojedinosti* expedienta, pramenící z toho, že dramatická postava je umělým výtvozem autorským, adresáta je na místě uvažovat *dvojího* — v rovině fikce jinou dramatickou postavu, byť nepřítomnou, či pomyslného partnera, nebo sebe sama (jako dramatickou postavu), v rovině reality pak diváka či čtenáře, k němuž se koneckonců

každá promluva zaměřuje, i když mu jevově určena není (to zvláště vynikne, když jedna dramatická postava svěčuje druhé nějaké tajemství).

Ve vzájemné korespondenci těchto dvou rovin jsou možné všechny varianty. V přísně realistickém (absolutním) dramatu je jevově přístupná pouze korespondence fikce — fikce: dramatická postava smí oslovovat pouze jinou dramatickou postavu, tedy setrvávat jen v mezích tzv. vnitřního komunikačního systému. Anti-iluzivní části starších i moderních her se však blíží protichůdné variantě (realita — realita): skutečný expedient (autor), respektive herec „z jeho pověření“ nebo dramatická postava (proto, pro tuto licenci, není tato varianta důsledným protikladem), oslovuje skutečného adresáta, to jest diváka: tato situace je běžná a zkonvencionalizovaná v tzv. jevištním prologu. Podobně omezená (realita — fikce) je třetí možnost: skutečný expedient (v průhledném převleku), vystupující v epicky zprostředkující funkci, mimo vnitřní řád běžných dramatických postav, oslovuje dramatickou postavu: tak je tomu například ve Wilderově hře Naše městečko. Konečně zcela reálná a značně rozšířená čtvrtá možnost je korespondence fikce — realita: dramatická postava oslovuje diváka — jak je čtené např. v alžbětinském dramatu — s tím, že ho obvykle „bere do hry“ jako účastníka předváděných dějů.

Tyto možnosti jsou ovšem modelové a schematické; v konkrétních dramatických dílech se jednotlivé roviny přetínají a prostupují. Tak například v dramatu Jacka Gelbera Spojka (z dílny Living Theatre konce padesátých let) je taková výchozí situace: údajný producent inscenace představuje publiku údajného autora hry (jejich jména však nesouhlasí se skutečnými; jsou to dramatické postavy Gelberova textu) a téma i styl představení, ve kterém údajní narkomani (ve skutečnosti však herci disponující fixovaným textem) mají improvizovat na náměty zadané přítomným dramatikem; představení pak doprovází džezová skupina čtyř (skutečných) hudebníků a dva (údajní) kameramani, kteří pořizují dokumentární záznamy a z nichž později jeden svodu nartotik neodolá. Prostředí je zprvu pojmenováno jako reálné (konkrétní divadlo), ale uvnitř něho je vytyčeno a formuje se fiktivní dramatické prostředí („byt“, ve kterém je shromážděna skupina

nost monologické expresivity na jedné a apelativnosti na druhé straně. A konečně, protože vztah těchto textů je vlastně komplementární, naznačily, či spíše znovu připomněly možnost syntézy, jichž využila řada jiných dramát, včetně takových, která se mimořádnou výbojností obsahu a tvaru vykazovat nemohou, ani nechtějí.

Je jistě více důvodů, proč Shafferův *Amadeus* se světově stal jedním z nejúspěšnějších dramát zlomu sedmdesátých a osmdesátých let. Ale jedním z nich rozhodně je ta vysoká expresivita jeho apelu, či apelativnost jeho expresivity, zakotvená, přes postavu Salieriho, v monologickém principu, který se nejekonomičtějším způsobem kontaktuje s divákem a vystavuje divákovu kritickému posouzení; rovněž sebekritika Salieriho — celé drama je vlastně tak koncipováno — navádí k sebekritice divácké. Právě pro tak orientovanou monologičnost, pro její silně aktualizující efekt, nemůže divák děje odbyt jako historicky odlehle. A jeví-li se někomu monolog jako archaický prostředek ve své referenční funkci (která však je v moderní verzi prováděna výrazně přes subjekt a s důrazným apelem na diváka), pak stačí porovnat původní řešení divadelní s řešením amerického filmového scénáře, ve kterém Salieriho monolog byl zrušen, respektive přepsán do (falešného) dialogu s příkomponovanou postavou zpovědníka: naopak toto řešení se jeví jako banální a archaické, s důsledkem, že příběh je výrazněji odsunut do epické minulosti. A nelze přitom říci, že monolog zůstává výsadně a výsostně divadelním prostředkem: právě pro svou apelativnost (je-li takto pojat) razí si cestu do filmu i do televize.

Ve službách apelativnosti, ať už se vztahuje ke dramatickým postavám nebo k publiku, je — také — další funkce dramatické řeči, dle výčtu Jakobsonova, funkce fatická, která má komunikaci nastolit (zřídit) a udržet. Vnější projevem fatické funkce jsou tedy zejména oslovení, která ve vnitřním komunikačním systému dramát musejí vykazovat přiměřenou frekvenci nejen s ohledem na diváka, pro svou informační hodnotu (která je v divadelním textu, kde osoby také vidíme, nižší než v textu rozhlasovém, kde je pouze slyšíme), ale také v souladu s vnější (předmětnou) i vnitřní (psychologickou) situací, tedy s potřebou kontakt navazovat a udržovat.²⁴⁾

Jenom v tomto projevu fatické funkce uvádí Elam

případy jejího uplatnění (kromě funkcí jiných) ve své „dramatologické“ mikroanalýze prvních sedmdesáti devíti veršů Hamleta: „Kdo tam?“, „Stát! Kdo tam?“, „Ty, je tohle Horacio?“, „Při nebi vyzývám tě, mluv!“, „Stůj! Promluv! Vyzývám tě, mluv!“²⁵⁾ Uvedený (úplný) výčet případů v této sekvenci demonstruje podřízenost fatické funkce funkci apelativní, respektive ukazuje, že na uvedených místech je fatická funkce v apelativní funkci obsažena: jsou to vesměs výzvy, přímé či nepřímé, ke komunikaci. Ve všech případech jde o výrazné naléhavé perlokuční akty, jimž se někde daří (u Franciska a Horacia), jinde nedaří (u Ducha) dosáhnout perlokučního efektu (komunikační kontakt je, anebo není navázán): i fatické aspekty dramatické řeči jsou tu ve službách tvorby napjaté a nervózní dramatické situace, kterou se Hamlet otevírá. To však je případ pro uplatnění fatické funkce ne zvlášť charakteristický a vůbec lze říci, že pro její uplatnění neskýtá Shakespeare nejvíce materiálu: shakespearovské postavy nemají běžně s navázáním a udržením komunikace potíže. Nicméně i u něho se fatická funkce uplatňuje právě v osloveních, ať už vlastními jmény nebo zájmeny („Ty, je tohle Horacio?“), které propůjčují řeči, a dialogu zvláště, živost, bezprostřednost, vztažnost ke kontextu dramatických osob, místa a času.

Je to, můžeme zobecnit, často právě zanedbání fatické funkce, tedy podcenění takových slůvek bez hlubšího významu, proč je pak dramatická řeč nepovedená a pocitovaná jako knižní, literátská, nebo čím se (také) liší přímá řeč v románu od přímé řeči v dramatu. Z toho zase vyplývá, že předvídatelně bude se fatická funkce uplatňovat tím více, čím více se dramatická řeč blíží běžné řeči mluvené, jejíž značnou část fatická funkce odčerpává — zatímco, zopakujme si z druhé strany, dramatická řeč právě pro svou sémantickou zátěž, pro svou podstatně vyšší informační intenzitu, vyvěrající z plnění dalších funkcí (a zvláště těch, které byly zmíněny dosud), nemůže si ji v té míře dovolit. Přesto jsou v každém dramatu repliky, které nepřispívají ani k tvorbě dramatického světa, ani k sebevyjádření dramatické postavy či dramatického autora, ani k působení na účastníka dialogu, ať na jevišti, ať v hledišti, ale slouží právě jenom nastolení a udržení kontaktu. Zároveň, a to je důležité, se fatická funkce projevuje

i tam, kde dominuje funkce jiná, jak je ve vztahu k funkci apelativní nejlépe znát; a je-li drama obrazem komunikace (nebo jejího nedostatku) — jakože je —, pak ovšem fatická funkce zahrnuje celé universum diskursu.

Ale tím bychom její specifiku znejasnili. Řekněme tedy, že v plánu výrazu — a lingvisticky vzato — se nejspíše projevuje tak, jak bylo svrchu ukázáno, tedy oslovováním a jeho poukazujícími (deiktickými) zástupkami všeho druhu, drobnými slůvky, rozesetými v dramatické řeči, obsahově neurčitými a prázdnými (asémickými), které váží jednu repliku s druhou, udržují plynulost a kontakt mezi mluvčími a kontakt s divákem, tedy prostředky, kterých každý zkušený dramatik, třeba instinktivně, dbá, aniž nezbytně dramatickou řeč „vatuje“, jakože i takové případy jsou četné. A v plánu obsahu projevuje se fatická funkce v takových situacích a celých dramatech, kde právě sám kontakt a možnost (či nemožnost) komunikace je v popředí pozornosti, tedy zvláště tam, kde pocítujeme dialog jako „čistě“ konverzační. Jde tedy o tu jeho stránku a typ, o kterém Mukařovský hovoří²⁶⁾ jako o třetím, aniž se spokojíme tím, že jde o „hovor pro hovor sám“; ten vskutku je jen „do jisté míry“ samoučelný. Pokud nemá konverzační hra jiný smysl (a to často má), pak alespoň ten, že je obrazem komunikace, nebo cvičení v ní, chcete-li; a potěšení, které přináší, je koneckonců právě potěšením z komunikace, přirozené u člověka jako „mluvící bytosti“.

Metajazyková funkce dramatické řeči vynikne tam, kde dramatická řeč obrací pozornost k sobě samé, k jazyku jako nástroji dorozumění, jako ke zdroji zábavy či obtíží, nebo obojího zároveň. Protože hra s jazykem, projevující se například v homonymické shodě a následném nedorozumění, může být zdrojem obtíží pro dramatické postavy a zábavy pro publikum zároveň — je rázem jasné, že i tato funkce se projevuje jak mezi dramatickými postavami, tak ve vztahu k publiku. Fatické funkci je blízká právě tím, že vzájemný kontakt jednak posiluje, jednak oslabuje: z této dialektické protikladnosti pramení dramatická funkce jejího použití, která v hereckém projevu ještě vynikne. Dnes už klasickým českým příkladem jsou dialogy V + W (těchto dvou „klaunů“, jak se sami nazývali), zvláště jejich slavné „forbíný“, jakože vůbec aktualizace metajazykové funk-

ce byla východiskem jejich kariéry herecké i dramatické. U nich se ukazuje, že tato funkce se ujímá vlády tak a tam, kdy nad předmětem hovoru nabývá vrchu zproblematizovaný význam slov, která toto téma nesou, kde za účelem dorozumění je třeba překonávat nedorozumění, anebo kde samo nedorozumění je cestou ke hlubšímu a novému smyslu — takové procesy se zkratkovitě projevují i v konverzační komedii, kdežto u tzv. verbální klaunerie (která má, jak si vzápětí připomeneme, dlouhý rodokmen) tvoří sám systém dialogické výměny.

Říká se, a obrozenci to sami prohlašovali, že prvním posláním českého obrozeneckého dramatu (a širě: české literatury a českého divadla) bylo zvelebovat český jazyk; sám fakt, že z jeviště zazněl český jazyk, byl zajisté koncem osmnáctého století událostí historického významu. Toto posláním nebylo jediné a nelze ani je ponechat bez domyšlení: český jazyk českého (respektive z němčiny přeloženého) dramatu vystupuje tu jako nástroj a projev pospolitosti — vskutku byla, zvláště počátkem obrození, jednota národní budována na jednotě jazykové. Tudíž je to metajazyková funkce, v tomto historickém pověření, která vystupuje v dramatické řeči té doby jako základní a zprostředkovává všechny funkce ostatní: nejen ty, které jsou tu probírány a které náleží do poetiky dramatické řeči, ale veškeré posláním českého dramatu a divadla.

Nápadným vnějším projevem nasazení metajazykové funkce je výskyt takové dramatické postavy, která hovoří cizím jazykem nebo „láme jazyk“, jímž plynně hovoří postavy ostatní. Tu se hned ukáže, nakolik je právě drama, živě disponující řečí, výrazem jazykové suverenity: taková dramatická postava je ostřejší než v epice pocítována jako cizorodá a vystavena do komického světla, stává se předmětem kritiky — tak je tomu právě v českém obrozeneckém dramatu. (Řidší jsou případy jazykové tolerance, jako je Čech a Němec J. N. Štěpánka.) Alžbětinská epocha v Anglii a obrozenecká v Čechách mají něco společného (jakkoli troufalá je to paralela) v tom, že jde o období tvorby či upevňování národního sebevědomí, do jehož služeb se i drama staví; v obou případech jde o období rozvoje a tvorby jazyka (byť za různých historických okolností), k níž drama mimořádně přispívá; tvorby radostné i úzkostlivé vůči

všemu, co jeho rozvoj může zdržovat, i konfrontace s jiným jazykem a jazykových možnostech vůbec. Proniká-li do obrozeneckého dramatu přirozeně němčina (či „němčení“), pak z jiných sice důvodů, ale stejně přirozeně prosakuje do alžbětinského dramatu francouzština, a obě jsou — přinejmenším — postaveny do komického světa. Vzpomeňme doktora Cajuse z Veselých windsorských paniček a jeho bizarní směsice angličtiny a francouzštiny; nebo způsobu, jakým je exponována francouzština a výuka angličtiny; již se podrobuje princezna Kateřina v Jindřichu V. Shodou okolností je v obou hrách nasazena speciální zvýrazněná jazyková charakterizace ještě u Welšanů — sira Hughu Evanse (dvojčlenného Davida Veleby, v Saudkové překladu) v Paničkách a setníka Fluellena v Jindřichu V. — postavách sice sympatických (což má i své „vnitropolitické“ důvody), ale zase komických nebo komičtějších, než jsou ostatní, právě proto, že neovládají komunikační kód (k němuž metajazyková funkce obrací pozornost); komunikaci ztěžují, ale neznemožňují, takže i proto zůstane pohled na ně laskavě shovívavý. Větší potíže dělají, a proto jsou i do nepříznivějšího světla vystaveny, postavy, které „domácí“ komunikační kód svévolně mění, třeba přepjatým afektovaným vyjadřováním. Takový je dvořan Osrik v Hamletovi, kterého Shakespeare nejdřív prostřednictvím Hamleta zparoduje a pak ostře zkritizuje: vidíme, že deformovaný idiolekt je tu nazírán jako výraz deformovaného charakteru a společenského typu.

Metajazyková funkce obrací na sebe pozornost také tam, kde se střetnou dva diametrálně rozdílné sociolekty, které si tudíž nerozumí (nebo neporozumění předstírají) — každý hovoří jiným jazykem z titulu svého původu a sociálního zařazení. Takové případy jsou četné v moderním realistickém dramatu, tedy zejména tam, kde dramatický personál je sociálně vrstevnatý: tím se demonstrovuje protikladnost a vzdálenost jednotlivých tříd a sociálních skupin, protichůdnost jejich zájmů a obtížnost či nemožnost vzájemné domluvy. Takové ostré sociolektové střety se však objevují už u Shakespeara; i když nejsou samozřejmě projevem záměrné třídní konfrontace, jejich smysl a význam je hluboký a důležitější než pouhá koloritní ilustrace; v Hamletovi o sebe narazí (přitom v rámci jednotné prózy) dva sociolekty:

Hamletův (a Horaciův) a obou klaunů-hrobníků. Ten druhý, plebejský, si libuje ve slovních hříčkách; podobnou zálibu v jazyce projevuje Venkovan (zase „clown“ podle původního označení) v Antoniovi a Kleopatře, přinášející Kleopatře hada, i Vrátný v Macbethovi. Všem těmto třem slavným epizodickým případům (ke kterým je třeba ještě připojit hádanky, říkadla a slovní hříčky Blázna jako paralelní ostinatí linie Learova tragického tématu) je společně umístění v mimořádně exponované a kritické fázi rozvoje syžetu, kdy by menší dramatik dal průchod jednosměrné tragické setrvačnosti. Shakespeare však nasazením metajazykové funkce brzdí dramatický čas a nápadně omezuje metafyziku konkrétním jazykem, který, protože si hraje, žije, i když mluví o smrti. Dostavuje se komická úleva, ale zároveň se téma, nazírané „zdola“, vnitřně komplikuje a prohlubuje.

Shakespearovi „klauni“ (označení zařazující je původně sociálně, a teprve druhotně divadelně) se svou ohroublejší komikou, i profesionální „blázni“, s humorem a sarkasmem intelektuálnějším, představují široce rozvětvené přibuzenstvo, zasahující do většiny jeho dramát. Mají řadu společných rysů a záliba v jazyce, v jeho bohatosti a pestrosti a protikladnosti, která umožňuje převrátit zžitý smysl naruby, je jeden z nich. Říká se, že jen v historických hrách se kupodivu takřka nevyskytují, ale ve skutečnosti je vrcholným jejich reprezentantem Falstaff, rytíř sice podle jména, ale plebejec svým nazíráním života a nedůvěrou vůči všemu abstraktnímu. I jeho jazyk je mimořádně smyslově konkrétní a má nakažlivou sílu, která strhává nejbližší okolí, tedy falstaffovské scény zvláště v Jindřichu IV., jejichž próza je nejšťavnatější z celého Shakespearova díla. (Není náhodou, že právě Falstaff jako postava a falstaffovské scény tak zaujaly „klauna“ Jana Wericha, který sem orientoval svůj překladatelský exkurs.) Postava Falstaffa je sice vyvrcholem Shakespearovy jazykové charakterizace a nasazení metajazykové funkce jako výrazu životního postoje, životní filozofie, ale zároveň představuje jen jednu linii. Nápadně protichůdnou této tradičně plebejské linii je módní aristokraticko-manýristický projev, který váže přinejmenším část Shakespearových raných komedií (i tragédií o Romeovi a Julii) s módním „eufuismem“ (podle hrdiny dvou Lylyho

románů z konce sedmdesátých let šestnáctého století). I tady jde o víc než o ozdobný vyjadřovací způsob, jehož možnosti Shakespeare zkouší. Jde o výraz pretenciózního stylu, zasahujícího zejména mladou aristokracii, který Shakespeare reflektuje s narůstající dávkou kritičnosti.

Případy jako tyto dosvědčují dvojí věc. Jednak, je zdánlivě speciální a druhořadá funkce, jako je metajazyková, může zprostředkovávat funkci vyššího řádu (například kreativně zobrazující: manýristický jazykový projev Shakespeareovy *Marné lásky snahy* je výrazem umělého arkadického světa, který se její dramatický personál pokouší vybudovat). Za druhé si nelze představit, že (pomyslné) části dramatické řeči plní vždy jednu funkci, a dramatická řeč jako celek že je součtem jednotlivých izolovatelných funkcí. Naopak: jedna replika, respektive její část, může plnit a zpravidla plní několik funkcí zároveň, a někdy všechny zároveň. S tímto opodstatněním se hovoří o polyfunkčnosti dramatické řeči, vyvěrající z její informační intenzity.

Vztah jednotlivých funkcí dramatické řeči je natolik těsný, že jedna může být postavena do služeb druhé; například metajazyková do služeb funkce poetické, která je poslední z Jakobsonem vyčíslených. Ne každý projev metajazykové funkce nezbytně ovšem vede k poetickému efektu, avšak přijmeme-li položertovnou definici poezie jako organizovaného násilí páchaného na běžném jazyce, pak je obvykle v poetické funkci metajazyková zahrnuta. Tato funkce vystupuje obvykle ve vnějším komunikačním systému, tedy vzhledem k cílovému recipientovi; jen ve speciálních případech ji registrují dramatické postavy. Zpravidla tam, kde je postavena do služby funkce expresivní: jak už název citované O'Neilovy hry, *Tak trochu básník*, naznačuje. Ten se vztahuje k tragigrotesknímu hrdinovi kusu, jehož nadsazený poetický idiolekt je projekcí jeho idealizovaného já, na kterou zvláště jeho dcera Sára pohlíží s despektem, aby však po jeho krachu zalitovala, že „něco z básníka“ bylo nenávratně ztraceno. Řada postav fantastů, snůlků a tuláků (a ovšem básníků) před O'Neilem i po něm disponuje takovým více či méně autentickým nebo převzatým poetickým idiolektem — natož tam, kde taková postava vystupuje jako ústřední subjekt, formující celý dramatický svět jako svou poetickou vizi: případ části Strindbergovy dramatiky. Ale

tím se už přechylujeme k projevům poetické funkce ve vnějším komunikačním systému, kdy celé drama je pocítováno jako báseň svého druhu a jako útvar náležející do básnictví.

Toto pojetí je klasické a původní, máme-li na mysli první velká dochovaná díla evropské dramatiky, a zvláště tragédie, které byly a zůstaly také velkými díly básnickými, i pokud máme na mysli prvního velkého teoretika dramatu Aristotela, pro kterého byla tragédie nejvyšším básnickým druhem. Nesmíme však zapomenout, že v rámci tzv. synkretického pojetí se poezí označovala celá umělecká literatura; toto chápání, které dále rozvinula estetika humanistická a klasicistická, vyvrcholilo u romantiků, pro něž bylo drama poezí „úplnou“, zahrnující i lyriku, i epiku (V. Hugo). Tím se však pouštíme až do příliš obecných a širokých souvislostí, takže je načase to, co dramatickou poezí rozumíme, vymezit a omezit v souladu s moderním, možná povrchově, ale jistě spontánním chápáním. Právě proto, že jde o jednu z funkcí dramatické řeči, je na místě takové pojetí, které shledává poetickým jazyk vyznačující se zvýšenou obrazností (metaforičností) a zvláštní pozorností k výrazovému, zvukovému a rytmickým možnostem textu. Z toho vyplývá, že nezúžíme poetickou funkci na možnosti uplatnění verše v dramatu, i když alternativa próza — verš často vystupuje jako protiklad dramatu prozaického a básnického.

Verš byl původním jazykem dramatu jak pro tragédii, tak pro komedii; teprve postupně razila si do komedie cestu próza, aby se kontrast mezi nimi ještě více zjevně prohloubil: to už v důsledku humanistické a klasicistické doktríny, že tragédie pojednává o osobách vysoce postavených a urozených, zatímco komedie o lidech nižšího stavu. I tak ovšem zůstal výskyt verše v komedii (např. u Moliéra) dlouho běžným úkazem, zatímco průnik prózy do tragédie koncem první třetiny osmnáctého století byl aktem stejně pobuřujícím (i inspirovaným) jako převratná změna třídního statusu jeho hrdinů. V romantickém dramatu dominuje verš jako projev zkresleného shakespearovského kultu i zliterárněný dramatu, vedoucího někde až k roztržce divadla a básnictví. Ibsenova cesta od historických látek k současnosti je zároveň sestupem od poezie k próze, která realistické generaci poslední čtvrtiny devatenáctého

století připadá jako jedině možný vyjadřovací prostředek dramatu, má-li být kontakt se životem obnoven. Přesto nebylo toto vítězství prózy tak jednoznačné, jak dosvědčuje triumf Rostandova Cyrana z Bergeraku koncem století i současná reakce symbolistů, aktualizujících právě poetickou funkci i v prozaické dramatické řeči. Tímto směrem, totiž poetizováním prozaického dialogu spíše než dialogem veršovaným, ubíral se hlavní směr dalšího vývoje, pokud jde o uplatňování poetické funkce dramatické řeči. Maurice Maeterlinck, například, nebo Paul Claudel vzbudili ve své době značnou pozornost, ale spíše teoretiků a intelektuálního publika, jak odpovídalo intelektuálnímu a metafyzickému rázu jejich poezie; zdaleka nedosáhli té odezvy jako vrcholné drama řecké či renesanční, nebo romantické drama slovanských národů (Puškin, Lermontov, Mickiewicz, Słowacki aj.).

Pozoruhodnějších výsledků trvalejší hodnoty dosáhlo drama ve službách irského národního hnutí, které W. B. Yeats orientoval k poezii žijící v irském lidu, v jeho paměti i představitosti. I když Yeats, sám básník metafyzický, nebyl s to přijmout a zpracovat tuto inspiraci a posléze našel jinou v dramatu asijském, přivedl tak k dramatické poezii celou plejádu autorů, z nichž John Millington Synge byl talentem nejdějším. Současná městská literatura, reprezentovaná zolovsko-ibsenovskou linií, prohlásil Synge počátkem století, je suchá a neradostná; na jevišti je zajisté zapotřebí reality, ale také radosti, a té se právě modernímu intelektuálnímu dramatu nedostává; tam, kde imaginace lidu je bohatá a živá, je i jazyk básníka živý a bohatý, a jevištní dialog musí mít chuť a vůni jako ořech či jablko. V předmluvě ke svému Hrdinovi západu (odkud bylo citováno) prohlásil Synge, že takřka všechny výrazy jsou odposlouchány od vesničanů, že se cítí zavázán fantazii a tvořivosti těchto lidí, a shrnul slavným výrokem: „Veškeré umění je spolupráce.“ T. S. Eliot vzal Syngea příliš doslova, ale má bezpochyby pravdu v tom, že Syngeovo řešení je nepřenosné. Avšak stejně nepřenosné je řešení Shakespearovo, nebo Sofoklovo, nebo Racinovo, nebo Gribojedovo; rozdíl je „pouze“ v tom, že námětově tematická oblast a odpovídající spektrum poezie, které je jí umožněno, je u Syngea výrazně užší; ve svých mezích je to ve všech jmenovaných případech dramatická poezie ústrojná, přiměřená a svým způsobem dokonalá.

T. S. Eliot ovšem ve svém eseji Poezie a drama (z něhož citujeme nyní) k básnickému dramatu v próze jen odbočil, a speciálně řešil problematiku verše v dramatu. Na příkladu úvodní scény Hamleta dospěl k závěru, že „kromě poetičnosti a dramatickosti je v tom však ještě něco navíc. Když tyto verše analyzujeme, vyvstane před námi i jistá hudební osnova, která umocňuje dramatické tempo a splývá s ním“²⁷⁾ Teoreticky i technicky zevrubněji a přesněji tuto vlastnost verše před Eliotem vyjádřil Mukařovský v marginální poznámce ke své studii Dialog a monolog, kde vysvětlil „nepomíjející přichylnost dramatu k verši“ tím, že „verš je jednotkou netoliko rytmickou, ale i významovou a že touto svou vlastností rozmnožuje možnost významových zvrátů, tak žádoucích pro dialog. Každé meziveršové rozhraní jeví se ve veršovaném dialogu potenciálním místem významového zvrátu. Text sám může této možnosti v daném případě využít nebo ji pominout. Vzniká tak jistý synkopický vztah mezi rytmem a významovou výstavbou textu, umožňující neobyčejné bohatství odstínů.“²⁸⁾ Novějšími slovy J. Levého, rytmus verše je — také — prostředkem dramatické interpretace.²⁹⁾

Rytmické kvality verše, množství a rozmístění důrazů, nitroveršové cézury a pauzy na rozhraní veršů — i porušení této pravidelnosti a normy (čím pružnější a „nevypočítatelnější“ je verš, tím je dramatictější; proto chybují překladatelé — i Sládek tak chyboval —, kteří originál „vylepšují“ zahlazováním takových poruch) — nejsou pouhé vnější okrasy, nýbrž významová vodítka, důraznější než sebelépe syntakticky uspořádaná próza. Lze jim sice kontrovat — jak to dokázal E. F. Burian — a tak přednesem ještě násobit onen „synkopický vztah“, zmíněný Mukařovským, ale srovnatelně skýtá verš (má-li jako verš odeznít) daleko menší manévrovací interpretační prostor než próza: právě proto, že u dobrého verše ozřejmení jeho významů je cestou ke zvládnutí techniky veršovaného přednesu, a obráceně. Akustická realizace je ve verši zakódována mnohem výrazněji a závazněji než v próze a každá odchylka tu působí silně příznakově — proto vyžaduje verš více usilovné analytické pozornosti, více disciplíny, více konkrétního respektu k významům dramatickou řečí předepsaným, než je v soudobém divadle běžné. Naráží tedy adekvátní

přednes verše — se kterým je v současném divadle obecná nespokojenost — na překážky a zábrany důležitějšího a obecnějšího rázu, než je pouhá neznalost techniky, kterou není koneckonců tak nesnadné zvládnout. A i v tom budou — byť marginální — důvody, proč si tak obtížně zjednáva verš místo v současném dramatu, nebo proč je v překladové literatuře tendence verš přibližovat próze.

T. S. Eliot, zajisté velká a vlivná osobnost vývoje evropské poezie první poloviny dvacátého století, pokoušel se v intervalu třicátých až padesátých let o básnické a veršované drama několikrát, a s výrazným neúspěchem, jehož si sám byl vědom. Výjimkou je Vražda v katedrále, pozoruhodná aktualizace techniky středověkého dramatu, morality a miráklů; tedy řešení, které však ani podle něho žádný obecný problém nevyřešilo.³⁰⁾ V následujících hrách obrátil se do současnosti, tedy ke svým současníkům z anglických „vyšších vrstev“, a pokusil se zobrazit jejich vztahy na půdorysu antické tragédie aischylovské, sofoklovské a euripidovské, který vlastně měl opodstatnit užití veršové techniky: za oparem slov však jen vynikla jalovost jejich žití a sledované tematiky. Modifikoval tím řešení, které je, pokud jde o básnické veršované drama, běžné už od devatenáctého století: tedy vázat básnické drama buď na historický či legendární námět, nebo na jinou starou techniku a osvědčené pojetí poetické funkce (jednou antické, jindy alžbětinské, potřetí klasicistické, počtvrté romantické), nebo na obojí, často v aktualizované podobě. Tento retrostyl, více či méně modernizovaný, přináší důstojnější výsledky jen ojediněle a obvykle mírně anachronické, stojící bokem k hlavnímu proudu soudobého dramatu.

Trvá úkol, položený Eliotem, totiž „uvést poezii do světa, v němž publikum žije a do něhož se po odchodu z divadla navrací; nikoli přenést publikum do nějakého imaginárního světa, naprosto odlišného od jeho vlastního, do světa neskutečného, v němž je poezie přípustná“.³¹⁾ Příklad Eliotův však zároveň dokazuje, že splnitelnost tohoto úkolu nezávisí jen na schopnostech autora, nýbrž také na charakteru toho světa, „v němž publikum žije a do něhož se po odchodu z divadla navrací“; to jest zda svět, který je předmětem zobrazení, pro povahu svých konfliktů i formát a možností svých drama-

tických hrdinů unese nasazení intenzivní dramatické poezie — nemá-li být pouhou jeho vnější dekorací. Mnozí autoři vyjadřují se k tomu skepticky a skuteční básníci ve svých exkurzích do dramatu spíše tlumí svůj výraz (zatímco k nápadnému pouštění básnickou žilou mají sklon začátečníci a autoři menšího nadání), prozrazující svůj specifický talent spíše globálně a nepřímě, tedy zvláštním modelováním dramatického světa, vztahů dramatických postav navzájem i k prostředí.

Běžně se poetická funkce dramatické řeči spojuje se vznešeností a vystupňovanou závažností, ať už se vztahuje k tématu nebo dramatickým postavám. Toto pojetí recidivuje i v současném dramatu, kde poetická funkce bývá ve službách funkce expresivní: kdy nejspíše postavám mravních idealistů a fantastů je dopřáno používat básnický obrazný řeči. Tuto jednostrannou představu koriguje však četnými příklady historie dramatu. Nápadné a nadsazené básnické prostředky vystupují často jako prostředky burleskní a travestující: na tuto tradici rozpomněl se Brecht například v Zadržitelném vzestupu Artura Uie. Značně rozšířené je, a zvláště v moderní literatuře, pojetí poezie jako hry, zavádějící do svobodného světa fantazie a snů, které značně rozšiřují hranice možností dramatického i scénického světa. Francouzští „nadrealisté“, v čele s Apollinaiérem, šli tak vlastně ve stopách strindbergovské „hry snů“, ale s výrazem méně ponurým, s básnivou lehkostí, ze které, jak se záhy prokázalo, vzalo si příklad i divadlo, když právě v tak traktované poezii vidělo povzbuzení a příklad. Formování české divadelní avantgardy na přelomu dvacátých a třicátých let právě na básnickém dramatu tohoto typu, jakož i další její už emancipovaný a náročnější průběh, trvalá orientace některých jejich vůdčích představitelů, zvláště E. F. Buriana, na poetické divadlo a kromobyčejná tvořivá pozornost, která se (prakticky i teoreticky) básnickému slovu na jevišti tehdy věnuje, dokládá význam poetické funkce nejen pro samu dramatickou řeč a nejen pro rozvoj dramatu, nýbrž i pro rozvoj divadla. Tedy dokládá možnost trvalého souřadění divadla a poezie, je-li pojata jako poezie orální a gestická.

Aristoteles úvodem své Poetiky rozlišil jednotlivé druhy umění, respektive umění básnického, podle prostředku, předmětu a způsobu napodobení (zobrazení). Rozdíl mezi básnictvím epickým a dramatickým, které bylo hlavním předmětem jeho pozornosti, mu vyanul ve způsobu napodobení: „Neboť básník může napodobit tutéž látku třemi prostředky“ — to jest, je shoda mezi básnictvím epickým a dramatickým jak co do prostředků, tak co do předmětu napodobení — „buď tak“ — a nyní vystupuje rozdíl — „že vypravuje . . . , nebo tak, že všechny napodobující osoby jednají a jsou činné.“⁽¹⁾ „Odtud prý,“ podotkl Aristoteles o něco dále, „pochází i název drama, poněvadž napodobuje osoby jednající (dróntas).“⁽²⁾

Otakar Zich byl v lišení epického a dramatického principu až příliš důsledným aristotelikem. Zatímco v eposu, rozvádí v Estetice dramatického umění, jsou osoby popisovány a děj vyprávěn, v dramatu jsou představovány a děj předváděn. Pro Zicha však právě to, ten distinktivní rys dramatu (představované osoby, předváděný děj) není pouhou obraznou představou, nýbrž materiální, smyslově vnímatelnou skutečností: dramatickým dílem rozumí Zich to a jen to, co vidíme a slyšíme po dobu představení v divadle. Je-li tomu tak, pak existují jen dva druhy básnictví: lyrické a epické; básnické dramatické dílo neexistuje, poněvadž dramatické dílo není výlučně slovesným dílem. Pokud je jako slovní text soběstačné, patří do epického básnictví.⁽³⁾

To na první pohled může připadat svévolně výstřední. Avšak Zich uvažuje ve zjevné shodě s obecně rozšířenou teorií, která vidí jak v epice, tak v dramatu žánry syžetové, a v souladu s klasickým vymezením předmětu poezie (krásné literatury). Tak Lessing ve svém pojednání Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie praví, že „děje jsou . . . vlastním předmětem poezie“⁽⁴⁾ — s tím, že „děje“ charakterizuje jako „předměty nebo jejich části, které následují v časovém sledu“ — na

rozdíl od „předmětů nebo jejich částí, jež existují vedle sebe“, které Lessing nazývá tělesa a které jsou „vlastními předměty malířství“.⁽⁵⁾ Hegel po Lessingovi, s použitím shodného aristotelského termínu, míní v obecné části své Estetiky, že „znázorňovat jednání jakožto vnitřně celkový pohyb akce, reakce a řešení jejich zápasu náleží především poezii, neboť ostatním uměním je práno pouze zachytit určitý moment v průběhu jednání a způsobu, kterým probíhá“.⁽⁶⁾ Na tomto místě, kde přiřazuje drama k epice, činí tak na základě společného předmětu zobrazení, tedy sice jednostranně, ale v omezeném ohledu právem. Nejen současnost dramatu, respektive některé jeho víceméně výslovné epické tendence či vysoká frekvence dramatizací jako výraz zájmu o epické látky a o epické traktování příběhu, ale i historie dramatu potvrzuje blízkost epického a dramatického principu, která zejména ve starších epochách (antické, středověké) a v některých kulturách asijských vystupuje neobyčejně nápadně. Bude mít pravdu P. A. Grincer, když tvrdí, že „raná indická dramata jsou ve své podstatě zkrácené scénáře eposu“ a že starořecké drama rovněž vzniklo z epické deklamace“.⁽⁷⁾ Nicméně to ještě neopravňuje názor, že drama je „ve stejném vztahu k eposu jako grafika k malířství,“ jak míní V. Kožinov, jehož souhlasně cituje V. Chalizev, přemrštěně tvrdící — byť v oprávněné polemice proti jednostrannému pojmání dramatu jako antiteze eposu —, že drama je pouhým „výsledkem redukce určitých vlastností epických děl, a zesílení jejich dovedností k maximální hranici“.⁽⁸⁾

Ještě nápadněji jednostranné je tvrzení, že specifika dramatu je právě a jediné v předmětu zobrazení, to jest v lidském jednání. Specifiku dramatu vskutku nelze hledat jen v předmětu, nýbrž v jednotě předmětu a způsobu zobrazení (napodobení). V tomto ohledu je třeba vrátit se k Aristotelovi, který vidí v jednání jak předmět, tak způsob: tato jednota, totiž — aristotelským termínem řečeno — napodobení lidského jednání lidským jednáním tvoří teprve podstatnou specifiku dramatu a v tomto smyslu zůstává aristotelský výměr neotřesitelný. Tak soudí koneckonců i Zich, když na jiném místě své Estetiky zdůrazňuje, že lidské jednání je ústředním pojmem dramatického umění (jehož je, v rámci Zichovy teorie, dramatický text podmíněnou

součástí) a že „požadavek, aby drama obsahovalo jednání, je podmínkou nejen nutnou, ale i postačující; jím se obsah dramatu ve své podstatě vyčerpává“.⁹⁾

Je tedy návrat k Aristotelovi oprávněný; nicméně působí jisté potíže, zvláště pokud jde o sám ústřední pojem jednání. B. Kosteljanec zopakoval po E. Bentleym, že Aristoteles, žel, tento ústřední pojem blíže nevymezil („Co je to jednání? Aristoteles zapomněl říci“),¹⁰⁾ a správně připomněl, že „jednání“ frekventuje v Poetice ve dvojím smyslu: za prvé jako jednání osob (lidí); za druhé jako „obecný chod celé tragédie, to jest jako jednota v ní zobrazených postupů a událostí“.¹¹⁾ Čeština je však na rozdíl od jiných jazyků ve výhodném postavení. Může tuto dvojnásobnost odstranit volbou mezi alternativními pojmy „jednání“ a „děj“, a překladatelé Poetiky tak činí, i když s jistými rozpaky v mezích a významově exponovaných případech: vyvstává například hned otázka v klasické definici tragédie, zda má v ní být řeč o napodobení *děje*, nebo *jednání* vážného a úplného. Relace jednání — děj je vykládána různě, a je zdrojem dalších teoretických obtíží; k ní však obrátíme pozornost později. Nejprve k jednání v prvním, jen zdánlivě elementárním a jednoduchém smyslu.

A. A. Karjagin výstižně odhaluje dialektickou jednotu jednání jako předmětu i způsobu zobrazení, když zdůrazňuje, že dramatické jednání vystupuje jako nejúplnější estetický model reálného jednání, které je zase jeho hlavním předmětem.¹²⁾ V dramatickém umění, pokračuje dále Karjagin, hraje jednání takovou roli jako v literatuře myšlenka, ve výtvarném umění vnější podoba předmětu (barva, struktura), v hudbě intonace. V širších souvislostech filozoficko-mravních charakterizuje jednání Hegel jakožto „nejjasnější odhalení individua, jak jeho smýšlení, tak jeho účelů; čím člověk ve svém nejhlubším nitru jest, je teprve jeho jednáním učiněno skutečností, a duchovní původ jednání je důvodem toho, že jednání nabývá též v duchovním výrazu, totiž jedině v řeči, své největší jasnosti a určitosti“.¹³⁾ Nicméně co je, respektive co není jednání, stále konkrétně nevysvětluje. Zich hovoří k té věci stručně a jasně: „Takovou názornou akci osoby, jež má působiti a působí na osobu jinou, nazveme *jednáním*.“¹⁴⁾ Jeho vymezení je však nepostačující z jedné a nadbytečné z druhé strany. Jednáním rozumíme volní lidskou činnost, za-

měřenou ke změně jistého stavu v jiný stav: to platí na všech úrovních — ať už dveře, dosud zavřené, jsou (nebo mají být) v důsledku naší činnosti za jistým účelem (abychom jimi mohli vstoupit) otevřeny, nebo ať člověk dosud živý, je nebo má být v důsledku lidské činnosti mrtev (aby byl, dejme tomu, odstraněn tyran). Přitom je zjevné, že jednání se nekrátí (nepřestává být jedním) tím, když nevede k vytčenému cíli: aktivita se může ještě vystupňovat, a přece dveře mohou zůstat zavřeny a vyhlédnutá oběť naživu. Z prvního případu také vysvítá, že jednání nevyžaduje nezbytně dva lidské činitele, to jest lidský subjekt a lidský objekt jednání (které si, jako v dialogické výměně, prohazují role), ale že jeho postačující podmínkou je subjekt jediný, který sice své jednání zveřejňuje, ale ne nezbytně na jiné osobě: nemá tedy jednání nezbytně dialogický ráz, ale lze hovořit i o jednání monologického typu. Ani takové jednání nemusí být, a běžně nebývá prosto účinu (působení) „na osobu jinou“ (neboť záměr a účín není táž věc); tím spíše myslíme-li „osobou jinou“ diváka, na něhož jednání působí v poslední a rozhodující instanci. K divákovi především má být vztahována kategorie změny, tedy změny v poznání, citění a rozpoložení, která je z hlediska dramatického autora záměrným smyslem a výsledkem dramatického jednání. Je tedy třeba pojem a funkci dramatického jednání uvažovat v systému vztahu autor — dramatická postava — recipient, a nikoli pouze v rámci vnitřního komunikačního systému.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že vnější, předmětné dramatické jednání vykazuje škálu možností, která má své triviální nížiny i heroické výšiny — aniž se tím rozumí, že převaha triviálního jednání drama významově trivializuje, a naopak, že heroické jednání je zárukou dramatické velkoleposti. Je to často právě všední, prozaický detail, který vynikne v heroickém (či démonickém) kontextu: jako když Shakespearův vévoda Gloster (pozdější Richard III.) posílá biskupa z Ely pro jahody, které viděl na jeho zahradě. Podstata čechovovské dramatické reformy pak vůbec spočívá v pozdvižení dramatického významu prostého, základního všedního jednání. D. Goroděckij zaznamenal často citovaný Čechovův výrok: „Vyžaduje se, aby hrdinové či hrdinky byli divadelně efektní. Avšak v životě se přece každou

minutu nestřílí, nevěší, nevyznává láska. A každou minutu se nevedou moudré řeči. Nejvíce se jí, pije, mluví hlouposti. A proto je třeba, aby i to bylo vidět na jevišti. Je nutno udělat takovou hru, v níž by lidé přicházeli, odcházeli, obědvali, mluvili o počasí, hráli karty, ne proto, že to tak potřebuje autor, ale proto, že tomu tak je ve skutečném životě.⁽¹⁵⁾ Říká se o Čechovovi, že omezil míru dramatického jednání. Není tomu tak: v Čechovových hrách je jednání dokonce více než v jiných, a to právě proto, že těm jednoduchým činnostem přikládá Čechov větší význam než kterýkoli dramatik před ním (a málokterý po něm). Přitom se ukazuje, že i v Čechovových hrách se střílí a — to dokonce velmi hojně — vyznává láska. Jenže toto „divadelně efektní“ jednání je odstrkováno téměř nebo zcela za kulisy, znevažováno a zparodováno. Zato triviální jednání nabývá na významu: Máša, když po dlouhé Veršininově řeči v prvním aktu Tří sester odkládá klobouk, dělá víc, než že zůstává na svačinu. Je vůbec charakteristické pro jednání čechovovských dramatických postav, že se na povrchu, vnějškově jeví jako neadekvátní: jednou je přepjaté, přemrštěné, jindy nedotažené a nedomrlé, dokonce uhýbavě se odchyľuje od cíle, ke kterému by mělo směřovat. Tím je vystaveno do ironického kritického světla, avšak Čechovova kritika je založená na porozumění a provázena sympatií: je zjevné, že jednání dramatických postav je tísněno, hegelovským výrazem řečeno, „přítomnými prozaickými poměry“, které tito lidé nemají sílu změnit. „Neadekvátní“ jednání čechovovských dramatických postav je koneckonců adekvátním obrazem možností individuálního jednání v dané historické chvíli, odpovídající jistému „stavu světa“, postavení člověka v něm a stávajícím možnostem jeho rozvoje.

Je tedy správné, jak to činí sovětská teatrologie, nazvat dramatické jednání jako kategorii historickou. Drama jako literární druh se vůbec objevuje na tom stupni společenského vývoje, kdy individuální uvědomělé jednání vystupuje jako možné a zároveň kdy člověk poznává síly — ať už jim propůjčuje jakkoli obecné ideologické pojmenování —, které mu kladou meze a jeho realizaci brání. Ve svých nejvyšších, nejnáročnějších a nejzávažnějších projevech, tedy v tragickém žánru, zůstává dlouho výsadou hrdů a osob náležejících do „stavu

vévodského“, slovy Hegela, „a to ne snad z aristokratičnosti a záliby ve vypínání, nýbrž kvůli té úplné svobodě vůle a tvoření, která je realizována v představě vévody“⁽¹⁶⁾ přitom však, jakoby pro jistotu, tváří v tvář narůstajícím procesům omezujícím tuto úplnost, realizuje se takové jednání ještě dlouho v mytologické či polohistorické minulosti. Tento společensko-duchovní aristokratismus, neúnosně pak už prodlužovaný francouzskou klasicistickou tragédií (ostatně už zcela odpolitizovanou a zmítanou uměle rozdmýchávanými vášněmi) až na práh devatenáctého století, postupně chřadne a hyne na úsvitu buržoazně demokratického světa. Tehdy se sice na jedné straně obecně rozšiřuje oblast, avšak na druhé straně stejně obecně snižuje míra svobody pro lidské jednání, které se sice jevově stává kategorií takřka všedostupnou, ale také z hlediska historického významu značně nezávislou. Odtud úhyn tragédie a její náhrada středními žánry, neexponujícími jednání v tak závažných důsledcích a souvislostech; ale i technická fetišizace jednání v buržoazním dramatu devatenáctého století (před ibsenovskou reformou), v němž vládne nahodilost a čirý voluntarismus.

A tu právě, a teprve tehdy teorie a estetika dramatu, jednou spekulativně, jednou vědomě či bezděčně uhrnutá modelem „dobře udělané hry“, traktuje jednání jako nepřetržitý řetěz akcí a reakcí, příčin a následků, tedy tak imperativním způsobem, který dosavadní vývoj dramatu neopodstatňuje. A rozvíjí svoje teorematy dále, nedbajíc odmítavé reakce naturalistů, kteří proti svobodné lidské vůli vytyčují princip determinismu, ani ještě prudší reakce symbolistů, kteří prohlašují jednání za despotu a nepřítel moderní dramatiky, zjišťující, jako L. Andrejev, že život ve svých nejdramatičtějších a nejtragičtějších kolizích se čím dále tím více vnějšmu jednání vzdaluje. M. Maeterlinck razil pojem „všednodenní tragiky“: „Stařec, sedící ve svém křesle, lampu vedle sebe, ponořený s hlavou skloněnou do své duše a do svého osudu, žije v hlubší realitě a univerzálnější než milénec, který zaškrtní svou milenkou, nebo vejevůdce, který vyhrává bitvu, nebo manžel, který mstí svou cest.“⁽¹⁷⁾ Čechov, jak vidíme, je blízký oběma v té kritice vnějšho jednání, ale nesdílí Maeterlinckovu koncepci „statického dramatu“ (od které se sám její tvůrce později distancoval), nepojímá drama jako kontemplaci,

jako pohroužení „do ticha a nehybnosti intelektuálního prožitku“ — které drama duchovně odzbrojuje, privatizuje a aristokratizuje (jak to na své dramatičce potvrdil W. B. Yeats) — ale nalézá nové zdroje dramatismu ve vnitřní protikladnosti situací i dramatických postav a v jednání apelativně zacíleném spíše ke vnímateli než ke druhé dramatické postavě, kterou kolikrát ovlivnit ani nechce, ani nemůže.

Nové drama hledá za fasádou, za kulisou vnějšího jednání důsaznější, rozvětvenější a bohatší děje vnitřní; vlastně exponuje tyto vnější děje jako spouštěcí mechanismus, který umožňuje ty druhé rozvinout, anebo nepokryté přejít na principiální rozpravu prostředky takzvaného slovního jednání, v níž se podstata konfliktu nepokrytě vyjeví. Čechov představuje jednu alternativu, Ibsen (a Shaw) druhou; odtud také dvě tendence dramatu dvacátého století. „Čechovovská linie“ zdá se být napohled trvalejší, ale to je tím, oč větší, živější, subtilnější dramatik než Ibsen ukázal se Čechov, s odstupem času, být; hemží se však epigony, kteří diskreditovali podstatu čechovovské inovace monotónním propěvováním o tíživé nezměnitelnosti života a bezmoci člověka. Ta druhá mění své protagonisty, takže je to spíše Brecht, jenž vystupuje jako historická alternativa Čechova — aniž jde o protiklady antagonistické, neboť i Brecht snese čechovovské zjemnění, a traktování Čechova není ke škodě brechtovský odstup.

Nás však v této souvislosti zajímá jiná věc: že totiž v brechtovském dramatu je sice prestiž vnějšího jednání vyšší, ale že se koneckonců odbyvá jaksi manifestačně, předem ohlášeno, vytčeno před závorku, aby zase vzájemné vztahy lidí v konkrétní historické situaci mohly být důkladně přetřásány a aby mohly být prospěšně zveřejněny a vyostřeny protiklady, jichž není prosto žádné, ani socialistické společenství (jakože Brecht je už také teoretikem socialistického dramatu), a tudíž ho nemůže být prosta ani socialistická dramatika. Představa jednání v socialistické dramatičce, která zobrazuje člověka také jako subjekt dějin, vyznačujícího se aktivní, tvořivou činností, je jiná než v dramatu buržoazním, kde člověk je prezentován — tu výstražně, tu odevzdaně — jako trpná oběť: tím se zpětně potvrzuje, že jednání je historická a společensky podmíněná kategorie.

Koncepce jednání, která se jistým dramatem či dramatikou naplňuje, může, dokonce musí být předmětem kritické analýzy právě pro svou obsahovost a ideologický dosah. Poetika dramatu však, nemá-li být normativní, nemůže být maximalistická, nýbrž musí registrovat i minimální program jednání, který postačuje na naplnění skutkové podstaty dramatického druhu, tedy včetně zproblematizování aktivní působivosti jednání a stálého řetězení změn jako nezbytné podmínky, kterou právě dramatika zlomu minulého a tohoto století uvedla v pochybnost — a to s trvalými důsledky. Ostatně svobodný a harmonický rozvoj lidské osobnosti, projevu jící se aktivním činorodým jednáním, není daností, nýbrž cílem socialistického společenství; a nedaří-li se šmahem a přesvědčivě takového obrazu v dramatičce dosáhnout, nebudou příčiny jen subjektivní, nýbrž i objektivní povahy. V žádném případě nemůže drama namísto skutečnosti tematizovat ideál a zanedbávat rozpory — i ty, jež tkvějí v samé povaze jednání, jež vyvěrají z protikladu svobody a nutnosti, jedince a společnosti; vyjevovat je, je jeho poslání. Konečně, představa jednání jako stálého kolotání akce, reakce a řešení, utvářejícího dramatickým příběhem „ustavičný postup ke konečné katastrofě“⁽¹⁸⁾ je čirá filozofická abstrakce, kterou normativní teorie vypsalala jako poučku, před níž však ve skutečnosti žádné drama neobstojí.

„Hlavní stránkou dramatu,“ praví přitom i sám Hegel, „není . . . reálné konání, nýbrž expozice vnitřního ducha jednání jak co do jednajících charakterů, jejich vášní, patosu, rozhodnutí, srážek a zprostředkování, tak co do všeobecné povahy jednání v jeho zápasech a osudech. Tento vnitřní duch, utvářený poezií jakožto poezie, nachází proto svůj vhodný výraz především v básnickém slově jakožto duchovním vyjádření citů a představ.“⁽¹⁹⁾ Tento výměr, ta řeč o „vnitřním duchu“ zní na první poslech snad až příliš hegelovsky, a zajisté že v duchu hegelovské idealistické filozofie je. Nicméně vyprostíme-li ji z těchto souvislostí, vytane právě protiklad a ne-totožnost jevové stránky jednání (vnějšího jednání) a jeho vnitřního zaměření a smyslu (vnitřního jednání), která je zcela věcná a zvláště pohegelovským vývojem dramatické praxe i teorie potvrzená. Jistěže reálné, ale řekněme raději vnější jednání není to, co tvoří podstatu dramatu, jako spíš ta expozice vnitřního

ducha jednání, to předestření jednání jako procesu, nikoli výsledku.

Tu se vhodně můžeme navrátit k Aristotelovi, totiž k samému etymologickému původu pojmu „drama“, které podle něho pochází právě z toho, že drama „napodobuje osoby jednající (dróntas)“. V. Šklovskému vědčíme za zprostředkování mimořádně závažné interpretace klasického filologa V. Jarcha, ve studii otištěné v časopise Voprosy literatury a nyní často citované v sovětské teorii dramatu: „Stalo se u nás zvykem překládat termín ‚drama‘ slovem ‚čino(hra)‘, ačkoli mluvíme-li o činech ve fyzickém smyslu, pak je jich v jednom zpěvu Iliady více než ve všech Aischylových tragédiích dohromady. Na rozdíl od jiných řeckých sloves, která znamenají činnost směřující k určitému konkrétnímu a praktickému cíli, sloveso ‚dran‘, od něhož je odvozeno ‚drama‘, znamená činnost jako problém, tj. jako určitý časový úsek, kdy se člověk rozhoduje k činnosti, volí směr jednání, a tím na sebe bere i celou odpovědnost za učiněnou volbu.“²⁰⁾ „Hlavní stránka dramatu“ je tak vyložena takřka ideálně: v žádoucí rovnováze obecného a konkrétního.

Druhou podstatnou část hegelovského výměru tvoří zásada, že „expozice vnitřního ducha jednání“ nalézá „svůj vhodný výraz především v básnickém slově“. Slovo „především“ je v této souvislosti opatrnické a nadbytečné: ve shodě s Kosteljancem, ostatně na tomto místě také interpretujícím Aristotela, si zopakujme, že předmětem zobrazení je v dramatu takové jednání, které lze zprostředkovat slovem; jinak řečeno, slovně zprostředkované dramatické jednání je vhodným, odpovídajícím, náležitým a dramatu vlastním způsobem zobrazení. Dramatická řeč je tedy sama jednáním, jak si dobře uvědomoval Zich — s podmínkou, že chce působit a skutečně tak působí. Zich vázal tuto podmínku na vnitřní komunikační systém, to jest na vzájemné působení dramatických postav; avšak podmínka intence a efektu je postačujícím způsobem splněna ve vnějším komunikačním systému, to jest ve vztahu ke vnímateli; ve vnitřním komunikačním systému, mezi dramatickými postavami, nemusí se zjevně a okamžitě naplnit ani jedno, ani druhé. Ve vnitřním komunikačním systému platí, jak už víme, že dramatická řeč je sérií ilokučních aktů, avšak různého stupně intenzity, ne nezbytně se

vyznačujících perlokučným úsilím, tím méně vedoucím k perlokučnickému efektu. Zdrojem dramatické dynamiky (a dramatické ironie) může být, že perlokuční efekt se navzdory perlokučnickému úsilí nedostaví, a naopak, že se dostaví i bez perlokučnického úsilí (jak dobře odpradávná vědí komediografové). V každém případě, rozvíjí se — a zvláště v moderní dramatice — akční ráz dramatické řeči nerovnoměrně; a bez zřetele k delší perspektivě jeho působení, mimo kontext konkrétní dramatické situace a ze všeho nejvíce bez zaměření k vnímateli jej už vůbec posuzovat nelze.

Akční ráz dramatické řeči vyniká ovšem v dialogu, anebo v takové monologické formě, která se obrací k nepřítomnému či pomyslnému partnerovi, nebo přijímá jako partnera diváka. Zde se ukazuje, že dialog — jak praví Vladimirov, vycházejí z Bachtinovy analýzy Dostojevského — není (nemusí být) předpokojem děje, nýbrž dějem samým;²¹⁾ neboli, slovy K. Elama, je to dialog (zahrnující i dialogický typ monologu), jenž je nositelem proiaretické (akční) dynamiky dramatu.²²⁾

Pojetí řeči jako jednání, jako činu zaměřeného ke změně pocitů, postojů i jednání lidí, jako řečového aktu, který je s to vyvolat dokonce víc než jiný (neřečový) akt, sblížuje drama s rétorikou. Tato souvislost se projevuje jak v plánu obsahu, tak v plánu výrazu. V plánu výrazu v tom, že v dramatu se vyskytují (záměrně či bezděčně) četné rétorické figury jako antiteze, paradox, litotes či hyperbola. (Tím není řečeno, že tyto figury jsou z rétoriky převzaty: byly zjevně vypěstovány a kultivovány rétorickou i dramatickou praxí a v rétorice teprve katalogizovány.) Jsou dramata, která jsou jimi nasycena natolik (Shakespeareův Richard II. je toho dokladem), tak hojně v nich vynikají verbální kontrasty, že již tato znápadnělá vnější stylistická rovina je zjevným zdrojem konfliktovosti. V rovině obsahu je pak shoda v tom, že i drama je založeno na důvěře nejen ve sdělnost, ale i v moc slova (anebo, v negativě potvrzeném zejména novějším vývojem buržoazního dramatu, je právě tato důvěra a moc slova polemicky uváděna v pochybnost).

Dějiny evropské dramatiky a dějiny rétoriky jsou takřka stejně staré a přímá souvislost (která má oboustranný ráz) sofistické rétoriky a euripidovského dramatu je už zcela mimo pochybnost. I ve středověkém

dramatu vytane tato vazba, zejména v žánru morality, která z rétorických textů, z homilií, odvozuje svůj původ, a mnohá školská humanistická dramata nejsou než cvičeními ve vzájemném rétorickém působení a ovlivňování. Renesanční drama, zvláště alžbětinské, tak jako je okouzleno slovem, je prodchnuto i vírou v jeho sílu; slovo u Marloweova Tamerlána je nástrojem účinnějším než zbraň a s jeho pomocí lze si podrobovat celé říše; Shakespearův Richard, vévoda z Glosteru, silou slova odvrací hrot meče od svých prsou a prohnanou výřečností likviduje smrtelnou nenávist ženy, které zabil manžela. Shakespearova dramatika se hemží takovou rétorikou a takovými rétory, z nichž Richard je jen mladicky nejtroufalejší; nemá hrdinu, který by obdivuhodně nejednal slovem — milostné dvojzpěvy o Romeovi a Julii jsou eroticky aktivnější než myslitelné fyzické doteky; Othello, vzpomeňme si, si lásku Desdemony získal prý slovy, a ještě nepřímo, sugestivním vyprávěním; Gertrudu zasahují Hamletova slova fyzicky, jak dýky ji bodají; a Antonius, rétor takřka profesionální, v Juliu Caesarovi silou slova si nejprve získá dav a pak ho vrhne směrem zcela protichůdným tomu, kam mířil původně.

To jsou vrcholné ukázky jednajícího slova, velkolepé dramatické rétoriky, proti nimž to, co následuje v dramatu klasicistickém a romantickém, mnohdy ve snaze Shakespeara napodobit a překonat, představuje anti-klimax, kdy přívlastek „rétorický“ (vlastně neprávem) získává hanlivý přídech; oprávněně potud, pokud není ničím jiným než slovním průjmem, jen zaplavujícím výlevem pocitů a duševních stavů. Přitom, nemylme se, rétorika není existenčně spjata s dramatem básničky stylizovaným.

Ve veskrze prozaickém dramatu konce devatenáctého století se opět obnovuje prestiž dramatické rétoriky. Vždyť u Ibsena, a zvláště nepokrytá a programaticky u Shawa, stává se divadlo tribunou, kde jsou doslova diskutovány aktuální problémy společensko-mravní, a diskuse, nasycená slovním jednáním, osobně zainteresovanou výřečností, odpoutaná od vnějších dramatických událostí, které splnily už svou mouřenínskou úlohu, je skutečnou, hlavní, centrální událostí celé hry. Jak řečeno, také Bertolt Brecht, a vlastně ještě nápadněji, potlačuje dramatickou váhu vnějších událostí natolik,

že je činí spíše východiskem než úběžníkem svých epizod. Jejich věcný obsah oznámí předem (prostřednictvím titulků nebo chórické postavy) a pak rozvine slovní jednání, které je hlavním prostředkem formace a poznávání dramatických postav a systému jejich vzájemných vztahů. Na základě dramatické události, vložené do předtextové historie nebo na sám počátek dramatu a nutící zaujmout postoj, obhájit a prosadit stanovisko — ať už je omezeně osobní nebo věcí širšího společenského zájmu —, organizuje slovní jednání dramatických postav také současná tzv. publicistická dramatika, dosahující někdy (má-li diskuse patřičnou závažnost i otevřenost) mimořádného ohlasu.

Sledovali jsme tragédii a vážný dramatický žánr. Nejinak by však dopadla rekapitulace u komického žánru, třeba představovaného anglickou komedií mravů — jonsonovskou v první a ještě výrazněji restaurační v druhé polovině sedmnáctého století, nebo sheridanovskou ve století osmnáctém (kde všude, mimochodem řečeno, je síla slova jaksí v negativu, to jest v podobě pomluvy a výmyslu, častým předmětem tematizace) — nebo konverzační komedií devatenáctého století, kde slovní charakter dramatického jednání vystupuje vůbec nejnápadněji do popředí.

Z hlediska pedanticky uplatňovaného principu jednání je komedie ještě více napadnutelná. Už Molière při příležitosti uvedení své Školy pro ženy byl zřejmě vystaven námitce, že jeho komedie je „dějově chudá“, že se v ní vedou jen samé řeči — když cítil potřebu reagovat na tuto výtku v Kritice Školy pro ženy. (Podobnou výtku v polovině dvacátého století odrazil a zparodoval Shaw: „Je pravda, že všechny moje hry jsou samé řeči, stejně jako Raffaelovy obrazy jsou samá barva, Michelangelovy sochy samý mramor a Beethovenovy symfonie samé zvuky.“)²⁸ V ní dává promluvit odpůrci zaštiťujícímu se Aristotelem: „Výraz drama pochází z řeckého slova, které znamená dění, a má naznačit, že povaha dramatu se zakládá v akci, a v této komedii se vůbec nic neděje a všechno záleží jenom ve vypravování . . .“ Odpověď, o něco později, zní takto: „Především tedy není pravda, že celá hra záleží jenom ve vypravování. Na jevišti je naopak vidět hodně dění. Děj je podle celého založení námětu i v samých vypravováních, a to tím spíše, že jsou nevědomky sdělována

osobě, která má na věci svrchovaný zájem a která proto každou chvíli upadá do komického zmatku a po každé nové zprávě činí všechna možná opatření, aby se uchránila neštěstí, kterého se tak obává.“ Přehlédněme, že namísto výrazu jednání se tu používá výrazu dění: tyto výrazy zjevně fungují jako synonymické a jejich zaměnitelnost je věcí českého překladu. Dorantova (Moliérova) obrana je správná v tom, že i vyprávění je (může být) vysloveně dějotvorným činitelem, pokud vede ke změně v postoji nebo v jednání jiných dramatických postav, a to i tehdy, kdy změna není zamýšlena. Takové vyprávění subjektivně (z hlediska dramatické postavy) jednáním není, avšak objektivně (z hlediska dramatického autora, ale koneckonců i diváka, respektive čtenáře, který nazírá děj ze širší perspektivy) jím vskutku je, neboť vrchovatě splňuje i zichovskou podmínku intencionality i efektu.

Aristotelovi se vytýká, že rozdíl mezi básnictvím epickým a dramatickým (co do způsobu napodobení), jak bylo citováno úvodem této kapitoly, vytyčil příliš schematicky a v rozporu s praxí antického dramatu: vždyť i v něm se hojně vypravuje. Aristotela lze vzít v ochranu nejen v tom, že mu šlo o modelové, principiální lišení dvou způsobů napodobení (řekněme názorně přímého a zprostředkovaně nepřímého), které nevyklučuje vzájemné průniky: epos (román) nestane se ještě dramatem, bude-li používat také přímé řeči, a drama se nestane eposem, bude-li používat také vyprávění; přitom historická blízkost eposu a dramatu byla v tehdejší době tak zjevná, že Aristoteles musel vynaložit jisté úsilí, aby rozdíly, dnes samozřejmé, vynikly. Lze se však Aristotela také zastávat ve svrchu, na příkladu z Moliéra naznačeném smyslu, který shráme asi tak, že je to koneckonců funkční kontext, který vyprávění v eposu od vyprávění v dramatu odlišuje. Pokud autor záměrně a zjevně nenasadí zprostředkující vypravěčskou rovinu, ale nechá vyprávět jednotlivé dramatické postavy při udržení kontextu jejich výstavby (to jest, není-li tento kontext náhlým průlomem a nasazením epického postupu dočasně zrušen), pak nezbytně vyprávění dezobjektivizuje v tom smyslu, že je podřizuje jednak expresivní stránce dramatické postavy (vyprávění není objektivní, ale je také výrazem jejího postoje a hodnocení), jednak její stránce apelativní: toto vyprávění,

obvykle nějak zaměřeno a nějak působí. Jinými slovy, vypravěčská rovina je podřizena kontextu (kontextům) dramatických postav. Sofoklův Oidipús, v němž se vypráví tolik jako v málokterém jiném dramatu, dobře známy už Aristotelovi, je toho klasickým dokladem. Aristoteles nemohl jistě přehlédnout, jak četné je v tomto dramatu vyprávění (vztahující se k minulosti, k předtextové historii), ale zároveň mu nemohla ujít jeho jednak expresivní, jednak apelativní stránka, kvalifikující toto vyprávění jako jednání o různém stupni záměrnosti, ale vesměs působící změnu u Oidipa a Jokasty, v jejich vědomí, a jejich prostřednictvím změnu ve vědomí diváka. A to je, můžeme právě na základě tohoto příkladu zobecnit, konečným a výsostným cílem dramatického jednání.

Moderní drama brechtovské a pobrechtovské včetně „nepravdivých“ dramatických textů tzv. studiového či autorského divadla (zvláště těch, které sahají k povídce, románu, reportáži či samostatně, například dokumentaristickým nebo pseudodokumentaristickým způsobem dramaticky organizují epické, zejména biografické látky) se vůbec neostýchá vyprávět. Nemá smysl zastírat, že jde o záměrný průnik epického a monologického principu, ať už je podáván monologickou nebo dialogickou formou, a přece vyniká, jak tato zdívalnělá epika nabývá na akčnosti tím více, čím nepokrytěji se obrací ke vnímateli a čím osobněji je spjatá se subjektem vyprávění. Odtud také vyplývá, že vztah dramatického a epického, předváděného a vyprávěného, se nevyznačuje takovou alternativní protikladností, jakou mu v zájmu schematického lišení připsal Aristoteles, ale že vystupuje jako dialektikou nasycená jednota protikladů.

Se svrchu řečenými výhradami přijmeme, že předněm dramatického zobrazení je to, co Zich nazývá „vespólným jednáním osob“. K tomuto původně aristotelovskému výměru se přihlásil i „nearistotelik“ Brecht, když v Nakupování mosazi ústy Filozofa, tedy „ideálního diváka“ svého druhu vyjádřil, co vlastně ho na dramatu na divadle poutá: „Na vašem divadelním počítání mě zajímá, že se svým aparátem a se svým uměním napodobujete procesy, které probíhají mezi lidmi.“⁽²⁴⁾ Přijmeme dále, že zvláštností dramatu je jednota předtextu a způsobu napodobení, a to taková, že toto

„vespolné jednání“ je zase „vespolným jednáním“ zobrazováno: v tom je zdroj přímého a mohutného dramatického účinku. Jednání lidí pak zobrazuje drama v širokém rozptylu kvantitativním i kvalitativním; a normativní se stává každá teorie, která předpisuje dramatu jak druh, tak míru závazného jednání. Podobně, co se one „vespolnosti“, tedy vzájemného jednání (interakce) týká: je předmětem dramatického zobrazení v celé své rozloze, zahrnující i vztahy souladu a spolupráce, nebo řekněme raději v dynamické proměnlivosti (statické drama je vskutku protimluv a teoretická abstrakce, kterou ani praxe Maeterlinckova nemohla uspokojivě naplnit).

Jinou teoretickou abstrakcí a hyperbolou je tedy představa konfliktovosti jako jediné, všepronikající a stále přítomné modalitě vzájemného jednání: tak tomu zjevně není ani v dramatu, které se cele a přehledně ke zjevnému ústřednímu konfliktu upíná. Podstata konfliktovosti netkví ve vzájemné srážce antagonistů, respektive dvou či více protilehlých táborů, jejichž reprezentanti (mluvčí) vedou neutuchající boj: tuto představu smetlo jednou provždy čechovovské drama, jehož personál nelze do takových táborů rozčlenit, a když, tak za cenu zkresení či upřednostnění podružných významových stránek díla. V předčechovovském a nečechovovském dramatu, uvažoval A. Skaftymov, vyplývá konflikt z protikladu a srážky různých lidských zájmů a vášní; s dramatickým utrpením byla spojena představa o čísi vině, východiskem konfliktu bylo provinění, zločinná, zlá nebo zle usměrněná vůle. U Čechova však, kde se nápadně konfliktní dramatické události — jak už jsme připomněli — stahují na okraj hry, vystupuje, stále slovy Skaftymova, jako hlavní oblast skrytých a rozsáhlých konfliktů obyčejný život, představovaný „redukovaným“ (v porovnání s předchozí dramatikou), ostentativně nedramatickým jednáním.²⁵⁾ Dramatický hrdina tu nehyne, chtělo by se říci s Dykem, ubodán mečem, ale špendlíky: ale i to platí jen o začátcích Čechovovy tvorby, o Platonovovi, Ivanovovi, o Treplevovi z Racka; ve Strýčkově Váňovi však, ve Třech sestřích, ve Višňovém sadu půjde život dál, beze změny, ačkoli se stalo dost, co by jej mělo buď zastavit, nebo změnit od základů. Strýček Váňa s neteří Soňou budou dál dřít na vědeckou nulu profesora Serebjakova,

Máša se sotva stačí rozloučit s Veršininem, Irina si nevezme Tuzenbacha a všechny tři sestry budou dál žít daleko od Moskvy; Raněvská se svou svitou bude dál utrácet život v Paříži — konflikty se vyostřily, ale nevyřešily.

Zatímco v klasickém dramatu se konflikt řešil, v moderním dramatu, jak píše Vladimirov, se konflikt spíše obnažuje a nespěje vždy k nastolení rovnováhy.²⁶⁾ Sama povaha moderního konfliktu, jeho ráz a tím spíše jeho průběh, postrádá někdejší jednoznačnost a k vytyčení ústředního konfliktu je třeba vyvinout jisté úsilí; jeho pojmenování je výsledkem abstrakce. Například podstatu čechovovského konfliktu formuluje Skaftymov tak, že konflikt tu „spočívá v objektivně vzniklých protikladech, proti nimž je individuální vůle bezmocná“.²⁷⁾ To zní velmi všeobecně a bylo by možné formulovat to i jinak, a snad i přesněji; zdá se také, že Skaftymov odsunuje podstatu dramatického konfliktu do podstaty konfliktů společenských, kterou čechovovské drama jistě, ale přece jen zprostředkovaně a důležitým způsobem reflektuje, jako by se letmo dovolávalo divákova pochopení a intuitivního rozpoznání oněch neúprosných objektivně vzniklých protikladů, které ochromují lidskou vůli a zloběji cit. Ani konflikt ve starém dramatu, jak dokládá Vladimirov, není přímou reprízou společenských antagonismů;²⁸⁾ tím méně zde; společensko-historická podstata konfliktu se projevuje tu s větší, tu s menší bezprostředností, tu více, tu méně zahalena, a nelze dramatickou výpověď jen na ni redukovat — pravdu má Vladimirov i v tom, že ve skutečném dramatu „jde vždycky o život a smrt, o osud člověka . . . [drama] je celistvým uměleckým modelem světa, nazíraným z hlediska možnosti jeho přeměny“.²⁹⁾

Sama dramaticčnost, která v běžném pojetí splývá s konfliktností, není, jak zdůrazňuje sovětská teorie, kategorií estetickou, nýbrž životní. Slovy A. A. Karjagina, „drama není univerzální způsob vtělení dramatickosti, ale odráží nejpodstatnější stránku dramatického obsahu života“³⁰⁾ je formou optimálně vyjevující protiklady života, všech jeho stránek, úrovní i souvislosti, a přímočarý, vnější konflikt je jen jednou z forem jejich zveřejňování, ne vždy nejvhodnější a ne vždy možnou. Podstatný společenský konflikt může být složitě zprostředkovan a skutečný antagonista, mařící lidské životy,

životu nepřátelská síla, může být vskutku odsunut mimo drama; dramatické postavy pak, jako právě u Čechova, vstupují do řady dílčích, rozptýlených, nesooudných i malicherných konfliktů vzájemných, i do konfliktů se sebou samými, se svým jednáním i s neschopností jednat, s přeceňováním i podceňováním sebe sama. Čím jednoznačnější je konflikt a čím více je exteriorizován, tím větší je možnost i nezbytnost, aby byl vyřešen: tak je tomu zpravidla v tragédii, v níž se opět nastoluje či obnovuje nesmiřitelným konfliktem rozvrácená rovnováha — že je jí dosaženo za cenu velké lidské oběti, činí ji o to cennější. Naopak, čím je konflikt mnohoznačnější, složitější a čím více je interiorizován, tím pravděpodobnější je, že bude pouze předestřen a jeho řešení vyzývavě předloženo divákovi: tak si většinou počíná moderní drama, u vědomí složitosti historických procesů i mezilidských vztahů. V každém případě, jak píše A. A. Karjagin, drama zahrnuje jistý pohled na roli a motivy účasti osobnosti ve společenském konfliktu a na možnosti řešení jejich protikladů.³¹⁾

Konfliktní jednání dramatických postav je zdrojem dějové dynamiky; naopak nekonfliktní jednání děj omezuje a umrtvuje. Je jasné, že kategorie děje je těsně spjatá s jednáním, s pohybem a změnou; všechno ostatní si však už žádá osvětlení. Konkrétní vztah jednání a děje je, jak bylo řečeno, zdrojem obtíží. V češtině se tyto obtíže zpředměťují v překladatelských rozpacích, kdy například anglický termín „action“ nebo ruské „dejství“ přeložit výrazem „děj“ a kdy výrazem „jednání“. Tím se jen potvrzuje, že vztah těchto dvou kategorií je tak těsný, že může být pojat jako synonymický, a klade se otázka, zda vůbec musí být jako problém nastolen. Nicméně, může být využito sémantických možností češtiny k teoretickému zjemnění.

Aristoteles prohlásil děj za „základ... a takřkajíc duši tragédie“.³²⁾ S tím lze souhlasit, zvláště ve světle toho, co bylo o blízkosti jednání a děje svrchu řečeno. Ale začít od jeho pojetí děje by přineslo riziko historismu a další interpretační těžkosti. Pro původní aristotelské termíny, děj v to počítaje, není jednoznačných moderních ekvivalentů; takže nezbytně je každý překlad Poetiky její moderní interpretací. Lépe bude začít od konce abecedy, od Zicha.

Otakar Zich exponuje užitečný termín dramatické

relace. Ten přijmeme, ale budeme mu rozumět tak, že dramatická relace nezahrnuje jen vzájemné vztahy mezi postavami, ale také vztah (třeba jen jedné dramatické postavy — jako v monodramatu) k divákovi a (nebo) ke konkrétnímu časoprostoru — pokud je exponován. Časový odstavec (výrazem Veltruského), po který dramatická relace trvá, nazýváme dramatickou situací, která je tak nejnižší jednotkou významového kontextu nazývaného děj; přesněji však řečeno, děj tvoří změny dramatických situací. Tyto změny mohou být vnějšího a zpředmětnělého rázu, anebo mohou přicházet zevnitř, například zavedením nového tématu rozhovoru, které změní vztah mezi dramatickými postavami. Tak můžeme lišit mezi ději vnějšími a vnitřními, které ovšem nepředstavují vzájemně se vylučující alternativy, ale dvě stránky děje, jejichž poměr už charakterizuje určité drama velmi výrazně. Tak o čechovovském dramatu nelze říci, že by vylučovalo vnější děj, ale že tento typ děje tu není v dominantním postavení; pro tzv. analytické drama (které ještě budeme charakterizovat) je příznačné, že vnější děje jsou předpokladem, takřka zámlinkou k rozvinutí děje vnitřního, kterým se odhalují pocity, názory a postoje dramatických postav. Podobně si počínal i Shaw, který však v řadě her, například v *Pekelníkovi*, pečlivě buduje podstatný vnitřní děj na bytelné armatuře děje vnějšího, na kterém si zakládala tzv. dobře udělaná hra (francouzská i anglická), bezprostřední předchůdce i (divácky úspěšný) konkurent Shawovy dramatiky. V. Chalizev právem konstatuje, že „oblast rozvinutého vnějšího děje je obvykle oblastí indeterminismu, kde dominuje náhoda a svoboda volního jednání“.³³⁾ Tak je tomu například v zápletkové (situační) komedii, v romantickém historickém melodramatu nebo v dobrodružných a kriminálních žánrech ze současnosti, shrnovaných například v moderním anglosaském bulvárním dramatu pod pojmem thriller. Tento žánr přenesl dnes už své těžiště do televizní dramatické tvorby, kde se rozrostl do nekonečných seriálů, těšících se stále mimořádné popularitě u nejšířších vrstev. To zase ukazuje, že rozvinutý vnější děj a aktivní jednající hrdina, jakkoli naivně a romanticky je představován, zůstává pro diváky trvale atraktivní, a klade otázku (kterou provokativně už před třiceti lety položil současnému americkému dramatu

Walter Kerr),³⁴⁾ zda drama si také samo neomezilo apelativnost jeho zanedbáváním. To je kritický problém, aktuální nejen pro soudobé americké drama; teoreticky se však nic nemění na tom, že dějová, ve smyslu vnitřního děje, může být už sama diskuse, jejímiž událostmi jsou etapy v zápase názorů.³⁵⁾ Tudíž sám pojem dramatické události je třeba vidět ve skromnějším světle, než do jakého se — i v hovorové řeči — vystavuje: tedy jako převod jedné situace v druhou. Až na tomto místě citujeme český překlad Aristotelovy Poetiky, podle které je děj „sestavení událostí“³⁶⁾ (Mukařovský vhodně dodává, že jedna událost děj nedělá, že musí být aspoň dvě, tvořící významový celek a zároveň zvrát:³⁷⁾ idea změny je s dějem neoddělitelně spjatá), a připomeňme větu bezprostředně předcházející: „Zobrazení jednání je děj,“ která po dvou tisíci letech je stále obměňována — například Zichem, který definoval dramatický děj jako „ten, který vzniká jednáním osob vespolek“.³⁸⁾

I Bertolt Brecht opakovaně potvrdil, že je s Aristotelem zajedno v tom, že srdcem (duší) tragédie je fabule;³⁹⁾ dodal však k tomu hned, že „nejsme zajedno, k jakému účelu má být použita“.⁴⁰⁾ Tamtéž, tedy v Předmluvě k Modelu Antigony 1948, doplnil, že „fabule nemá být pouhým východiskem pro všelijaké výlety do psychologie či jinam, nýbrž v ní má být vše a vše se dělá pro ni, takže když se vypráví, vše je skutkem. Seskupení a pohyb postav musí vyprávět fabuli, která je sepětím událostí; jiný úkol herec nemá.“ V témž duchu vykládá v Malém organonu: „Na ‚fabuli‘ záleží vše, ona je srdcem divadelního představení. Neboť z toho, co se děje mezi lidmi, dostávají lidé přece vše, o čem lze diskutovat, co lze kritizovat, co lze měnit... Velkým smyslem divadla je ‚fabule‘, celková kompozice všech gestických procesů, obsahující sdělení a impulsy, z nichž má publiku plynout pobavení.“⁴¹⁾ Zatím lze tedy Brechtovu „fabuli“ definovat jako dynamický soubor postav a vzájemných vztahů dramatických postav, jakožto obraz skutečných postav a vzájemných vztahů lidí.

Základní rozdíl vůči Aristotelovi je v tom, že tento soubor nevystupuje jako uzavřený celek. Aristoteles totiž hned ve své slavné definici tragédie v šesté kapitole Poetiky spojuje děj s jistým rozsahem a úplností; následující sedmé části Poetiky je pak stanoveno: „Celek je to, co má začátek, střed a konec. Začátek je to, co

samo nenásleduje po jiném nezbytně, ale po čem přirozeně následuje nebo se děje něco jiného; konec je naopak to, co samo následuje přirozeně po něčem jiném buďto nezbytně, nebo zpravidla, a po čem už nenásleduje nic jiného; střed je to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco dalšího. Nesmějí tedy děje dobře sestavené začínat odkudkoli ani končit, kde se namane, nýbrž musí se řídit právě uvedenými zásadami.“⁴²⁾ Konečně na závěr kapitoly osmé praví Aristoteles: „... tak musí děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé a jeho části se musí skládat z událostí tak, aby přesune-li se některá část nebo odejme, octl se ve zmatku a pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž tím nastane znatelná změna, to není žádnou součástí celku.“⁴³⁾ Zde tedy, na principu jednoty děje, zahrnující takzvaný kauzální nexus (totiž vzájemnou příčinnou souvislost) jako nezbytný předpoklad této jednoty, je základ normativní, tzv. aristoteléské teorie, která byla k neúprosným koncům dopracována za renesance a klasicismu. Nebylo sice jasno ani v tom, jaký konkrétně děj podržuje si ještě jednotu (jak se k tomu s jistou dávkou provokativnosti přiznával i Corneille), ale princip byl zřetelný dost: nepřipouštěl epizodičnost ani několikerost dějů (které dnes nazýváme dějovými pásmi), relativně samostatných, vzájemně se proplétajících a významově osvětlujících, jak to praktikovalo zejména drama alžbětinské ve své profesionální větvi, aristotelismem naštěstí nedotčené. (Klasickým příkladem „nejednotného“ děje je Shakespearův Sen noci svatojanské, upletený dokonce ze čtyř dějových pásem: mytologického, pohádkového, řemeslnického a mileneckého.) Požadavek jednoty byl ve zřejmém (i polemickém) rozporu s přirozenou zálibou publika v pestrých a rozmanitých dějích, se zálibou, která omluvila spíše nesourodost než chudobu, a s dramatickou praxí středověkého divadla, duchovního i světského: tudíž tam, kde tato tradice byla silná a vkus publika brán (už z ekonomických pohnutek) v potaz, neměly jednoty na různých ustláno.

Sám pojem epického divadla, proslavený Brechtem, je zjevnou polemikou proti aristoteléskému vypracování děje. Nasazení vypravěčské roviny (zvláště, k tomu vyčleněnou postavou, nebo volným přerušováním děje vyprávěním a komentováním z úst běžných dramatic-

kých postav, nebo technickými prostředky, jako je projekce titulků) je nápadným vnějším projevem epizace. Jejmi podstatnými vnitřními rysy však, a právě co se pojetí děje týká, je samostatnost jednotlivých částí (epizod), širě a mnohost detailů, vystupujících kontrastně proti principu finality a koncentrace, požadovanému Aristotelem a nástupci. Je zjevné, že takové rysy vykazuje nejen dramatika „poaristotelská“, ale i „předaristotelská“ (a ovšem mimoevropská) do té míry, že lze hovořit o stále oponentuře vůči aristotelské uzavřenosti a absolutnosti dramatické formy, která vyvrcholila ve století dvacátém, kdy nejprve byla řeč o „anarchii v dramatu“, ⁴⁴⁾ tváří v tvář potřebě modernizovat drama jako prostředek reflexe stále komplikovanějšího společenského bytí i vědomí. A že právě k tomu cíli se Brecht promyšleně zaměřil, je jeho největším přínosem.

Co mnil diskontinuálním vývojem děje, nesledováním ideje absolutního celku, objasnil Brecht nejlépe v dodatcích k Malému organonu. „Hrát scény po řadě,“ píše zde, „ale bez velkého ohledu na scény následující a dokonce ani na celkový smysl kusu, především jednoduše, se zkušenostmi odvozenými ze života, má pro realizaci právě fabule velký význam. Ta se pak totiž rozvíjí protikladným způsobem, jednotlivé scény si podržují svůj vlastní smysl, vydávají (a vytvářejí) mnohost idejí, a celek, fabule, se skutečně rozvíjí v obrazech a skocích, takže se zamezuje onomu banálnímu proidealizování (Durchidealisierung; jedno slovo vydává druhé) a usměrňování nesamostatných, čistě služebných jednotlivostí k jedinému všesměřujícímu konci.“ ⁴⁵⁾ Konečně krátce před svou smrtí, v poznámkách připravovaných ke čtvrtému sjezdu německých spisovatelů (1956), obracel Brecht pozornost mladých dramatiků ke způsobu, jakým je děj uspořádán u klasiků, zvláště u Shakespeara. „Jednání (fabule) těchto kusů je bohaté, ale jednotlivé scény a události, jakkoli jsou názorné, nikterak nejsou jen vzájemně spjaté, ale vzájemně se podmiňují. Každá scéna, dlouhá nebo krátká, žene jednání dál. Vzniká atmosféra, ale ne z prostředí; i tady vzniká napětí, ale nehraje se tu s publikem jako kočka s myší.“ ⁴⁶⁾ Zdá se, že Brecht ztotožňuje fabuli s jednáním; to by však bylo přece jen trochu zjednodušené, takže to volá po omezujícím vysvětlení.

Především jde o obraz jednání, vypracovaný v děj,

zahrnující události, ke kterým mezi lidmi (dramatickými postavami) dochází. „Fabule neodpovídá jednoduše průběhu lidského soužití tak, jak by se mohl odehrávat ve skutečnosti, ale jsou to upravené procesy, ve kterých docházejí výrazu ideje tvůrce fabule o lidském soužití. Takže postavy nejsou prostě zobrazení živých lidí, ale upravená a zformovaná pole idejí.“ ⁴⁷⁾ Mohli bychom s jistotou ležérností překládat Brechtovu „Fabel“ jako „příběh“, majíce ovšem na zřeteli, nejen že jde o příběh vyprávěný (jakože i tento zřetel je právě v případě epického dramatu vhodné zdůraznit), ale také o příběh autorem vytvořený a strategicky, tedy s jistým záměrem uspořádaný. Tento „příběh“, tedy umělý a uspořádaný obraz, má v Brechtově teorii dramatu i systému divadla dominantní postavení právě proto, že modeluje lidské soužití. Není tudíž vlastně správné překládat Brechtův „Fabel“ pojmem „fabule“, ale spíš „syžet“ (jakože Brechtovo pojetí syžetu, zdůrazňující vztahy mezi lidmi, je velmi blízké pojetí Gorkého) – pamatujme však, že syžet, jak mu dnes rozumíme, zahrnuje kromě konkrétně strategicky uspořádaného děje ještě další tematické složky, zejména dramatické postavy, časoprostor a – v epice běžně, v dramatu někdy nebo do jisté míry – vyprávěnce. Vztah fabule a syžetu žádá si nyní, už mimo bezprostřední vztah k Brechtovi, osvětlení.

Jsmeli v běžné společenské konverzaci požádání, abychom sdělili „obsah“ či „děj“ některého dramatického (či epického) díla, pak to, co obvykle tlumočíme, je fabule. Dramatická fabule je tím, co si rekonstruujeme (sestavujeme) poté, co jsme se seznámili s celým dílem. Je víceméně souvislou řadou událostí, bez rozlišení, zda byly znázorněny či narativně zprostředkovány, to jest zda proběhly v průběhu názorného dramatického děje, ale také před ním, během jeho cenzur (mezi jednotlivými akty či scénami) a do jisté míry i po něm; je řadou událostí uspořádaných v naší mysli v jejich časově přičinné následnosti. Dramatická fabule zahrnuje tedy kromě událostí, které jsou předmětem bezprostředního znázornění, zejména předtextovou historii (Němci ji nazývají Vorgeschichte), tu méně, tu více rozvinutou, jejíž zprostředkování představuje právě v tomto literárním druhu specifický problém, jemuž budeme věnovat zvláštní pozornost. Zahrnuje však také potextovou perspektivu (Nachgeschichte), více či méně zřetelně

naznačenou. V pohádkách například bývá tato potextová perspektiva výslovně dána závěrečnou formulí typu: „A žili spolu šťastně až do smrti.“ Drama se obvykle neuchyluje k takové explicitnosti, ale například kýžená svatba v komedii, respektive příslib jejího brzkého konání, následující po překážkách, které byly postaveny milencům do cesty, nemá jen do sebe uzavřený význam, ale je také gestem poukazujícím k utěšené budoucnosti. Vyplývá-li předtextová historie převážně z díla samého, je-li jím — v nějaké míře — objektivně dána, pak potextová perspektiva má podstatně větší měrou obrazný a konvenční ráz, závislý i na momentech mimoestetického původu, zejména na vnímatelově zkušenostním komplexu: například divák zhlédnuvši Maryšu odchází z divadla s vědomím, že Maryša Vávrová bude souzena a zřejmě odsouzena, ačkoli v dramatu o tom ani nepadne zmínka; odhaduje dokonce výši trestu a jeho odhad bude zajisté nižší, než by byl — u analogického činu — odhad diváka řekněme v šestnáctém století. Je tedy potextová perspektiva závislá do značné míry na stupni a charakteru stávajícího společenského vědomí, včetně vědomí právního, mravního, politického, filozofického a historického.

To se názorně projevuje i ve vztahu příjemce (divadelními tvůrci počínaje) k potextové perspektivě starších (klasických) dramat, jejichž obrazně konvenční ráz není často schopen ani ochoten vzít za bernou minci — také ve světle historické zkušenosti, která někdejší optimistickou perspektivu nepotvrdila. Důsledkem je scénické ironizování a zpochybňování harmonizujících závěrů, které měly takovou optimistickou perspektivu narýsovat. Záměrně nevěrohodně, například, zní pak smíření Monteka s Kapuletem v Romeovi a Julii, anebo Fortinbras v Hamletovi je představen jako neomalený a ne-skrupulózní voják, který se cynicky chápe mocenské příležitosti. V takových případech se názorně předeměňuje odlišné pojetí potextové perspektivy ve starém dramatu (ať tragickém či komickém), které závazně spělo k nastolení (obnově) harmonie překonáním (zrušením) vyostřených protikladů, třeba i s přispěním náhody a prostřednictvím zásahu nejvyšší božské či lidské autority, a v dramatu moderním, ve kterém — čím více jsou protiklady vyostřeny — vládne vědomí obtížnosti jejich řešení a v němž se tedy, jak řečeno,

konflikt spíše obnažuje: potextová perspektiva, na rozdíl od starší jednoznačnosti, se stává neurčitou a mnohoznačnou. Přitom je však třeba vidět, že divák (čtenář) spontánně přeje uplatnění tzv. básnické spravedlnosti, přestože — a právě proto, že — v životě se mu jí v žádoucí míře nedostává; že touží po harmonickém konci, a nejvíce tam, kde ve hře je cit: této kompenzační tendence se něco nazneživaly tzv. romány pro služky (které i v dramatických textech mají svoje bližence), sugerující, že láska překoná i nejstrmější třídní přehradu. Shaw, například, vynaložil mnoho úsilí (to jest i výslovně vyřčil potextovou perspektivu svého Pygmalióna v esejistickém dovětku), aby přesvědčil, že Liza Doolittlová se neprovdá za profesora Higginse, a přece se s tím většina diváků nesmířila: muzikálová verze, *My Fair Lady*, jim pak dala za pravdu a vyšla jim vstříc.

Potextová perspektiva je, řekněme aforisticky, do značné míry předmětem recipientovy fabulace; v syžetu však je obsažena jen v přesné míře svého naznačení a na místě k tomu příslušném. I vůči ní platí, že kdykoli chceme demonstrovat, jak nám autor dějotvorné informace zprostředkoval, kdekoli citujeme z díla, abychom poukázali na rozdíl mezi přímou a zprostředkovanou, primární a sekundární informací, kdekoli zdůrazňujeme, v jakém pořadí a jakým způsobem se nám informací dostalo, nerekonstruujeme už fabuli, nýbrž citujeme syžet. Dramatický syžet je tedy tím, co sledujeme při četbě nebo v průběhu divadelního představení; z hlediska děje je to strategické rozestavení dějotvorných motivů, s rozlišením těch, které jsou názorně realizovány, a těch, které jsou narativně zprostředkovány.

U dramat analytického typu, ve kterých v poměrně krátkém časovém úseku je předmětem šetření rozsáhlejší úsek minulosti, v němž koření příčiny současného kritického stavu (který je přímým předmětem dramatického zobrazení a zároveň podnětem k analytické rekonstrukci — ať přímé, ať narativně zprostředkované — dějů minulých), tedy u takových dramat lze jejich „obsah“ (v hovorovém smyslu) tlumočit dvojím nápadně rozličným způsobem: jednou z hlediska fabule, jindy z hlediska syžetu (jak názorně demonstroval Z. Hořínek na příkladu Sofoklova *Oidipa*⁴⁸). V prvním případě vyprávíme „po pořádku“ a „od začátku“ („ab ovo“), tedy počínaje první podstatnou událostí, neblahou

věštbou thébskému králi Laiovi, že ho zabije jeho vlastní syn, v důsledku čehož král rozkáže dítě usmrtit. V druhém případě začínáme až u té dramatické události, kterou začíná hra, totiž u morové rány, která zastihla Théby, a čekáním na radu delfské věštkyně — tedy „in medias res“, vlastně těsně před katastrofickým koncem tohoto tragicky paradoxního příběhu.

Podobný rozestup mezi fabulí a syžetem se ukáže tam, kde několik autorů zpracuje stejnou, například historickou látku. Ani Shaw sice ve Svaté Janě nezačíná „ab ovo“ (Schiller v Panně orleánské začíná dříve, a doslova od začátku nezačíná snad žádné drama; každé má být nepatrnou předtextovou historií), tedy řekneme od toho dne, kdy Jana v Domrémy uslyšela hlasy prikazující jí korunovat Dauphina za krále Francie, ale až od počátku Janiny výpravy, od návštěvy u Roberta de Baudricourta, a v téže první scéně (i později) předtextovou historií narativně zprostředkuje; nicméně jeho „kronikářská hra“ začíná zkraje a postupuje „po pořádku“ až k Janinu upálení (s epilogem jejího svatořečení). Proti tomu Jean Anouilh začíná téměř od konce, tedy procesem s Janou a v průběhu procesu nechává rekonstruovat, tedy sehrát předchozí události Janina života a na závěr dokonce zruší scénu upálení a nahradí ji scénou korunovační, která se odehrát „zapomněla“. Fabule je v obou případech zhruba stejná, pouze jinak „vyprávěná“, ba dokonce si lze představit takový způsob jejího vyprávění, který bude vůči Janě skeptický či nepřátelský. Je tedy fabule ideově i formálně indiferentní a všechno záleží na způsobu podání, jehož zpředměněním je dramatický syžet. Autor může zpracovat již existující a známou fabuli, jako ve všech uvedených případech (včetně Oidipa), tedy jistý příběh reálný, vzatý z historie či ze současnosti, nebo příběh fiktivní, jak jej vytvořila lidová slovesnost, nebo jiný známý autor, lhostejno zda dramatický či epický. Základní možnosti však jsou buď fabulovat nově a samostatně, anebo zpracovat známý příběh. Že jde o dvě rovnocenné alternativy, věděl už Horatius, i když klasicistická teorie, vycházející z Aristotela, pro tragédii preferovala děje a postavy historické či legendární, zatímco právo samostatné fabulace v tomto vrcholném žánru bylo zapotřebí postupně obhajovat a prosazovat. Může vzniknout dojem — na základě toho, co bylo

řeceno —, že fabule, která je pro vnímatele výsledkem, je pro autora východiskem (ať už je mu dána nebo ji vytvořil) — ale taková představa a protiklad jsou zjednodušující. Fabule může být předem „dána“, to jest známa i divákovi, třeba právě takovému, který dnes jde zhlédnout příběh Jany z Arku: lze předpokládat, že je s jejími osudy zhruba obeznámen. Tím spíše fabuli běžně znal předem antický divák, kterému se až do omrzení předkládaly příběhy z okruhu thébských bájí: nebyl zvědav na ni, ale na syžet, a co se fabule týká, věděl předem zhruba tolik, co dramatický autor. Z jiného zase hlediska je naivní předpoklad, že každý autor, který nesáhne ke staré fabuli, si novou fabuli nejdříve vypracuje jako uzavřený celek, který pak promyšleně rozvrhne do dějové roviny syžetu. Je naopak mnoho autorů, a zvláště mezi moderními, pro které jako východisko tvůrčího procesu stačí pretextová představa jistého souboru dramatických postav; jejich vzájemných vztahů a základní dramatické situace: rozvoji fabulačních prvků ponechávají (s jistou dávkou nadsázky řečeno) volný průběh a fabule (pokud vůbec je výrazně rozvinuta) je pak i pro ně výsledkem tvůrčího procesu. Není tedy fabule nezbytně preexistentní a zásadně ji nelze zaměňovat s námětem: i historický námět lze fabulovat odlišně; například pokud jde o Janu z Arku, jsou detailní rozdíly mezi fabulí Schillerovou, Shawovou a Anouilhou.

V rekonstruované fabuli — čím více je rozvinuta — zdají se mít všechny události stejnou důležitost; v syžetu však jsou jistým způsobem řazeny, prezentovány a (tedy) hierarchizovány. Této hierarchizaci dává autor průchod zvláště způsobem, jakým nakládá s dramatickým časem, a ten bude probrán až v následující kapitole. Na tomto místě si povšimněme jen dvojího způsobu prezentace dramatických událostí: přímého (náporného) a nepřímého (narativně zprostředkovaného) — i když se specifickým uspořádáním dramatického času těsně souvisí, přece jen se jím nevyčerpává.

Že se v dramatu události nejen živě předvádějí, ale že se o nich také vypráví, musel vědět už Aristoteles (jak ostatně vyplývá z počátku 18. kapitoly jeho Poetiky), a výslovně to pojmenoval Horatius. Horatius byl také první — pokud je nám známo —, kdo živému znázornění dal výslovně přednost, a to proto, že účinnější je pry

to, co se vnímá zrakem. (Aristoteles nebyl téhož mínění: názorné scénické provedení zvláště drastických událostí považoval za méně umělecké a sluchové vjemy preferoval před vjemy zrakovými: srv. 14. kapitolu Poetiky.) Od těch časů radí se tedy dramatickým autorům, aby hleděli uvádět všechny události na scénu: kdyby to mělo platit kategoricky, bylo by analytické drama pochybené od základu. Ale již Horatius upozorňuje, že jsou děje, které na scénu nepatří: takové, které budí pohoršení, a takové, které vzbuzují nedůvěru. Jinými slovy: vyčleňuje se tu poprvé, co není vhodné a (nebo) možné na scéně provádět; diskusní téma, které pokračuje až do dnešních časů. Zvláště rigorózní byla v tomto ohledu humanistická a klasicistická teorie, která napravovala „škody“ napáchané předchozím středověkým divadlem, jež nešetřilo ani patřičnosti, ani pravděpodobnosti. Například co se drastiky, už Aristotelem odsuzované, týká: názorné scény mučení a zabíjení byly běžnou součástí jevištní prezentace, vlastně tvořily jejich přirozené vrcholy, uvážíme-li, že znázorňované byly zejména děje ze života Kristova a svatých mučedníků. Ne náhodou byl v renesanční teorii i z tohoto zřetele vyzdvížen příklad Senekův, jehož dramatika oplývá hrůznými ději, ale v drtivé většině sugestivním líčením zprostředkovanými. Alžbětinci přijali tento příklad se zjevným nadšením, jenže jej spojili se silnou domácí tradicí středověkého divadla: sloučením sugestivního vyprávění a drastické podívané v tzv. krvavé tragédii Seneku trumfli.

Proti drastice se namítalo i z hlediska žádoucí věrohodnosti: divák neuvěří, že člověk na scéně je skutečně trýzněn nebo že umírá, naopak se může dostavit bezděčný komický účín. Podobně u složitých a technicky náročných dějů, jako jsou například bitevní výjevy: je prý lépe dovolávat se divákovy představivosti sugestivně zprostředkujícím slovem než riskovat ztrátu iluze pouhým náznakem. Z této pozice kritizovala humanistická teorie i alžbětinské drama, ale bez úspěchu: toto drama mělo stran nepatřičnosti a nemožnosti málo obav; katastrofické události mezi lidmi i v přírodě byly znázorňovány přímo, s takřka neomezenou důvěrou v možnosti divadla i ochotu diváka přijmout synekdochický náznak. Ale i tak zřejmě představovalo zejména shakespearovské drama pro alžbětinské inscenátory nemalý,

i technický problém. Shakespeare nebyl pragmaticky uvažující divadelní praktik; vytyčoval některé velmi náročné scény obecně a ponechával na inscenátorech, jak si s nimi poradí. Některé varianty jeho textů, dochované v podobě tzv. špatných kvart, jsou dokladem, jak byly jeho velkorysé i bezstarostné představy konkretizovány, nebo také eliminovány — úpravami a škrty.

Přitom nelze ani u něho, který dával přednost přímému znázorňování dějů, říci, že by je šmahem a zásadně přiváděl na scénu. Například menší alžbětinský autor by si sotva nechal ujít příležitost zobrazit přímo vraždu, páchanou Macbethem na králi Duncanovi — aby vynikla krutost jeho počínání. Shakespeare však prostředkuje tuto dramatickou událost nejprve úzkostnými horečnými představami lady Macbethové (v témž čase, kdy Macbeth vraždí) a vzápětí vzrušeným líčením průběhu vraždění ze strany Macbetha (2.2). Dramatická událost je zprostředkována přes zainteresovaný subjekt, který ovšem není s to podat zcela objektivní zprávu; ani to není z hlediska dramatického autora žádoucí, neboť má vystoupit především důsledek, bezprostřední ještě čerstvá stopa, kterou hrůzný čin zanechává. A děje se tak v souladu s rysy, kterými jsou jak Macbeth, tak lady Macbethová obdařeni: to jest s vysokou zjištěnou obrazností, se kterou i sami sobě zprostředkují zážitky očekávané i realizované. Jinými slovy, od vnějšího dramatického děje přesunuje se těžiště k ději vnitřnímu.

Náhlé nutkání suspendovat „drastiku“ (aristotelský „pathos“) není tu rozhodně postačujícím důvodem, neboť podobně počíná si Shakespeare i v přesně opačném případě. Jestliže v Macbethovi nechal rekonstruovat hrůzný zážitek, pak například v Antoniovi a Kleopatře rekonstruuje zážitek krásný, a to neméně sugestivním způsobem: jde o Enobarbovo líčení (2.2) Antoniova prvního setkání s Kleopatrou na řece Cydnu. Tato událost, na rozdíl od Macbetha, jednak patří do předtextové historie, jednak je z hlediska fabule zbytečná — nemá ani dramatický, ani epický, ale vysloveně lyrický ráz. Básnické slovo, schopné zprostředkovat zrakové i čichové vjemy (sluchové jsou nápadně potlačeny), tu neslychaně triumfuje nad jakýmkoliv myslitelným přímým vizuálně-akustickým zobrazením právě tím, že je stejně jako v předchozím případě subjektivi-

zováno. Není to událost, čeho se nám dostává, nýbrž zážitek události; duch a smysl této subjektivizace není přítom, zdůrazňují znova, na rozdíl od Macbetha dramatický, nýbrž lyrický. Ale stejně jako v předchozím případě vyvstala tu zřejmě pro autora potřeba představit událost ne pro ni samu a pro fabuli, ale pro dramatické postavy, které jsou jí účastny, pro Kleopatru a pro Antonia, i pro Enobarba jako svědka, ne však odtažitého, ale zasaženého. Vyplývá tedy, že v širším a důsažnějším smyslu má toto lyrické líčení přece jen dramatický význam: ne však vzhledem k ději, nýbrž k dramatickým postavám. V prvním i druhém případě — tu méně, tu více výrazně — dominují charakterotvorné motivy a záměry nad záměry a motivy dějotvornými.

Bitevní scény, a v jejich rámci boj muže proti muži, byly, jak je všeobecně známo, na alžbětinském jevišti znázorňovány hojně — zřejmě se těšily velké oblibě u řadového publika, třebaže právě pro svou nevěrohodnost byly ironizovány humanistickými intelektuály. (Philip Sidney: „... a když se mezitím přiznou dvě srdce, znázorněná čtyřmi meči a štíty, či zatvrzelé srdce v nich odmítalo vidět vřavu na bojišti?“)⁴⁹ Avšak hojně je, i u Shakespeara, také jejich narativní zprostředkování. Důvod není, jako v dramatu sevřeném aristotelskými (či spíše pseudoaristotelskými) jednotami, jen technické povahy, jakože všechny události rozvinuté fabule — a shakespeareovská fabule je značně rozvinutá — ani nelze názorným dramatickým jednáním realizovat. Už z uvedených příkladů vyplývá, že narativní zprostředkování dramatických událostí — ať už vyzdvížených z předtextové historie anebo přesunutých do přílehlého pomyslného dramatického prostředí (i tento pojem bude třeba v následující kapitole blíže vysvětlit) — může mít specifický dramatický význam, a to nejen ve vztahu k fabuli (vlastně nejméně k ní), ale zvláště ve vazbě na konkrétní dramatickou situaci a na konkrétní dramatickou postavu, ať už vystupuje jako objekt nebo subjekt líčení. Básnické slovo, o vysokém stupni konkrétnosti, není v takovém případě východiskem z nouze a pouhou náhražkou, ale vystupuje jako nenahraditelný prostředek dramatického jednání a hodnocení prostřednictvím cílevědomě redigovaných detailů, které by v bezprostředním a globálním vjemu

zanikly; respektive jevová stránka by zastínila sledovaný smysl, právě ke dramatické situaci a dramatickým postavám se vztahující. Shakespeare k tomu skýtá dost dokladů a ke splnění tohoto cíle obdařuje mimořádnou výmluvností i zcela podružné postavy, nebo takové, do jejichž idiolektu poetický výraz nezapadá.

Vztah přímého znázorňování a narativního zprostředkování není nezbytně alternativní, ale často komplementární: Horatiovo „buď — anebo“ není přesné. I Shakespeare často po primární informaci zavádí k téže události informaci sekundární. Například v Macbethovi (1.3) nejprve sledujeme Macbethovo setkání s čarodějnicemi a o něco málo později (1.5) předčítá nám lady Macbethová Macbethovu písemnou zprávu o něm: to jen dokazuje, že dramatická událost sama, sám vnější děj, není pro Shakespeara nejvyšším a konečným smyslem. V případě Macbetha tak vyniká jeho analytické zaměření; předmětem pozornosti není sám čin (zločin), ale okolnosti a předpoklady k němu vedoucí a posléze jeho následky; od fabule, jejíž přehlednost pro diváka Shakespeare pečlivě a v postačujícím předstihu zajišťuje, přesouvá se pozornost k syžetu, který je vlastním zdrojem dramatického napětí i předmětem poznání.

Prezentace dramatické události a její následné narativní zprostředkování je jeden, běžnější příklad záměrné informační duplicity (která nemusí být v dramatu redundantní), kterou dále vystupňoval Brecht. Kdoš škodolibě charakterizoval jeho epické divadlo tak, že tam se nejprve promítnou titulky, co se bude odehrávat, pak se to odehraje a pak se to ještě v písni okomentuje. To je vlastně výstižná i věcná charakteristika, a přitom postup, který principiálně nepotřebuje zastání, zvláště vzhledem k záměrům, které Brecht promyšleně sleduje. Jiný případ, který u něho nalezneme, a zvláště hojně v Kavkazském křídovém kruhu, je duplicita sousledná: událost je živě (hereckým jednáním, předepsaným poznámkou) předváděna a zároveň „vyprávěna“ jinou, chórickou postavou (Zpěvákem v Kavkazském křídovém kruhu). Druhý případ reflektuje praxi běžnou v asijském divadle, a možnost i účinnost takové kontaminace epického a dramatického principu, příliš ostře líšeného Aristotelem, i pro moderního evropského diváka Brecht plně prokázal. První případ však, četny

i v soudobé dramatice, nemá historicky jen ten jednoduchý ráz a průběh, jaký byl demonstrován na Macbethovi. Čtenář Hamleta se upomene, že hra ve hře, o zavraždění krále Gonzaga, se tam celá odehraje dvojnásobem: nejprve, jak je předepsáno poznámkou, pantomimicky, a poté dialogicky. Tento způsob informačního zdvojení ne jedné, ale celé řady událostí, tedy uvození celé hry nebo jednotlivé její části shrnutím v ní obsaženého děje pohybovým či slovním výrazem, bylo běžné v divadle antickém, středověkém, humanistickém i lidovém a cíl byl řádově shodný s tím, který takovým „zcičováním“ sleduje v moderním divadle Brecht: odvést pozornost od událostí „o sobě“ k jejich průběhu a důsledkům.

Pokud jde o řazení událostí, není u Shakespeara rozestup mezi fabulí a syžetem nápadný: alžbětinci běžně vyprávějí svoje příběhy „ab ovo“ a shakespeareovské drama vykazuje minimální, v některých případech až znepokojivě kusou předtextovou historii. Ta je zprostředkována co nejrychleji a tím nejekonomičtějším způsobem, který by u menšího autora hraničil s primitivismem: vyprávěcí monolog, vyžádání informace od lépe informované postavy nebo náhlá sdělnost jedné z postav jsou běžné postupy, které i v dalším vývoji dramatu přicházejí ke cti. Klasicisté, jak řečeno, potlačovali monolog, protože odporoval jejich pojetí pravděpodobnosti, a nahrazovali jej falešným dialogem, ve kterém hrdinové odpovídali na úslužné otázky, které jim předkládali jejich „důvěrníci“ — zvláštní kategorie dramatických postav, která má své antické předky (tzv. protatické postavy). Ibsenovské analytické drama obohacuje tento repertoár prostředků například postavami vracejícími se po několika letech z cest, povídavými přítelkyněmi, služebníky a sousedkami, jejichž hlavním úkolem je zprostředkovat základní informace k předtextové historii. V tomto typu dramatu (jaký klasicky představují *Opory společnosti*) jde však o úkol tak rozsáhlý i tak principiální, že jej nelze obstarat jednorázově, blokově, ani jednou či několika speciálně k tomu vyčleněnými postavami. Zprostředkování minulosti, její analytické rozkrytí, je vlastním úkolem dramatické přítomnosti: proto se tento typ dramatu nazývá analytickým, nebo také dramatem posledního aktu. Tím se poukazuje na velký rozestup fabule a dějové

roviny syžetu; dramatická přítomnost představuje k minulostně orientované fabuli příslovecnou špičku ledovce, jehož větší část je zprvu skryta pod hladinou času. Divák, který se například v shakespeareovském dramatu co nejrychleji dostává do informačního předstihu vůči dramatickým postavám, je tu naopak vůči (z hlediska fabule) klíčovým postavám příběhu v informačním deficitu, a ten je postupně v průběhu děje odstraňován: postupnost informačních dávek je zdrojem dramatického napětí. (Analytické povahy a minulostně orientovaná je ovšem také detektivní hra a tzv. soudní melodrama: oblíbené žánry zejména anglického a amerického divadla od konce 19. století dosud.)

Čím pozdější „východisko k útoku“ (anglický výraz: „point of attack“) v rámci obšrné fabule autor volí (jakože takovou alternativní situaci lze snadno modelovat), tím větší je potřeba zprostředkovat minulost, jejíž přítomné důsledky se v dramatu předvádějí. Dosud však byl uvažován aristotelský model jednotného časově posloupného rozvoje přítomných událostí, umožňující i relativní jednotu časoprostorovou: je snadné si představit (a ibsenovské drama to běžně potvrzuje), že „poslední akt“ analytického dramatu se už odehraje v několika od sebe nepřilíš vzdálených časových odstavcích a na jediném či několika blízkých místech. Absolutnost dramatu, uzavřenost a ucelenost jeho formy (jejímž vnějším výrazem jsou pseudoaristotelské jednoty) zůstává navenek uchována, ale ve skutečnosti je těsná, krajně nepohodlná pro tak masivní nápor minulosti, jemuž je ibsenovský dramatický svět vystaven: rozkrývání minulosti se děje cestou diskuse a více či méně zahaleného narativního zprostředkování s důsledkem, že drama se vnitřně epizuje. Szondi však poněkud křivdí Aristotelovi a vidí ho očima jeho vykladačů, když hned úvodem své *Teorie moderního dramatu* konstatuje, že „počínaje Aristotelem vystavovali teoretikové vystoupení epických rysů v této oblasti na pranýř“⁵⁰, neboť Aristoteles přinejmenším vidí drama, jak jsme zdůraznili, právě v těsné souvislosti s epikou. Ale Szondi má pravdu v tom, že takzvané zákonitosti dramatu, týkající se především specifického způsobu realizace a rozvoje děje, jsou odvozeny z té podoby dramatu, která vykristalizovala až ve Francii sedmnáctého století, tedy dramatu — dodáváme —, jehož „absolutnost“ a „objektivita“

petrifikovala uzavřenost feudálního světa, blížícího se své konečné krizi, a představovala pozdní ideální sebe-reflexi, kterou pak odkoukal a vděčně vzal za svou buržoazní svět. (Klasicistické drama, více svázané jednotami než drama buržoazní, nápadněji praskalo ve švech a simulovalo uzavřenost a koncentraci na omezený úsek přítomnosti jen s nejvyšším vypětím.) Drama vskutku, jak říká Szondi správně, se tak uzavírá do sebe, izoluje se od autora a od diváků (to je naplnění kýžené absolutnosti a objektivit dramatické formy!); ale neříká tím všechno — ono se také izoluje, tím minimalizováním procesualnosti, od dějin, respektive se odčizuje pojetí současnosti jako součásti historického procesu.

A tady vyniká velká zásluha a podstata Ibsenovy reformy: že dokázal nazřít dramatickou přítomnost jako součást a výsledek historického procesu — i když, a to už nelze jako přednost jednoznačně kvalifikovat, v rámci uzavřené, absolutní dramatické formy, která k tomu není nejlépe disponována. A z toho zase zřetel, totiž k obnově prestiže otevřené dramatické formy, schopné předestřít široce rozvětvené epické děje, vykonali pro drama dvacátého století víc někteří preromantičtí a romantičtí autoři, jejichž dramata až ve dvacátém století došla uznání, ba někdy dokonce teprve samotného uvedení. Nebude náhoda, že tři hry Georga Büchnera, jednoho z nejrevolučnějších duchů první poloviny devatenáctého století, i co se koncepce dramatu týká, žijí na současném jevišti víc než tři tucty dramát Ibsenových.

Samo analytické drama, odvíjející se od konce a hledající v minulosti původ současné krize či dokonce katastrofy (jako v detektivně kriminálním žánru), představuje se ve dvou variantách. Jednu reprezentuje Ibsenovský model, který uchovává uzavřenou formu a ve kterém minulost je zprostředkována verbálně, diskusně (Shaw, vycházející z Ibsena, viděl v diskusi třetí, rozhodující stadium rozvoje dramatického děje). Druhá pak je taková, kde uzavřená forma pod tlakem minulosti povoluje natolik, že z ní zůstávají jen rámcové situace: z rozrušené jednoty děje jsou vyvozeny radikální důsledky i pro zrušení jednoty času a místa, takže co v první variantě bylo vzpomínáno, je v druhé variantě živě znázorňováno jako objektivní či subjektivní (ústředním dramatickým subjektem zredigovaná) rekonstrukce. Například v díle Arthura Millera se poučně obě mož-

nosti střídají. Bezprostředně po dramatu Všichni moji synové, ve kterém je analýza minulosti prováděna na půdorysu Ibsenových Opor společnosti, následuje Smrt obchodního cestujícího, která se vrací do minulosti ve zdánlivě neuspořádané sérii asociací iniciovaných denních snů zneurotizované ústřední dramatické postavy, která takto, z vůle autora, vystupuje jako organizátor aktuálního zpředměnělého dramatického děje. A v zrcadlově převráceném pořadí později zase dvě hry; cele obrácené do minulosti, a navenek nápadně každá jiná: Po pádu — a Cena.

Jsmeli odkázáni na narativní zprostředkování minulosti dramatickými postavami, pak je přijímáme s vědomím, že bude subjektivně zabarveno (jakože obvykle tomu tak je), tedy podřízeno kontextu dramatické postavy. Z toho vyplývá, že druhý způsob zpředměnělé rekonstrukce může si nárokovat vyšší objektivitu. U Millera je však tomu spíše obrácené — a to proto, že analytická rekonstrukce je jak ve Smrti obchodního cestujícího, tak v Po pádu prováděna přes hlavní dramatický subjekt (jako by se odehrávala „v jeho hlavě“, jak nám původní titul Smrti obchodního cestujícího připomíná), který v prvním případě nepřímo, v druhém případě přímo vystupuje jako epické já. Epizace, prováděná přes subjekt, jde pak ruku v ruce se subjektivizací dramatu, které — abychom parafrázovali Szondiho — se přibližuje jak k autorovi, tak k divákům.

Změny, k nimž v evropském dramatu zejména od poslední třetiny devatenáctého století dochází, zasahují zejména a primárně pojetí a uspořádání dramatického děje; ostatní změny jsou následné a sekundární. Paradoxně, takřkajíc podle Parkinsonova zákona, začínají se realizovat v téže době, kdy Gustav Freytag ve své Technice dramatu stanoví modelové schéma rozvoje dramatického děje, sestávajícího ze dvou hlavních fází, vzestupné a sestupné, stoupajícího od momentu prvního napětí k vrcholnému tragickému momentu a klesajícího přes moment posledního napětí k závěru: pověstná freytagovská pyramida má pak pět částí, expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu. Freytag publikuje svou knihu roku 1863, aniž asi tušil ještě o Ibsenovi; ale dva roky nato vznikl už Brand, po dalších dvou letech Peer Gynt; Opyry společnosti, tento model analytické problémové hry, jsou z roku 1877, Maeterlinckův Větrelec

a Slepci z roku 1891 a Vnitřek z roku 1905; Strindbergovo drama Do Damašku z let 1898 a 1904 a Hra snů z roku 1901, Jarryho Král Ubu měl premiéru 1896, Čechovův Ivanov roku 1887 a poslední jeho velká hra, Višňový sad, 1904; Gorkého Na dně 1902. Od těchto let vše, co Freytag vytyčil, je zpochybněno a bude se dále problematizovat. U mnoha následných dramát bývá například expozice rozprostřena po celé ploše dramatu, kolize je rovněž permanentní (nebo trivializovaná), krize se odkládá, k peripetii (náhlému obratu v ději) nedochází a katastrofa se nekoná. Freytag dokládá svoje teze zejména příklady z dramatu antického, shakespearovského a z německé klasiky; ve skutečnosti však si je podrobil svému nazírání, odvozenému z tzv. dobře udělané hry své současnosti, která řemeslnou dovednost z fetišizovala v estetický ideál. V každém případě má jeho teorie retrospektivní, resumující ráz, a ještě omezený na ten vlastně krátký úsek dramatických dějin, který později vymezil Szondi a kterému ve jménu shakespearovské organické formy oponovali už osvícenci; tak vypadávají celé bloky a epochy dramatiky a jiné jsou k freytagovskému obrazu uměle uzpůsobeny.

Retrospektivní, a v rámci retrospektivy ještě selektivní ráz Freytagovy teorie vyniká zejména v nejznámější její části, věnované stavbě dramatu. Pětifázový rozvoj dramatického děje, odpovídající pěti jeho aktům, má historii sahající až k Horatiovi, který ve svém listě Pisonským právě takový počet potenciálních dramatickým autorům doporučuje, aniž k tomu však uvádí důvod. (Aristoteles nemá žádné takové doporučení: ve 12. kapitole Poetiky vyjmenovává jen názvy jednotlivých částí řecké tragédie, které mají historický, ne však normativně teoretický význam, a nepraví nic k jejich počtu.) Italští humanisté následovali pak své antické vzory až s přílišnou péčí, ale přece — alespoň někteří samostatně uvažující — s jistou zdrženlivostí. Tak Giraldu Cinthio roku 1543 se odvolává na Latince, ale nepropůjčuje se ještě normativnosti: popisuje pouze možný pětifázový rozvoj děje v komedii (s dodatkem, že „s náležitými změnami“ je přijatelný i pro tragédii). Činí tak v přímočařejší podobě, než jakou uvede v 19. století Freytag: v první části je předestřena zápleтка (argumentum), v druhé se věci dávají do pohybu, ve třetí se vyskytnou překážky, ve čtvrté se začínají rýsovat

cesty k jejich odstranění a v páté je nalezeno uspokojivé řešení. Ale již Aelius Donatus někdy v polovině čtvrtého století našeho letopočtu uvádí (až příliš kategoricky), že každá komedie má čtyři části: první částí rozumí však prolog, a vlastní děj člení do tří částí, které nazývá protasis, epitasis a katastrofa. Podobně Lope de Vega ve svém spise Nový způsob jak psát komedie za našich časů (1609) doporučuje tříaktovou strukturu, ačkoli podotýká, že zažil i sám zkusil strukturu čtyřaktovou. Shakespearovu dramatiku známe rozčleněnou do standardních pěti aktů (a většího počtu scén), avšak toto členění prováděli až editoři jeho dramatiky, počínaje těmi, kteří roku 1623 vydali jeho dramatické dílo (tzv. První fólio) — v žádném Shakespearově dramatu, publikovaném za jeho života, není provedeno členění do aktů ani do scén, ačkoli hranice mezi scénami jsou (v drtivé většině) zřetelné. (Pouze u jediného Shakespearova dramatu, u Jindřicha V., se na první pohled zdá — podle pěti vstupů chóru, že byl komponován do pěti částí, ale tyto chóry byly vloženy do textu asi až dodatečně, snad s ohledem na vybrané publikum, a v Prvním fóliu je text členěn do aktů značně bezradně a bez ohledu na vstupy chóru.) Shakespearův současník, učený Ben Jonson ovšem už „klasificoval“ v tom, že svoje dramata aspoň navenek sám do pěti částí rozčlenil, ale i on je natolik alžbětincem, že vnější výstavbu „aristoteliské“ kompozice kolikrát zastírá volnou kompozicí epickou, která je mu zjevně více po chuti (i když jeho Alchymista byl později vyzdvihován jako příklad dokonale a po zákonu všech jednot vypracované zápletky). Francouzští klasicisté jsou ovšem ortodoxně pětiaktoví. U osvícenců i romantiků ještě pětiaktová struktura dominuje (Puškin však svého Borise Godunova nedělí do aktů, ale do dvaadvaceti scén), ale paradoxně spíš díky špatně pochopenému příkladu Shakespearově než klasicistů, a volnější, epické pojetí dramatického děje (prozrazující se například členěním aktů do scén) jí co chvíli zevnitř rozrušuje. Počínaje realismem, a bez ohledu už na střídání „ismů“ následujících, je dáno jednou provždy, že vnější i vnitřní výstavba děje a kompoziční vyznačení se podrobují myšlenkově tematickému členění syžetu a (tu více, tu méně) divadelně diváckým ohledům — a to případ od případu. Tak například ruské realistické drama 19. století má dva až pět aktů; Ibsen

rozvrhuje *Opory společnosti* do čtyř částí, *Strašidla* do tří a *Nepřítele lidu* do pěti; ještě volněji a s větším rozptylem počíná si Shaw, zatímco Čechov se ustálil na kompozici čtyřaktové, která je i vnějším výrazem jisté ideově tematické jednoty jeho dramatiky. Pro expresionisty je charakteristické členění do scén a jejich vysoký počet, a Bertolt Brecht pojmu „dějství“ ani „scéna“ většinou už vůbec nepoužívá, ale prostě svoje scény (jakože o scény jde) čísluje po řadě, dává jim někdy názvy shrnující jejich stručný průběh a ráz, nebo prostě označující místo děje. Epický pořádek, epizodický ráz jednotlivých částí, dialektická jednota přetržitého i nepřetržitého je s aristotelským pojetím dramatického děje a s freytagovským lineárním schematismem jeho rozvoje v přímém protikladu, který je v případě takového Kavkazského křídového kruhu vystupňován nejnápadněji: zde jsou podány po sobě (nikoli paralelně, vzájemně se proplétající) příběhy dva, *Grušin*, a soudce *Azdaka*, které se až v závěru, ve *Sporu o dítě*, spojí.

Uvádět další příklady by nemělo smysl. Potvrdily by jenom, že obecné zpochybnění a rozpad takzvaných dramatických zákonitostí koncem devatenáctého století a v průběhu celého století dvacátého se obzvlášť nápadně projevuje jednak v mísení žánrů (které veškeré teorie o „čistém žánru“ tragickém či komickém činí historickými, nebo rovnou archaickými), jednak v pojetí a průběhu dramatického děje, včetně vnějších známek. Na jedné straně lze sice stále evidovat úhlednou uspořádanost do větších celků (dějství), reflektujících klasičtější (či spíše klasicistní) představu ucelenosti i náležitosti členění dramatu, na druhé straně však má stejně klasičtější vlastně klasičtější opodstatnění takový dramatický tvar, jehož jednota je spíše jednotou tématu, myšlenky či básnivě obraznosti, zmíněnou jednotou přetržitého a nepřetržitého, ať už se projeví jako plynulý proud nebo jako sled příkře oddělených částí. Takové známky vykazují i ty vpravdě neklasičtější z klasičtějších textů, které stále tvoří základy evropské divadelní kultury a nutí soudobé divadlo ke konfrontaci: tím máme na mysli jednak drama starořecké, jednak drama shakespearovské. A tu je charakteristické, že textologický přístup k nim se teprve v posledních desetiletích zároveň historizuje a zároveň prozrazuje soudobé, ale vlastně staronové nazírání dramatické formy: očišťují se od

vnějšího, dodatečného rozhodnutí, kde začíná a kde končí údajné dějství, které nebylo vůbec zamýšleno nebo dokonce představovalo neznámý pojem.

Nelze ani přehlédnout také už naznačený tlak, který na dr amatickou formu vykonává divadelní praxe. Víme přece, a můžeme ze starých dramatických textů odečítat, že při spontánně realizované jednotě děje, místa a času (kterou se vskutku vyznačují antická dramata, respektive jejich větší části), anebo tam, kde nad nejednotou zobrazovaného děje, místa a času převládla jednota zobrazujícího děje, místa a času (tedy v divadle alžbětinském, kde jedna scéna se vázala na druhou), nebylo ani žádoucím, ani možné přerušovat ten plynulý tok. Alžbětinské divadlo nebylo zatíženo žádným náročným architektonicko-scénografickým aparátem a jeho inscenační způsob se formoval ve velkých arénách, soustředujících tisíce lidí, které by nějaká přestávka spíše vyvedla z míry: nebylo alternativního místa (takzvaných společenských prostorů), kam by mohli odejít za občerstvením, a proč taky, když se jim podávalo během představení. Jiná situace nastává, a už za alžbětinců, v divadlech interiérových. Ta, především, na sebe vázala odlišné, a relativně homogenní, „vybrané“ publikum, které vyhledávalo divadlo také (přínejmenším) jako společenskou příležitost, při které bylo zapotřebí se předvést v nových šatech, odpočinout si od sezení na nepohodlných lavicích a pohovořit s přáteli. Tyto postoje máme doloženy a víme taky, že o přestávkách vyhrávala v takových divadlech hudba, která mohla být stejně mocným lákadlem. Nuže, následující divadla dvorská a městská, spravovaná mocnými feudály či bohatými měšťany, jsou dědici takového diváckého postoje, motivace i očekávání; k tomu už je dokladů bezpočet a sahají až do naší současnosti. Tudíž dramatik, který psal pro taková divadla, vědomě či bezděky bral v úvahu povinný režim divadelního představení, který tak ovlivňoval stupňování a členění dramatického děje, rozložení prodeje i akcentů, takzvaného dramatického pointování, zároveň završujícího dosavadní vývoj děje a zároveň budícího další očekávání: toho si pak zvláště autoři tzv. dobře udělané hry byli dobře vědomi.

Druhý tlak přichází ze strany scénografie. V témž období, počátkem sedmnáctého století, zavádí se do nových (interiérových) divadelních budov perspektivní

malovaná dekorace se systémem výměn postranních kulis a zadního prospektu. I když zpočátku dály se tyto výměny před očima diváků, přece bylo k nim zapotřebí jistého času, a ten s průnikem dalších, trojrozměrných iluzivních prvků ještě rostl — tyto pracné „proměny“ (termín, který jako na dotvrzení naší teze o vlivu divadla na dramatickou formu vešel dočasně i do české odborné terminologie jako označení „scény“ či obrazu dramatu) diktovaly kratší či delší přestávky v průběhu dramatického děje a vůbec nepřály hře komponované do série několika desítek krátkých scén. Nástup naturalismu a realismu nepřinesl v tom podstatnou změnu — naopak, do detailu „prostavená“ scéna vykonávala tlak i na stavbu dramatu, které se obvykle komponovalo do několika větších celků. Ale hned následující reakce na popisný realismus, reprezentovaná symbolismem a zejména expresionismem, omezuje scénografii na snadno manipulovatelný náznak a osměluje dramatické autory k uvolnění formy a jejímu rozbití do série scén.

A nyní z druhé, přítomné stránky tohoto vztahu zase pozorováno: dnešní široké a volné pojetí divadelního prostoru, „akční“ ráz soudobé scénografie, tendence k plynulosti, rapidní montáži i simultaneitě scénického děje, běžný úzus cézurovat průběh divadelního představení (pokud vůbec) jedinou přestávkou zcela běžně znezřetelnují, mění, vlastně destruuji dramatickou kompozici například realistických dramát, komponovaných do jistého počtu aktů, mění pojetí a průběh dramatického děje (a to i v případě, kdy nejsou žádné zjevné dramaturgické úpravy provedeny). Máme tu další doklad vzájemného ovlivňování divadla a dramatu, které v předchozím historickém exkursu bylo ovšem podáno kuse a jednostranně. Jistěže dramatická forma se nevyvíjí jen pod tlakem divadla a změn inscenačního způsobu, a změny v uspořádání a členění dramatického děje vykonávají zase také tlak na divadlo, nutí divadlo nalézat přiměřený inscenační způsob, i co se týká pojetí divadelního prostoru a scénického prostředí. Vztah divadla a dramatu je tedy i v tom oboustranný a jeho svrchu naznačená konfliktovost je jedním z podstatných impulsů vývoje na obou zúčastněných stranách. Dnes, například, a zvláště u nás pociťuje se kvalitativní manko na straně dramatické literatury; tedy jisté zaostávání za potřebami současného divadla. „Potřeby“, v tomto

kontextu, jsou takřka synonymické s možnostmi současného divadla, které jsou — i pokud jde o pojetí, průběh a členění dramatického děje — podstatně větší než nároky, před které je staví většina současných autorů (a zřejmě i část současných dramaturgů), včetně takového dramatického tvaru, který se v porovnání s možnostmi soudobého divadla (ať chudého, ať luxusně technicky zaopatřeného) i s vnímavostí současného diváka, vyceповaného specifickými způsoby filmového vyprávění, jeví jako archaický. Za našich synkretických časů nevládne takový soulad mezi charakterem divadla a charakterem dramatu, jako vládl ještě za časů psychologického realismu, za nadvlády expresionismu nebo naposledy v epickém divadle a dramatu brechtovském, které představuje poslední velký a soudový divadelně dramatický systém a impuls (u nás, žel, nedostatečně oceněný, zažitý i využitý; třeba i s tím výsledkem, aby mohl být konstruktivně překonán). Snad i v tom bude důvod, proč se s klasikou kolikrát tak tvrdě zachází. Divadelní energie, nespotřebovaná v konfrontaci se současnou nenáročnou dramatikou, se vybíjí na klasických kusech, transponovaných do jakési ideální (či vágní) představy současné hry, a to i na úkor původní historické skladebnosti, která přece není ničím menším než specifickou formulací myšlenky, zajisté poplatnou poměrovým poměrům společenským i divadelním, a přece vynucující si nezbytnou míru respektu, má-li i divadelní historie zůstat učitelkou současného a nejen divadelního života.

Vskutku, po všem, co bylo řečeno, je účelné lišit vnitřní a vnější členění dramatického děje, respektive dramatického textu (poté, co jsme v druhé kapitole charakterizovali části dramatického textu podle vertikálního členění, probíráme nyní členění horizontální). Jak už vyplývalo, výslovné členění dramatu do jednotek vyššího i nižšího řádu není jeho nezbytnou náležitostí — nezná je ani starořecká tragédie, ani středověké, ani shakespearovské drama a nezná se k němu ani (zdá se, že stále narůstající) část dramatu moderního. Například zhruba v polovině textu Anouilhova Skřivánka čteme: „Při představení v Paříži byl režisér nucen udělat zde přestávku. Opona padá nad živým obrazem požehnání. Když jde nahoru před druhou částí hry, žehná biskup ještě stále Karlovi a Janě, ale všichni herci jsou na jevišti

kolem nich a Warwick pokračuje.“ Taková autorská poznámka potvrzuje jednak přímý vliv, jaký divadlo na členění dramatického textu vykonává, jednak přirozenou původní tendenci — a nejen tohoto dramatu, nýbrž tendenci historickou — k plynulosti, v rámci které si drama hledá své vlastní cesty vnitřního členění, rozložení i stupňování dramatického děje, jež zdaleka nemusejí odpovídat freytagovskému schématu.

Sama změna místa a (nebo) časový posun nejsou ještě důvodem zavést vnější členění, a zvláště ne do jednotek vyššího řádu, tedy do dějství: ty se historicky zformovaly narůstáním délky jednotlivých „epizod“ v antickém dramatu na úkor sborových písní, a spíše pod tlakem teorie než praxe. Ale na druhé straně zase znají dějiny moderního dramatu případy (Williamsova Kočka na rozpálené plechové střeše je jeden z nich), kdy žádný vnější podnět v podobě časoprostorové změny nenastává, kdy dramatický děj se vyvíjí bez jakéhokoliv přerušení, a přece drama do aktů členěno je; následující akt pak bezprostředně navazuje na akt předchozí nebo se navazuje reprízou koncové situace předchozího dějství. Důvody takového členění mohou být vnější, tedy potřeba poskytnout divákům — i hercům — chvíli oddechu, ale obvykle je hlubší zdůvodnění v tom, že jednotlivé akty autor vskutku pojímá jako fáze rozvoje děje i myšlenky: dramatický text je pak frázován podobně jako symfonická skladba do tří, čtyř, pěti vět odlišného průběhu i rázu, a přece rozvíjejících touž motivicko-tematickou řadu. Někteří dramatici (a Bernard Shaw nejvýšlovněji) ctí kompoziční příbuznost dramatu a symfonie velmi výrazně.

Poukázali jsme na historické meze freytagovského modelu dramatické kompozice; v tom je ovšem zahrnu to, že je historicky doložitelný a že se může vykázat identitou vnějšího a vnitřního členění. To je případ klasicistického dramatu, ne však dramatu shakespearovského, kde akt, dodatečně shakespearovskému textu vnucený, v mnoha případech hrubě zkresluje fáze dějového rozvoje, pokud je vůbec lze v proudném shakespearovském dramatu odlišit a aspoň pracovně izolovat. Je-li akt jako jednotka řádově vyššího členění dále ještě členěn do jednotek nižšího řádu, které nazýváme scénami či obrazy, pak zvláště vynikne, že pro jeho zavedení byly spíše niterně kompoziční důvody — nebo

žádné. V takovém případě totiž vystupuje scéna jako jednotka, kterou lze obvykle objektivizovat, zatímco členění do aktů je věci pojetí a kompozičního náhledu autora, včetně takového, který autorovi (ne-li dodatečně jeho textu) diktuje stávající dramaticko-divadelní konvence. Běžnou motivací nové scény je přerušení časoprostorového kontinua; nová scéna se odehrává na jiném místě a — nebo — v jiném čase než scéna předchozí, a technicky, ze zřetele cílové divadelní realizace, se pak definuje jako interval mezi dvojným vyprázdněním jeviště. (Toto určení má modelový ráz: hranice mezi scénami nemusejí být tak ostré; u alžbětinského dramatu se lze domnívat, že v praxi střídala jedna scéna druhou nikoli stříhem, ale spíše prolutím; že současně s tím, jak jedna scéna „doznívá“ odchodem herců jedněmi dvěma, druhými už „najížděla“ scéna další — hypotéza, kterou instinktivně přijímá za svou moderní inscenace alžbětinských textů.) V drtivé většině zahrnuje vedlejší text alžbětinského dramatu indikatory ukončení scény v podobě pokynu k odchodu všech („Exeunt“) a hlavní text k tomu často přispívá pointováním v podobě rýmovaného dvouverší. Ucelenost a relativní uzavřenost scén opravňuje závěr, že dramatická scéna, na rozdíl od aktu, je objektivní stavební jednotkou shakespearovského dramatu, a z jiné perspektivy zase opravňuje i takovou překladatelsko-editorickou praxi (u nás reprezentovanou překlady B. Štěpánka), která nepřijala konvenční (a dnes jenom orientační) dělení do aktů a scén, ale demonstrativně číslovala pouze po řadě jednotlivé scény.

Složitější situace, nejen co se týká členění i inscenačního způsobu (jakože jde o spojitě nádoby), je ve starořeckém dramatu. Tu není ani vhodné šmahem hovořit o scénách, nemáme-li na mysli pouze jednotlivé dramaticko-dialogické epizody, jako spíše o „číslech“, zahrnující jak ta, která jsou zpívaná, tak ta, která jsou mluvená; jak sborová, tak sólová, jak dramatická, tak epická i lyrická — tuto rozmanitost, tuto proměnlivost v jednotlivých malých částech (kterou moderní inscenace obvykle stírají jednotným činoherním dramatickým pojetím) a zároveň plynulost dodatečně členění do jednotek vyššího řádu (do aktů) jen zatemňuje a poškozují.

Scéna (obraz) vystoupí jako jednotka nižšího řádu jen

relativně: tam, kde rozlehlejší akt je dále do scén členěn. Vztah scény a dějství je nezávislý; existence jednoho nepodmiňuje existenci druhého a dělení dramatu buď do aktů, nebo do scén je věcí individuální autorské potřeby a rozhodnutí až do té míry, že „akt“ či „scéna“ vystupují jako variantní pojmenování téhož jevu, tedy větší ohraničené části dramatu. Empiricky je scéna pocítována jako kratší úsek, s možností vyššího počtu v dramatu, než běžně vykazují dějství; ale tam, kde text není horizontálně členěn vůbec, lze jej prohlásit stejně dobře za drama o jednom obraze jako za drama o jednom dějství: řečeno tím není tak jako tak nic.

Takzvaná francouzská scéna, u nás známá jako „výstup“, se jako nejnižší jednotka explicitního členění standardně vyskytuje v dramatu od sedmáctého století a ve dvacátém století doznívá. Ještě realistická dramata devatenáctého století (u nás například Mrštíků nebo Stroupežnického) pak často vykazují třístupňové explicitní členění — do aktů, scén a posléze do výstupů — jako pozůstatek standardního příslušenství a vizitku dobře udělané hry, odstraňované postupně s tím, jak se drama, nabyvší na společenské i estetické vážnosti, znovu ucházelo o zájem čtenářů.

Výstup, na rozdíl od obrazu (respektive aktu), neodhraničuje časoprostorová změna, nýbrž změna v rovině dramatických postav, tedy v takzvané konfiguraci (termín S. Marcusa⁵¹); rozumíme jí tu část dramatického personálu, která spolu setrvává na jevišti v jednom časovém intervalu. Jinými slovy, kdykoli odejde a (nebo) přijde nějaká dramatická postava, dochází ke změně konfigurace a začíná nový výstup. Ten býval explicitně vyznačen, a není-li, není obtížné takové vyznačení provést: hranice mezi výstupy jsou jednoznačné a objektivní. Vyznačení výstupů jejich nadepisováním, včetně číselného údaje (v rámci jednotky vyššího řádu, scény či aktu) a poznámky typu „Předešl. Vejde soudní sluha a s ním dva sousedi“ (6. výstup ve třetím aktu Maryši), zabarvuje dramatický text značně technicky, takže se může zdát, že jde o prostředek a členění až příliš prakticistního rázu, sloužící zejména potřebám divadelního režiséra a inspicienta, ale bez významu pro analýzu dramatického děje. Avšak mnozí badatelé považují právě výstup za základní jednotku dramatické výstavby a vhodný objekt analytického šetření. Ne bez oprávnění:

nahlédneme-li z tohoto zřetele text takové Maryši, prokáže se hned, že hranice mezi výstupy spadají vjedno se změnami situací. To je přirozené: vzpomeňme Zichovy charakteristiky dramatické relace, která je primárně (byť ne výhradně) dána vztahem mezi dramatickými postavami: tato relace se se změnou konfigurace zajisté mění. Režim příchodů a odchodů dramatických postav je ve většině dramát přísně regulován a motivován nejen z hlediska životní pravděpodobnosti, ale také (a zejména) z hlediska přínosu pro rozvoj dramatického děje. Konfigurace se nemění „jen tak“, nahodile a chaoticky, ale — a to i když takový dojem vzniká — každá změna zavádí změnu dramatických relací, postavy přinášejí jisté informace a postoje, které tu nápadněji, tu méně nápadně mění současný stav.

Vezmeme citovaný výstup z Maryši: soudní sluha tu přináší Lízalovi úřední vyrozumění o Vávrově žalobě — tato informace, ne ovšem sám vstup „poslovské“ dramatické postavy, vytváří novou dramatickou situaci; zároveň pouhá fyzická přítomnost nové (byť epizodické) dramatické postavy je příležitostí vyznačit v rámci dramatické situace novou dramatickou relaci, která může být scénicky ještě rozpracována v minipříběh návštěvy „úředníka“, „pána z města“ v hospodě, který už nemá jen privátní a účelové, ale i obecněji sociální dimenze.

Ne každý dramatický výstup přináší tak závažné dramatické informace (zde: narativně zprostředkované události), ne na každé hranici mezi výstupy dochází k tak ostrým významovým zvrátům, ale čím častější je změna konfigurací (tedy čím vyšší je počet výstupů), tím pestřejší a k přítomnosti zaměřený děj můžeme očekávat. Ale jde právě jen o očekávání: bezcílité příchody a odchody postav, jejich bloudění sem a tam, sotva budou obhacovat vnější děj, ale mohou, řekneme jako výraz nervózní tčkavosti, spíše orientovat k ději vnitřnímu; v každém případě však budou představovat minimálně zdroj a projev aktuální změny obecně a signalizovat změnu dramatické situace zvláště. Naopak malý počet konfiguračních změn bude jednak signalizovat uzavřenost v dramatu zobrazeného společenství, jednak povede ke konverzaci upínající se spíše k minulosti nebo k budoucnosti, nebo udržující ji jako formu kontaktu svůj co stůj; tím většího významu tu ojedinelé odchody

a příchody postav nabývají — jak potvrzuje příklad Čechovův i Beckettův.

Není však správné výstup a dramatickou situaci ztožňovat. K situačním změnám, k významovým a dějovým zvrátům nedochází jen v důsledku změn konfiguračních; a snadno je představitelná změna dramatické situace v průběhu jednoho výstupu, ať už se projeví fyzickým nebo slovním jednáním. (I v Maryše jsou výstupy totožné s jedinou dramatickou situací, a jiné, členěné do několika situací.) Zde ovšem nás možnost explicitního členění opouští; dramatickou situaci nelze objektivizovat tak jako výstup a jednotky vyššího řádu. Dramatická situace totiž, přesněji řečeno, v určitém časovém odstavci netrvá, ale vyvíjí se; někdy tak, že má svou „expozici“, „vyvrcholení“ a „katastrofu“, ale ještě lépe snad řečeno svou tezi, antitezi a syntézu (třífázové členění, odpovídající zákonitosti dialektického pohybu, má v dramatické makrostruktuře i mikrostruktuře větší opodstatnění než členění pětifázové); a jedna situace přechází v druhou buď nápadným skokem, nebo povlovně, tudíž hranice mezi nimi jsou jednou ostré, jindy takřka neznatelné; jejich vymezení je pak aktem interpretačním, který není prost subjektivních momentů. Režisérský talent a jeho osobitost nespočívají jen v převodu (v konkretizaci) dramatických situací v situace scénické, ale už v samotném jejich analytickém rozpoznávání a ve způsobu jejich lišení: jeden režisér bude například hranice mezi nimi stírat, druhý vyostřovat.

Odtud vyplývá, že ani pojetí i členění dramatického děje není dramatickým textem závazně a neúprosně dáno, ale že je jím jen předznačeno. A jestliže jsme upjali pozornost od dramatické makrostruktury, jejíž závazné obrysy vytyčovala starší teorie dramatu, spíše ke dramatické mikrostruktuře, jednali jsme ve shodě s tendencí moderní dramatiky, smiřující i tak vyhraněné protiklady, jaké představuje drama čechovovské na jedné a brechtovské na druhé straně.

Čas a prostor

Po všem, co bylo stran dramatického děje řečeno — a při tom, jak nezbytně široce byla tato kategorie vymezena —, lze prohlásit, že drama není nic než děj: to vyplývá z jednotného předmětu a způsobu zobrazení (napodobení). S nemenším oprávněním bude třeba říci, že z jiného zase zřetele není drama ničím jiným než souborem postav, které svým jednáním děj tvoří. Jedno i druhé, a jedno s druhým, váže na sebe kategorii časoprostoru. Velmi schematicky podáno: jestliže děj implikuje představu pohybu — ve smyslu už zmíněné charakteristiky Lessingovy¹⁾ —, pak postavy zase zahrnují představu prostoru, který je, společně s časem, formou jejich existence. Z těchto dvou kategorií, srůstajících v jedinou, je primární čas, jak vyplývá právě z toho, že drama jakožto součást poezie (krásné literatury) používá „artikulovalých zvuků v čase“.²⁾

Je zapotřebí jistého časového odstavce k přečtení dramatu, jako každého literárního díla. U dramatu však hned vystupuje jistá neúprosnost, omezenost časová, odlišující je od jiných druhů, od epiky zejména. Na počátku své historie, pravda, má k epice velice blízko: představení antických trilogií (a tetralogií) a ještě více středověkých biblických cyklů trvají řadu hodin, celý den, nebo dokonce několik dnů. Tento rozmach je možný proto, že jsou součástí výjimečného, svátečního, rituálního času, odděleného od všedních dnů, který je monumentalizujícím časem dramatu z velké části, dokonce rozhodující měrou, vyplněn: kdekoli jinde však — v plebejské a světské větvi — zasahuje drama do všedního dne, musí se spokojit s výrazně krátkým časovým intervalem. Ten se stabilizuje za renesance, kdy proces zesvětštění i zevšednění divadla je dokonán — s tím, jak se utváří divadelní provoz jako možná (volitelná) součást všedního dne: zatímco ze dne svátečního je divadlo, pojímané už jako pouhá světská zábava, vyjímáno. Slib dvouhodinové hry — z opatrnosti možná trochu zdrženlivější, než odpovídalo skutečnosti — zaznívá

z prologu Shakespearova Romea a Julie a celé řady jiných alžbětinských her: alternativní údaj, mnohem řidší, jsou tři hodiny, a nikdy víc. Tu se tedy tvoří norma reálného hracího času (zřejmě mimo pauzu mezi jednotlivými časovými odstavci), platná zhruba dodnes, jak odpovídá možnostem soustředěného a jen krátkými oddechovými časy cézurovaného vnímání a inscenační konkretizace dramatického textu. Teprve na pozadí této po staletí ustálené normy vynikají výjimky, značně reálný hrací čas prodlužující: ty bývají, charakteristicky, pokusem o návrat dramatu do svátečního, rituálního času, i když jinak pojímaného než druhdy.

Tím je zároveň řečeno, že omezenost reálného hracího času a intenzivnost dramatického času si žádá jinak organizované percepcce než té, která vyplývá z (teoreticky) neomezeného a extenzivního času románu. Klasická a původní forma příjmu dramatického textu, tedy jako slyšeného a viděného, zprostředkovaného divadelním představením, podrobuje si i jeho — eventuelní a až do moderních časů okrajovou — percepci čtenářskou. Zatímco román běžně „zažíváme“ v dlouhém časovém intervalu, „žijíce“ s ním v průběhu týdnů, někdy dokonce měsíců, odkládající jej a vracející se k němu dle libosti, čerpající jej v libovolných dávkách, přerušující četbu na konci kapitoly i uprostřed stránky a nechávající zážitky sedimentovat, čtené drama vyžaduje si od nás pozornost odpovídající svým průběhem té, kterou mu věnuje divák. Stejně výrazně (výrazněji než u románu) je i čtenářský příjem dirigován časovými odstavci, v textu vyznačenými.

Tento percepčně konkretizující čas je dramatickým textem naznačen jen nepřímo a přibližně. Tak jako je možné, že jedna inscenace téhož dramatického textu (tedy při uchování stejné textové masy) bude řekněme dvouhodinová a druhá tříhodinová, tak jeden čtenář bude potřebovat více a druhý méně času: o kvalitě a přiměřenosti textové konkretizace, ať čtenářské, ať inscenační, není tím ještě řečeno nic. Reálný hrací čas je pragmatickým aspektem té roviny, kterou jsme nazvali percepčně konkretizujícím časem, a divadelní představení jej vytyčuje intervalem svého (průměrného) trvání na základě rámcové dispozice textu (s přihlédnutím ke stávajícímu inscenačnímu způsobu): to pak opravňuje divadelního rutinéra prohlásit řekněme stostránkový

text za příliš dlouhý, to jest riskantně přesahující běžnou časovou normu inscenační konkretizace a divácké percepcce.

Je-li percepčně konkretizující čas dramatickým textem jen naznačen jako rámcová forma, která podléhá dosti značné individuální toleranci, pak vnitřní čas dramatický, jako specifický odraz a znak času reálného, lze podrobovat stejně věcnému šetření jako jiné kategorie. Je možné registrovat temporální ukazatele, obsažené v textu, zkoumat jejich četnost, míru jejich určitosti i způsob rozmístění v dramatickém textu. Temporální ukazatele mohou být situovány v hlavním či vedlejší textu dramatu; v druhém případě mají samozřejmě jen orientačně pomocný význam. V dramatech devatenáctého a ještě dvacátého století, vycházejících z tradice dobře udělané hry, bývaly základní časové údaje — ve smyslu více či méně přesného vročení děje celé hry a časového situování jednotlivých jejích aktů, respektive obrazů — vyznačeny předem jako součást vstupních informací, obvykle hned pod seznamem dramatických osob; dramatickým dějem, slovním i fyzickým jednáním dramatických postav, byly pak přímo či nepřímo potvrzovány. Při přiměřené určitosti a četnosti těchto integrovaných temporálních ukazatelů je možné odhadnout, jak dlouhý časový interval v kterém odstavci dramatického děje (aktu či scéně) je předmětem zobrazení. Tu se obvykle ukáže, že reálný čas, který odměřují hodinové stroje v hledišti, je kratší než fiktivní čas (dramatický), který ukazují hodiny na jevišti: tento čas ubíhá rychleji. To je přirozeným důsledkem a projevem vyšší sémantické hustoty dramatického dialogu a jednání vůbec v porovnání s dialogem a jednáním životním, jak o něm na jiném místě byla řeč. V naturalistickém dramatu, kterému na iluzi životního prostředí velmi záleží, vleče se však čas pomalu, se zřejmou ctižádostí, aby se fiktivní čas reálnému co nejvíce přiblížil, v extrémním případě se s ním dokonce kryl, což mohou hodiny situované na scéně a jim odpovídající jednání dramatických postav dokázat.

Na druhé straně může být průběh dramatického času, při zachování jeho kontinuity, nahuštěn tak neslýchaně, jak je tomu v pověstné Wilderově aktovce (!) Dlouhá štedrovečerní večere, jejichž pětadvacet stran textu, tedy odhadem tři čtvrti hodiny hracího času, pokrývá

myšlený interval devadesátí let. Dlouhá středověčná večeře je pozoruhodným případem dodržení a zároveň sarkastického vyvrácení tří pseudoaristotelských jednot. Děj je vskutku jevově jednotný: je tvořen takřka ritualizovaným průběhem středověčné večeře — s jejími ustálenými floskulami, úvahami, plány a vzpomínkami; jenomže těchto večerů je naznačeno devadesát, s tím ovšem, že pouze zlomek z nich je s jejich ritualizovaným průběhem realizován. Jednotné je místo, tedy jídelna v domě Bayardových, ale toto místo se přesto mění s tím, jak v komentářích dramatických postav stárne, ztrácí na novosti a atraktivitě; dále, je iracionalizováno dvěma protilehlými portály, „denotujícími zrození a smrt“, jimiž postavy na jeviště vcházejí a z něho zase vycházejí. Konečně čas, jak řečeno, ubíhá v této aktovce plynule, časová osa je jediná a míří stále vpřed (s tím však, že vyjadřuje cyklické pojetí času lidského žití), ale nenápadné vnitřní přechody (prolnutí) zastírají nevýdané skoky v (reálném) čase.

Opačný případ, to jest prodlužování vnitřního času uměleckého textu přes odpovídající interval vnějšího času reálného, je rovněž myslitelný, četnější však v románu (Proust je klasickým dokladem) než v dramatu, kde zhušťovací tendence je takřka neodvratitelná a kde protichůdné případy „ředění“ jsou spíše zvláštní formou zhušťování. Základní možnosti jsou reminiscence a reflexe.

Projevem reflexe je zveřejněný vnitřní monolog dramatické postavy, exteriorizující a obšírně verbalizující pocit či myšlenku, která — v rovině životní — zůstává skryta a realizuje se mžikově: tím, zdánlivě, dochází k prodlužování dramatického času, ve skutečnosti však spíše k jeho zastavení. Modalitou této reflexe je promluva ad spectatores (kdy postava oslovením publika vybočí z vnitřního do vnějšího komunikačního systému), nebo ex persona, kdy se prolomí i kontext dramatické postavy a dramatický čas se nejen zastaví, ale dočasně zruší.

Druhou možností, reminiscenci, představuje taková situace, kdy základní rámcový dramatický děj se vskutku „jakoby“ odehraje v intervalu několika minut, v jejichž průběhu dramatická postava vzpomíná minulých událostí, nebo kdy minulost je oživena a zpředmětněna (zesoučasněna) z vůle dramatického autora. Modalitou, respektive inverzí této možnosti je anticipace. Ojedinelý

a běžně citovaný případ anticipace je ze hry J. B. Priestleyho Čas a Conwayové, jejíž celý druhý akt je vložený profetický sen jedné z postav, situovaný do budoucnosti vzdálené od základního temporálního určení (platného pro první a třetí akt) celých osmnáct let: přitom tento sen se „jakoby“ realizuje v intervalu několika málo minut — koncem prvního aktu zní začátek a začátkem třetího aktu konec téže Schumannovy písně. Ani tu nejde, z hlediska manipulace s časem, o nic jiného než o přehození časových intervalů, vybočení z běžné chronologické posloupnosti, v níž aristotelský „správně“ by měl být příběh vyprávěn, takže o prodlužování reálného času časem dramatickým nemůže pak být řeč.

Tento fiktivní čas, vládnoucí v jednotlivých odstavcích rozvoje dramatického děje (aktech, obrazech nebo třeba jen v časoprostorově odhraničených mikrosituacích) nazýváme časem dějovým. Zjišťujeme, že rozestup mezi ním a odpovídajícím (myšleným) intervalem reálného času je právě v těch jednotlivých časových odstavcích malý a koneckonců takový, že uvnitř nich — a to je podstatné — lze hovořit o uchování časové jednoty. Toho si byl vědom již Corneille a týž argument — že totiž požadavek jednoty času je třeba vztahovat vůči jednotlivým odstavcům dramatického děje (nejčastěji aktům) — byl znám již osvícencům, kteří z těchto pozic polemizovali s jejím dogmatickým pojmáním, postulujícím jako ideál identitu reálného a dramatického času a předepisujícím — na základě pouhé empirické pozorování Aristotelova —, aby zobrazené děje nezabíraly víc než jeden den, respektive den a noc. Zní už zcela bizarně, když čteme, jak nebohý Corneille si vymíňoval aspoň třicet úhrnných hodin zobrazovaného času.

Blízkost dějového času času reálnému — která je taková, že v odhraničených sekvencích až na výjimky (časové hyperbolizace, jako v případě závěrečného Faustova monologu v dramatu Marloweově) divák běžně nápadný rozestup mezi nimi nepociťuje — vyvěrá z jednoty specifického předmětu a způsobu dramatického napodobení. Dramatický děj je tvořen jednáním dramatických postav, které budou ztělesněny živými herci; dramatický temporytmus je odvozen z temporytmu životního a respektuje jej do té míry, jakou je dramatický svět odvozen ze světa skutečného a z jeho

zákonitostí. Zhušťování času má tedy v dramatu své meze — vyvěrající, jinak řečeno, také z povinnosti průběh děje verbalizovat přímou řečí postav —, které jsou těsnější než v epice a které ani experimentální drama (pokud se nezřekne slovního jednání dramatických postav jako základního výrazového prostředku) nemůže překročit právě v těch diskrétních intervalech, kde panuje jednotu děje, místa a času a do nichž je koneckonců každé drama rozložitelné.

K vyšší časové kompresi může dojít — a dochází — jinou cestou, totiž právě zkracováním těch diskrétních intervalů, mezi nimiž pak zejí časové mezery, které mohou (ale nemusejí) být překlenuvány epickým resu-mováním a komentářem. To obvykle zahrnuje rozrušení jednoty jediného a kupředu se ubírajícího děje, přesuny v čase i v prostoru, a často nasazení vypravěčské roviny, která automaticky zavádí odlišnou, z dosavadního kontextu vypadávající deixi časovou a prostorovou. Kdykoli se něco adresuje přímo divákovi (to jest pokud divák je osloven jakožto divák, ne zahrnut jako dramatická postava do předváděného příběhu), prolamuje se fiktivní dramatický prostor i čas a aktualizuje se reálný čas diváka a reálný prostor divadla. Nelze tedy říci, že by aristotelikové hrubě zkrátili svého mistra, když jeho požadavek jednoty děje rozšířili i na požadavek místa a času: z jednoty děje ostatní dvě jednoty vyplývají, jakož i obráceně, pluralita dějová obvykle vede k pluralitě časoprostorové.

Tím od úvah nad první rovinou fiktivního času, která ukázala na relativní blízkost času dramatického a reálného, přecházíme k charakterizaci dvou rovin dalších, které naopak ukáží na rozestup, jenž takřka nezná hranic. Je přece známo, že v několika hodinách reálného hracího času — a relativně malým násobkem fiktivních „hodin“ dějového času — lze běžně zobrazit události, odehrávající se (ideálně) v průběhu několika let či desetiletí; dějiny dramatu znají i takové texty, s nimiž se ocitáme v dimenzích staletí a rituálně kosmického času. Toho lze dosáhnout pouze selekcí událostí, které mají (nejen z hlediska děje, ale z hlediska ideově tematického záměru, jež text sleduje) zvláštní význam, a vypouštěním, respektive narativním zprostředkováním jiných, které se propadají do předtextové historie, jsou odsunuty do cézur mezi jednotlivými intervaly zobrazujícího děje

a do potextové perspektivy. Tak se tvoří (modelově ovšem) kostra syžetového děje, jehož celkový časový interval je dán rozestupem mezi krajními zobrazenými událostmi. Ten se může, teoreticky aspoň, krýt s hracím časem a časem dějovým, může se vejít do limitu povoleného klasicisty (třicet hodin, které si vymíňoval Corneille, vyprošoval si pro tento čas syžetu) nebo může zabírat (opět teoreticky) jakýkoli jiný dlouhý časový interval.

Na tomto syžetovém času nás tedy zajímá nejprve jeho délka, a to počínaje otázkou, zda vůbec ji lze stanovit. Realistické drama zpravidla na tyto temporální údaje úzkostlivě pamatuje; u Shakespeara však je stanovení syžetového času mimořádně obtížné (až na výjimky, jako je *Romeo a Julie*), někde prakticky nemožné. Běžně nabýváme dojmu, že události na sebe těsně navazují, že je odhraničují jen hodiny, nanejvýše dny, avšak z jiných údajů, jakoby nahodile utroušených v textu a tam, kde Shakespeare buduje děj na materiálu kronik, v nichž časové rozestupy jsou specifikovány, zjišťujeme, že namísto hodin musely mezi scénami uplynout dny a namísto dnů měsíce a roky. Shakespearův dramatický (zde syžetový) čas je, slovem, velice těžko převoditelný do času reálného, má svou vlastní plynulost a jednotu, která je ovšem vyložena psychologického, zážitkového rázu a běžně vylučuje nápadné skoky (opět až na výjimky, jako je *Zimní pohádka*); ale jeho tempo je, jak si spíše dodatečně než průběžně uvědomujeme, při vši zdánlivé hladké plynulosti strhující, až horečné. L. S. Vygotskij vidí tento shakespearevský (alžbětinský) čas podmíněn stávající jevištní konvencí: z nepřetržitosti dramatického děje, neděleného na dějství a probíhajícího bez přestávek, vyplývá mu „takzvaný zákon časové nepřetržitosti. Spočívá v tom, že děj na scéně plynul nepřetržitě a že tedy hra vycházela ze zcela jiné koncepce času než naše hry současné. Scéna nezůstávala ani na chvíli prázdná, a zatímco na scéně probíhal nějaký rozhovor, za scénou se v té době odehrávaly často události trávající několik dní a my jsme se o nich dovídali o několik scén později. Reálný čas tedy divák vůbec nevnímal a dramatik po celou dobu pracoval s konvenčním časem scénickým, v němž platila jiná měřítka a jiné proporce než ve skutečnosti. Shakespeareova tragédie je tedy vždy kolosální deformací všech časo-

vých měřítek: trvání událostí, obvyklé lhůty, časové dimenze každého jednání, to vše se obvykle zkreslovalo a uvádělo na jakéhosi společného jmenovatele scénického času.⁶⁹⁾

Je například pozoruhodné, jak všechny, doslova všechny Shakespearovy velké tragické postavy v průběhu tohoto zdánlivě krátkého syžetového času psychologicky zestárnou, což jen výjimečně — u Hamleta — je podloženo bizarním rozparem mezi výchozím a koncovým odhadem Hamletova věku; ale stejně to platí o Othellovi a Macbethovi, kteří se ke konci svého žití cítí k smrti unaveni, i o mladém Romeovi (který zestárne v průběhu několika dnů), i o starém Learovi, na počátku hry v plné síle a ke konci stařeckém věchýtku. Je to vskutku výrazně psychologické a (přímo ostentativně) kontrafaktické pojetí času.

Ještě víc však na syžetovém času zajímá jeho organizace ve smyslu řazení jednotlivých relativně uzavřených časových sekvencí — a to tím více, čím více se odlišuje od běžné časové posloupnosti, která v takovém případě pak vystupuje jako srovnávací pozadí. Bylo sice běžné v analytickém dramatu antického, klasicistického či realistického typu, že příběh se vyprávěl od konce, ale v tom smyslu, že realizovaný syžetový čas se nicméně stále ubíral kupředu — v nevelkém časovém intervalu několika hodin či dnů. V moderním dramatu však se často začíná od konce, a pak se i v syžetovém čase — nejenom ve fabuli — v retrospektivách vracíme k počátku, anebo se časová osa může několikrát prudce zlomit a obrátit svůj směr. Tak je tomu například v dramatu H. Pintera *Nevěra*, která se račím pohybem, zhruba a „cik-cak“, vrací od konce k počátku příběhu. První scéna se odehrává na jaře 1977, druhá o něco později téhož jara, třetí v zimě 1975, čtvrtá na podzim 1974, pátá v létě 1973, šestá později téhož léta, sedmá ještě později v létě téhož roku, osmá v létě 1971 a konečně devátá v zimě 1968. Tyto letopočty — včetně ročních období, které mají mírně metaforicko-symbolický významový odstín — jsou vždy stejným způsobem uvedeny a nápadně vyznačeny ve vedlejších textu, z něhož tak vystupují jako odtazité objektivní epický komentář k bludišti a vychládání lidských citů. (Vskutku si lze představit, ačkoli autor nic takového nepředpokládá, že by mohly být úvodem jednotlivých scén pro-

mítnuty jako brechtovské titulky.) Divák nemá však k dispozici žádná data, žádná absolutní čísla; hlavní text dramatu mu skýtá jen relativní časové odkazy, mířící přímo či nepřímo vpřed či nazad příběhu, ale hlavně tematizuje změny „citové teploty“ v jednotlivých odstavcích předváděného dramatického děje, odečitatelné z vzájemného jednání dramatických postav, které scénickým jednáním herců nabývá ještě na konkrétnosti a bohatosti. A k tomu právě — totiž aby ty změny citové teploty dovedl odečítat a jejich prostřednictvím se orientovat v časových přeskokách, které mu nejsou nijak epicky překlenovány — potřebuje divák znát konec příběhu předem (třebaže jeho pointa přichází na závěr, kdy je prezentována scéna chronologicky nejstarší). Zároveň změna chronologické osy zjemňuje i prohlubuje smysl příběhu, který by jinak mohl vyznít jako banální milostný trojúhelník. Časová inverze není tedy jen prostředkem formálního ozvláštnění, ale jednak posouváním významů, jednak nastolováním významů nových. Samo uplývání času, samo rozpominání a samo citové křehnutí a odumírání v čase je tu předmětem tematizace: úkaz, který nás ovšem právě u Pintera, scenáristy Proustova *Hledání ztraceného času*, nepřekvapuje.

Volná manipulace s časem sblízuje drama s epikou (která ovšem při — teoretické — neomezenosti své rozlohy je disponována ještě k vyšší míře svobody), a to způsobem, který zůstává dramatu přiměřený: minulost je zpředmětnována prezentně. (Tato souvislost vyvstává ještě nápadněji v moderních nestrukturovaných textech takzvaných studiových divadel — ostatně z epiky často čerpajících —, které „stříhají“ jednotlivé časoprostorové intervaly ještě bryskněji, prokládajíce je nepokrytým a vystupňovaně teatralizovaným vyprávěním monologického či falešně dialogického rázu.) V tomto typu analytického dramatu se takovou manipulací s dramatickým časem rozestup mezi fabule a syžetu zmenšuje takřka na doraz. (V Pinterově *Nevěře* obojí čas zahrnuje devět let; předtextová, potextová i mezitextová historie, jen narativně zprostředkovaná, je malá, takřka nulová.) V jiných případech, tedy zvláště v ibsenovském typu analytického dramatu, s bohatě rozvinutou a jen narativně zprostředkovanou předtextovou historií, je rozestup mezi časem fabule a časem syžetu

značný: zatímco krajní časové body prezentně vypracovaných událostí jsou si vzdáleny jen několik málo hodin, respektive dnů, zabírá čas fabule úsek několika let či desetiletí. V obou případech však, pinterovském i ibsenovském, je podstatný rozdíl v kvalitě. V čase syžetu vyniká jeho umělé strategické uspořádání, kdežto čas fabule se formuje v recipientově vědomí jako časová posloupnost všech v dramatu podaných událostí.

Po všem, co bylo právě a v předchozí kapitole řečeno, nepotřebuje čas fabule, tento terciární fiktivní hraný čas, jak jej nazývá Pfister,⁴⁾ komentáře. Můžeme leda v Pfisterově duchu zopakovat, že tyto tři druhy fiktivního hraného času — spíš však tři jeho nazírací roviny — se do sebe zasouvají. Představíme-li si případ, kdy čas fabule zahrnuje několik let, čas syžetu je vymezen několika dny a dějový čas obnáší několik (fiktivních) hodin, pak je jasné, že první rovina se zasouvá do druhé, druhá do třetí. Zároveň je myslitelná jednota všech tří rovin tohoto fiktivního času a (hracího) času reálného. Této „ideální“ perfekce — případ Beckettův to dokazuje — lze však dosáhnout nejen za cenu umrtvení všech dynamických impulsů, překračujících bezprostředně daný, prezentní časoprostorový horizont, ale také za cenu umrtvení samotného přítomného dramatického času: dramatický čas, omezený na přítomnost, odříznutý od minulosti a zbavený budoucnosti, zůstává stát.

Jen s tímto vědomím platí rozšířená teze, která má spíše obecné a metaforické oprávnění: že totiž v dramatu dominuje čas přítomný, zatímco v epice čas minulý. (Statistická analýza slovesných časů by přesvědčivě ukázala na značnou frekvenci préterita a také futura, které z obou stran prézens omezují.) Rozhodně tato teze nezahrnuje závěr, že předmětem dramatického zájmu nemůže být minulost: drama naopak, na samém počátku svých dějin, se chápe dráždivé možnosti poznávat minulost z popudu současnosti, aby ji později vystupňovalo ve ctižádost hodnotit minulost z pozic současnosti. Je to právě minulost, která stojí jako předmět analýzy a rekonstrukce u kolébky evropského dramatu, zvláště řecké tragédie, i obnovy prestiže dramatu a jeho modernizace koncem devatenáctého a v první polovině dvacátého století. Pojetí dramatického času jako „absolutní přítomnosti“⁵⁾ se hroutí už u největších reformá-

torů dramatu, u Ibsena a Čechova, třebaže forma jejich dramatiky, její časoprostorová koncepce, žádné revoluční změny nevykazuje. V Ibsenově Johnu Gabrielu Borkmanovi, jak dokázal Szondi, není minulost funkcí přítomnosti, nýbrž přítomnost je pouhou zámkou k pohroužení do minulosti, a Čechovovi „vzpomínkami opilí lidé“⁶⁾ vytěšňují přítomnost tím, jak žijí v reminiscencích a ve snech o budoucnosti. Bertolt Brecht vynaloží mnoho úsilí, aby v dramatu předváděné historické děje byly jako minulé a historicky podmíněné nazírány, aby bylo „vidět na uvozovky“, a Sachnovskij-Pankejev demonstruje na příkladu Arbuzovovy Irkutské historie, že vyprávěním o minulosti objevuje drama nové možnosti svobodného operování s časem.⁷⁾

Sepětí dramatické přítomnosti s minulostí (a budoucností) vyplývá i těm, kteří zdůrazňují hegemonii přítomnosti v dramatu. J. Mukařovský ve své studii Čas ve filmu (z druhé poloviny třicátých let); v níž charakterizuje i čas v dramatu, vidí ještě drama očima Zichovými, to jest s podmínkou jeho provedení, a tak mu vystupuje „čas děje“ jako souběžný s „časem vnímajícího subjektu“: „proto se děj dramatu odehrává v přítomnosti divákově, a to i tehdy, je-li téma dramatu lokalizováno časově do minulosti (drama historické)“⁸⁾ — to je nesporné. Vzápětí Mukařovský vyzdvihuje a upřesňuje Zichovu myšlenku o tranzitornosti dramatického času: „Odtud ona vlastnost dramatického času, kterou Zich označuje jako jeho tranzitornost, záležející v tom, že přítomným se nám jeví vždy jen onen úsek děje, který máme právě před očima, kdežto to, co předcházelo, je v daném okamžiku již pohlceno minulostí; přítomnost je pak v stálém pohybu směrem k budoucnosti.“⁹⁾ Tato vlastnost ubíhajícího času vystupuje vskutku při vnímání dramatu, přesněji při divadelním představení, tedy ve vnějším komunikačním systému, zvláště nápadně: a je pozoruhodné, že zhruba v témž historickém čase, kdy Zich a Mukařovský o této tranzitornosti dramatického času uvažovali, tematizoval ji na jiném kontinentě E. O'Neill jako vlastnost reálného času ve své Podivné mezíhře.

Zich vyvokuje tuto tranzitornost dramatického času z tranzitornosti divadelního umění (divadelního představení), a tu zase z reálného času, v němž divadelní představení probíhá, hned úvodem své Estetiky drama-

tického umění.¹⁰⁾ V kapitole věnované dramatickému textu pak rozvíjí myšlenku, na kterou se odvolává Mukařovský. Nejprve zopakuje, že „nutnou existenciální podmínkou dramatického díla jest jeho skutečné provedení“, a z toho pak mu vyplyne, že v dramatu se realizuje reálný děj v reálném prostoru a v reálném čase. Zatímco čas vyprávěného nebo čteného děje, praví dále Zich, je „zásadně nezávislý a zpravidla neshodný s ideálním“ — rozuměj myšleným — „časem, v němž líčený děj sám plyne“, vládne (musí vládnout), podle Zicha, u dramatického času z výše zmíněných důvodů shoda jak co do délky, tak co do průběhu: „Stejně libovolně jako s dobou nakládá vypravěč s časovým sledem, jenž při reálném čase jest jediný možný: z minula do budoucna. Ideální čas vyprávěného děje není tímto zákonem vázán, jak ukazují četné případy např. v románech, kde v následující kapitole se leckdy vypravují události, jež se zběhly dříve než ty, o nichž nám vyprávěla kapitola předešlá, nebo aspoň současná. To nám nikterak nevadí. Bylo by však možné, aby se v následující scéně nebo aktu dramatu předváděl děj, patřící časově před děj výjevu neb aktu právě uplynulého? Toho bychom zajisté nesnesli, protože jde o čas reálný, v němž takový převrat sledu je nemyslitelný.“¹¹⁾

Vývoj dramatu odpověděl však na Zichovu řečnickou otázku kladně: taková možnost je, a z hlediska diváka zcela snesitelná (jak bylo dokázáno). Zichův „aristotelický“ závěr je zjevně nesprávný a zaostává i za úvahami osvícenců, kritizujících imperativ jednoty času. Zich, de facto, nerozlišuje čas zobrazující a čas zobrazený: obojí je pro něho časem reálným. Ze „souběžnosti“ „času děje“ a „času vnímajícího subjektu“ (výrazy Mukařovského) nevyplývá ještě jejich shoda, a to ani co do délky (která se může v extrémních případech frapantně rozcházet), ani co do průběhu časového sledu. Dramatický čas se organizuje na pozadí času reálného, ale není vázán jeho zákonitostmi: v nearistotelickém dramatu nabývá rysů času epického a tvoří si ad hoc své vlastní zákonitosti, na které divák přistupuje s větší ochotou, než Zich předpokládal.

Způsob a hlavní směr dosavadního výkladu na jedné straně a některé narážky a myšlenky z něho vybočující na straně druhé potřebují nyní doplnit. Čas v dramatu i mimo něj byl dosud uvažován, jak je to obvyklé,

jako značně obecná a abstraktní kategorie. Avšak v tomto rámci vystupuje také problematika času jako fáze jistého vývoje, přírodního či společenského, pro který čeština dává přednost výrazu doba. První možnost odbudeme jen připomenutím, že konkrétní denní či roční doba vskutku bývá v dramatu často tematizována, jak naznačují už názvy — Od rána do půlnoci (G. Kaiser), Léto (F. Šrámek), Srpnová neděle (F. Hrubín); Ch. Fry se pokusil o celou sérii dramát vázaných na jednotlivá roční období, a z nich jarní, dubnový ráz komedie Dáma se nepálí je nejzdařilejší. Důsažnější je však dramatická reflexe společensko-historického času, v němž se k časovým relacím zvláště výrazně přidružují relace místní, prostorové. Tento souvztah, to za druhé, byl v dosavadním výkladu také několikrát zmíněn, a protože oba načaté problémy spolu souvisejí, je možné je řešit současně.

Časové údaje a časové relace nevstupují do dramatického textu jen přímo, ale také zprostředkovaně, v podobě tzv. reálií, to jest časoprostorově lokalizovatelných událostí a zmínek o nich; v podobě chování, jednání a vyjadřování dramatických postav. Touto branou vchází do dramatu objektivní historický čas, jež nazýváme také vnějším časem dramatického textu. Historickým časem nemíníme jen čas minulý (jehož prezentace představuje v dramatu zvláštní problém), ale veškerý historický, konkretizovaný, determinovaný a tedy přechodný čas (časový úsek) včetně současnosti. Vztah tohoto objektivního vnějšího času a vnitřního času dramatu si žádá pozornost, dokonce primární pozornost, v každé dramatologické analýze. Zjišťujeme nejprve, do jaké míry a zda vůbec je tato „časovost“ v dramatu konkrétně sledována. Tu se setkáváme se škálou možností, pohybujících se od neutrality k vysokému stupni konkrétnosti: jsou jistě dramata nadčasové, metafyzické perspektivy, jako je celá středověká moralita, a jiná, která konkrétnosti zobrazených časoprostorových relací přikládají značný význam, jako právě žánr historického dramatu, nebo publicistického dramatu faktu, anebo drama naturalistické. Ale tím už si naše úvahy komplikujeme. Ukazuje se, že historický čas vstupuje do dramatického textu jednak s námětem a se specifickým způsobem jeho (zejména žánrového) uchopení — a tento vzestup lze ovšem, počínaje autorským

výběrem, plně regulovat; jednak do něho vchází jako do umělého výtvaru autorského, tedy prostřednictvím jeho konkrétního tvůrce, který je členem jistého historického společenství o jistých časoprostorových koordinátách a svým dílem svou příslušnost k němu také prokazuje — jeho autorský idiolekt má, jak víme, svůj aspekt historické sociolektovosti. Před touto časovostí, totiž před touto časoprostorovou lokalizovaností díla (která odstupem nabývá na výraznosti) není úniku, a zvláště v dramatu ne, které je uměním časovým v širším slova smyslu, včetně toho, že rychleji než jiné druhy zastarává — což lze sledovat na intervalech stále se zkracujících. Drama spontánně nasává současnost, a to přes živý jazyk — mluvu, lépe řečeno, kterou operuje a která právě v těch stále se zkracujících intervalech vykazuje známky opotřebení. Stejně paradoxní jako logické pak je, že zvláště nápadné známky historismu vykazují dramata, která nejvíce usilovala o nadčasovost: jednak přes dobové představy o nadčasovosti, jednak přes svou stylistiku (mluvu dramatických postav), jejíž dobová podmíněnost vyniká o to víc, oč obecnější řeči se vedou.

Živý současný jazyk, ať více, ať méně stylizovaný, vždy však na podloží současné mluvy vybudovaný (a jí, v těch lepších a vskutku tvořivých případech, obohacující), je přirozenou a historicky bohatě doloženou potřebou dramatu i projevem tendence k prezentnímu pojmání historických dějů (jak o ní hovoří Mukařovský) — která je ovšem primárně vlastní divadelnímu a (v novějším a širším smyslu slova) dramatickému umění, do něhož se drama ochotně vřazuje. Původní a přirozenou tendenci dramatu, projevující se ve vztahu k historickým látkám — stejně jako přirozenou tendenci divadla, projevující se ve vztahu k historickým (tzv. klasickým) textům —, je aktualizace. Jejím nápadným vnějším dokladem je anachronismus. Ať už je naivní — jako ve středověkých mystériích — nebo intelektuálně provokativní — jako u Shawa či Dürrenmatta —, nelze anachronismus hodnotit jako pouhý přehmat ani jako projev nedostatečně vyvinutého historického vědomí, ale především jako specifický projev osvojování historického času a verdiktu nad ním z pozice současnosti. V Shakespeareově dramatickém díle je více anachronismů než v kronikách a jiných pramenech, ze kterých si Shake-

peare jinak velmi pozorně vypisoval; to nelze vysvětlit jinak než záměrem vystupňovat aktualitu, i ochotou pódvolit se přirozené tendenci divadla.

I když, slovy Mukařovského, „se děj dramatu odehrává v přítomnosti divákově, a to i tehdy, je-li téma dramatu lokalizováno časově do minulosti (drama historické)“, neznamená to ještě, že historicky vypracované děje musejí nezbytně být jako přítomné, aktuální, vnímány: sám žánr kronikářské a historické hry, o jehož rozvoj se Shakespeare přičinil především, je dokladem zájmu o minulost, dokladem dramatického historismu. Lze dokonce říci, že čím větší péče je autentickému vypracování historických dějů věnována, čím autentičtější mají působit, tím důrazněji se odsunují od minulosti: výsledkem není iluze aktuality, nýbrž iluze historicity. Tendence vystupňovat historicitu je v dramatu podstatně mladšího data i omezenější doby trvání; přesto si drama, i divadlo, záhy osvojilo techniky, jak této iluze dosáhnout — archaismy míníme právě soubor takových prostředků, jejichž smyslem je odsunout dramatické děje do minulosti. Jsou to prostředky stejně legitimní jako ty, které jsou ve službách aktualizace. Mohou se, totiž anachronismus a archaismus, dokonce vzájemně doplňovat, je-li jednak žádoucí podtrhnout časoprostorovou odlehlost dramatického děje, jednak vyjádřit postoj vůči němu z pozic současnosti. Tak tomu je, aspoň náznakově, u mnoha autorů, kteří zpracovávali historické látky; nejpromyšleněji a nejdůsledněji si počínal Brecht, který „historizoval“ i současnost se záměrem zobrazit ji jako podmíněnou, a tedy změnitelnou. Tak například příběh nástupu Adolfa Hitlera k moci v Zadržitelném vzestupu Artura Uie, vyňatý z domácího prostředí, přenesený do Chicaga a pojatý jako gangsterská historka, je groteskně „archaizován“ vysokým stylem blankversu.

„Proces, v němž si literatura osvojovala reálný historický čas a prostor a reálného historického člověka,“ napsal M. M. Bachtin ve své „studii z historické poetiky“ nazvané Čas a chronotop v románu, „nebyl ani jednoduchý, ani plynulý. Osvojovaly se jednotlivé, pro danou historickou fázi vývoje lidstva dostupné aspekty času a prostoru a současně se vypracovávaly odpovídající žánrové metody odrazu a uměleckého ztvárnění osvojených stránek současnosti.“¹²⁾ Dobráje

se zjištění, že právě v literatuře jsou „časová a prostorová určení . . . neodlučitelná, srostlá a vždycky bývají emocionálně zabarvená“, i když „abstraktní myšlení může ovšem čas a prostor uvažovat odděleně a abstrahovat od jejich emocionálně hodnotového momentu“¹³⁾ razí Bachtin pro „bytosný souvztah osvojených časových a prostorových relací“, pro „srostlost prostoru a času (čas jako čtvrtá prostorová dimenze)“ výraz chronotop. „V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop.“¹⁴⁾ V rámci tohoto velkorýsového pojetí nejde o pouhou časoprostorovou lokalizaci slovesného díla ani o vyhledávání explicitních časoprostorových ukazatelů, nýbrž: „každý motiv, každý vyčlenitelný moment uměleckého díla představuje takovou chronotopickou hodnotu“¹⁵⁾

Bachtin demonstroval změny chronotopu na starších dějinách evropského románu; drama skýtá doklady neméně přesvědčivé, přitom přehlednější i jednodušší a ještě výrazněji tíhnoucí k ustálení a standardu. V antické tragédii vládne též „folklórně mytický čas“ jako v antickém eposu a románu, avšak bývá výrazně omezen na krátký úsek a jedno místo zobrazovaného děje. Nicméně není tato omezenost uzavřeností: dramatická přítomnost je zavalována nápory minulosti, a pokud jednotlivá díla jsou součástí cyklických skladeb, energicky vystřeluje i směrem k budoucnosti. Do otevřeného prostranství před palácem, kde čeká stále přítomný chór jako výsadek řecké polis a mluvčí publika, které je tu v tisícových davech shromážděno, jsou nuceni vystoupit nejen obyvatelé paláce, ale vcházejí sem poslové i poutníci z dalekých krajů, zprostředkující — takřka citující — klasické chronotopy antického eposu. Dramatické děje a postavy, neznající rozhraničení na sféru veřejnou a soukromou, jsou tu vrženy do otevřeného prostranství a vystaveny slunci Hellady; nic tu nezůstává utajeno, všecko, radost i bolest, malicherná i velkolepá hnutí myslí rozléhají se do široka. Tu, hned zkraje vývoje evropského dramatu, se na této předmětné

i metaforické exteriérovosti antického dramatu demonstrovuje specifický vztah prostoru dramatického a divadelního, které se determinují a definují navzájem.

Historie středověkého duchovního dramatu začíná od chronotopu hrobu Kristova, od něhož se pak v biblických cyklech pokračuje směrem kupředu, ale zejména nazad, až ke stvoření světa: celá tato chronotopická řada, vypsaná ze Starého a Nového zákona, je ovšem výrazně epická a přísně ustálená. (Mimochodem topos hrobky, už zesvětštělé, ale mystérium smrti stále uchovávající, si v řadě dramát dlouho podrží svou dramatickou uhrančivost a bude exponován v rozhodujících fázích rozvoje děje: vzpomeňme hrobky v Shakespearově Roměovi a Julii, v Antoniově a Kleopatře, a ovšem hrobky v dramatech o Donu Juanovi.) V moraliťe zase dominuje chronotop cesty, nejstarší a nejklašičtější z chronotopů románu a eposu, který po staletích budou s oblibou reprízovat expresionisté. Poté, co humanisté zastřešili a omezili vzorový prostor antického divadla, je interiorizován i dramatický prostor klasicistického dramatu, kde dominuje chronotop palácové komnaty, a vedou se učené spory o tom, zda jednotu místa je třeba chápat takto striktně nebo ji liberálně rozšířit i o další prostory, které lze z jednoho místa zrakem obsáhnout.

Ve Španělsku však a v Anglii je epický způsob prezentování časoprostoru stále živý a oblíbený (jak se Lope de Vega výslovně zmínil ve svém Novém způsobu jak psát komedie za našich časů), a tak pokračuje i v novém dramatu renesančním. V Anglii Philip Sidney marně vytýká dvorsko-akademické tragédii Gorboduk, že „chybuje v místě a čase“ a „oč horší je to v ostatních hrách, kde na jedné straně máte Asii a na druhé straně Afriku a ještě množství jiných menších království“, kde vystoupí „tři paní, jež jdou trhat květiny a nám nezbyvá než uvěřit, že jeviště je zahrada. Za chvíli slyšíme, že na tomtéž místě ztroskotala loď, a je to naše chyba, jestliže je nepovažujeme za skalisko. Nato v pozadí vystupuje obludný netvor, dštící plameny a kouř, a to jsou ubozí diváci nuceni mít za to, že je to jeskyně, a když se mezitím přiznou dvě vojska, znázorněná čtyřmi meči a štíty, či zatvrzelé srdce by v nich odmítalo vidět vřavu na jevišti? S časem,“ pokračuje dále Sidney, „nakládají autoři her ještě libovolněji, neboť se mladý princ zamiluje do princezny, ta se po čtýnch

protivenství octne v pozeňnaném stavu a porodí krásného chlapce; ten se ztratí, doroste v muže a je rovněž hotov zplodit další dítě, což se všechno odehraje za dvě hodiny.¹⁶⁾ Pokud jde o porušování jednoty času, Sidney tu paroduje, se značnou nadsázkou, do dramatu vnesený dobrodružný čas románu, nepřiliš charakteristický i pro starší fázi vývoje alžbětinského dramatu, kterou jeho Obrana básnictví reflektuje. Ale pokud jde o jednotu místa, při veškeré své jízlivosti nepřepíná. Chronotop alžbětinského dramatu, provoněný dálkami dobývaných, navštěvovaných i nově objevených krajín, zůstává epicky přetřžitý a je s to ve dvou třech hodinách přeskakovat z kontinentu na kontinent (děj Shakespeara Antonia a Kleopatry, mladšího data, než je Sidneyho Obrana básnictví, téká mezi Evropou a Afrikou a zabrousí i do Přední Asie). Přesto nemá ten epizodický děj středověkých mystérií a jeho jednotlivé dílčí chronotypy se od sebe neodsekávají tak příkře jako v nich. Je tu vyšší stupeň plynulosti a jednoty děje, byť se může větvit do několika pásem, nejsou tu přestávkami vyznačené časové cézury a změny dějště jsou jenom naznačeny. Tedy ta nejednotnost a přetřžitost časoprostorová je založena jednak na jednotě nepřerušené uplyvajících a zobrazujících času, jednak na jednotě divadelního prostoru, v němž dominuje pódium vysunuté mezi diváky, schopné nést různé znaky a významy, aniž — a to je důležité — je jeho předmětnost zastírána; naopak bývá často připomínána, jakože osti-nátně tematizován je sám princip hry a divadla. Obrazná rozmanitost časoprostorová spočívá na materiální jednotě zobrazujícího prostoru a času.

Chronotopická rozmanitost alžbětinského dramatu se nikde nejeví tak výrazně a společensky tak výmluvně, jako v její tzv. romantické komedii. V ní alternuje — zcela v duchu tří okruhů alžbětinského společenského života: city — country — court (město, venkov, dvůr) — zvolná zastarávající chronotop dvorský (hradní a palácový) s aktuálním chronotopem městským a s chronotopem přírodním (venkovským), v němž dozívá folklórně mytický čas. Je to jedinečný pokus, první a zároveň poslední možnost uchopit svět v jeho časoprostorové totalitě, a přitom v harmonickém duchu, který není prost idylizujícího úsilí: neboť tato jednota se realizuje v čase, kdy nazrává namísto koexistence

chronotopů jejich konfrontace a (nebo) jejich izolace.

V témž čase, kdy dozívá romantická komedie, tvoří se v lůně alžbětinského dramatu zárodky nových žánrů, jako je satirická komedie mravů či měštanské drama, jimž a jejichž specifickým chronotopům bude patřit budoucnost, zvláště po odeznění chronotopicky archaizující klasicistické tragédie. Tehdy také, s koncem alžbětinského dramatu (a zároveň španělského dramatu Zlatého věku), nastává konec exteriérového divadla — divák bude čím dále tím důrazněji přistrkovan ke klíčové dírcce, aby nahlížel do šlechtických a měštanských salónů, budoárů a posleze kuchyní. Romantické drama, byť oslněné Shakespearem, nezmění na tom v nových (a aktuálně nepříznivých) divadelních podmínkách nic podstatného: jeho chronotop bude převážně působit archaicky a exoticky — čehož melodrama bude bezostyšně využívat — a až na výjimky (Puškinův Boris Godunov je jedna z nich) nedosáhne té niterné opodstatněnosti, otevřenosti, velkorysosti i svobody jako monumentální chronotop shakespeareovský.

Romantické drama, zejména ve středoevropském prostoru, však také obnovuje a povznáší dobrodružný chronotop pohádkový, vycházející z prostředí a života zemědělského lidu, ale unikající od něho do světa báčchorečné idylly a harmonie (pokud i sem nejsou aktuální společenské protiklady aspoň v drobtech zaneseny). Jinou, perspektivnější odnoží romantismu je ta dramatika, která si právě na chronotopické určitosti nejvíce zakládá: zejména mistra vídeňské frašky J. N. Nestroye, který časoprostorovým vyhraňováním dokáže zpřístupňovat narůstající třídní protiklady první poloviny devatenáctého století. Atraktivitu lokální časové hry uvědomují si záhy autoři předběžně koketující s realismem; ale náležející se svými melodramaty do školy dobře napsané hry: a tak jedna hra D. Boucicaulta, nejpodnikavějšího z nich, mění název podle místa, kde se právě hraje — jednou pod názvem Newyorská chudina, podruhé Londýnská, potřetí Liverpoolská.

Devatenácté století je vůbec obdobím objevování a prosazování nových chronotopů a narůstající chronotopické určitosti a aktuality, která ovšem vchází do literatury branou románu (v dobře udělané hře ještě dlouho dominuje salón a budoár, v němž se řeší milostné trojúhelníky a tajenky s krásnou neznámou). Bachtin

uvádí příklad „průsečíku prostorové a časové posloupnosti“, který představuje „provinční maloměsto . . . , ve kterém panuje cyklický čas“, jehož „indicie . . . jsou prosté, hrubé, materiální, pevně srostly s všedními lokalitami: s domy a pokoji městečka, s ospalými ulicemi, prachem a mouchami, kluby, kulečnickem apod. apod. Čas maloměsta je bezudálostní, a proto se zdá, že stojí. Nedochází v něm k „setkáním“, ani k „odloučením“. Je to hustý lepkavý čas, sunoucí se prostorem hlemýždím tempem.“¹⁷) Bachtin v této souvislosti uvádí, vedle Flauberta, několik ruských spisovatelů: Gogola, Turgeněva, Uspenského, Saltykova-Ščedrina, Čechova, připomínáje nám bezděčně, jak významně zasáhli do reformy dramatu, a prostřednictvím chronotopické určitosti zejména, mistrů epiky (platí to i o Čechovovi, jehož jako dramatika vidíme poněkud jednostranně). Je tomu tak i v jiných národních kulturách: Zola, například, je praporečnickem naturalismu i v dramatu a na divadle. Pro české drama je však, z dobrých společensko-historických důvodů, charakteristické spíše drama z vesnického prostředí — kdežto městský chronotop zůstává (až na zajímavé a spíš snaživé než zdařilé výjimky: jako u M. A. Šimáčka či F. A. Šuberta) v zajetí dosavadních standardů. Mrštíkové, Preissová, Jirásek, opět prozaici svým „původem“ a hlavním zaměřením (spolu s divadelními profesionály, jako byl Stroupežnický), vypracovávají s velkou přesností chronotop současné české vesnice hned v několika regionálních variantách, konkretizovaných do dramatických prostředí návsi, dvora zemědělské usedlosti, hospody, selské jizby apod. Pod tímto nápoem se hroubí stávající chronotopické standardy, převedené do dekoračních sestav o širokém spektru použitelnosti; vzápětí se však i z těchto novinek tvoří standardy nové, jak se nové chronotopy ustalují a osvědčují.

V tomto historickém výkladu bylo by možno pokračovat dál; s tím však, že by v nejnovejších dějinách dramatu nezbytně ztratil dosavadní přehlednost. (Proto i Bachtin vykládal vývoj románového chronotopu na jeho starších dějinách.) Můžeme jen heslovitě naznačit několik různých tendencí a nazíracích rovin, které se protínají a doplňují, kolikrát i v díle jediného autora: také proto, že řádnou případy chronotopické věrnosti, jakou představuje třeba dramatické dílo A. P. Čechova.

Čechovovská, respektive ibsenovsko-čechovovská linie moderní dramatiky — několikrát už pohřbívána a několikrát vzkříšena, třeba pod injekcí omezené časoprostorové simultaneity (k ní ještě později) — vyznačuje se obvykle relativní jednotou chronotopu: důsledek spíše introvertních a interpersonálních sond, k nimž se tato dramatika upíná. Jí protilehlá je linie označovaná jako brechtovská, ale ne jenom Brechtem reprezentovaná, rozběhlá do různých chronotopů, exponovaných často v záměrně kontrastním postavení. Nebo lze sledovat tendenci chronotopické konkrétnosti, nesenou realistic-kým proudem dramatu, zakládajícího si až na dokumentaristické autenticitě: sem spadá jak rodinné analytické drama uzavřené formy, tak otevřené drama faktu a publicistiky. Jí protilehlá je tendence ke znejasňování a zastírání určitosti, tedy k metafyzické obecnosti a zatemňování chronotopu, respektive ke chronotopu pojetému jako záhada a hrozba, který dominoval v dramatu existencialistickém a absurdním.

Chronotopická určitost, tedy hojně exponování primárně chronotopických motivů, vyvrcholila v dramatu naturalistickém, jak odpovídá jeho determinismu, a poté zaznamenává pokles; přesněji snad řečeno, chronotop je exponován spíše nepřímou, prostřednictvím nastolené problematiky společenské i intimní a v neposlední řadě expresivní stránkou přímé řeči, jejíž sociolektovost bývá nápadnější, proměnlivější, rozrůzněnější a časoprostorově situovanější než ve starém dramatu. Vnější chronotopickou určitost, které se kdysi drama — a divadlo — přiučilo u epiky, přenechává nyní s jistotou úlevou jiným druhům dramatických umění, filmu a televizi, které naopak v posledních desetiletích chronotopický dokumentarismus stupňují. V nich se také potvrzuje žánrový význam chronotopu, zdůrazněný např. u románu Bachtinem: chronotop je ukazatel žánru. Například teprve americký filmový western dokonale petrifikoval to, co starší americká dramatika jen naznačila: totiž chronotop středozápadního městečka, se saloone a kanceláří šerifa na jediné hlavní ulici a s pustinou za humny. Tato zkamenělá určitost ztratila však tisícovým opakováním reálnou historickou hodnověrnost a proměnila se v mýtus, jehož historické podloží musí být — je-li vůbec taková snaha — namáhavě a v podstatě neúspěšně znovu dokazováno.

Chronotopy, jak je vidět, se vypracovávají za spolupráce různých druhů umění a nemusejí být vyzdvíženy přímo z reality, nýbrž mohou být dramatem převzaty v podobě už reflektované a dále opracovány. V alžbětinském dramatu je hojnost takových chronotopických citátů, přejímek a parafrází jak z literatury antické, tak z italské novelistiky; a v moderní dramatice najdeme zvláště poučný i zábavný příklad u Brechta. V nevelké řadě jeho soudobých chronotopů bezpečně dominuje Chicago — vyskytující se v houštinách měst, ve Sváté Johance z jatek, v Zadržitelném vzestupu Artura Uie, v Happy-endu a v řadě dalších menších literárních prací. Původ tohoto chronotopu není v přímém Brechtově zážitku, nýbrž je zprostředkován z různých stran a různým způsobem. Jistě dobovým zpravodajstvím o tomto městě organizujícího se zločinu v prohibičních letech dvacátých, i gangsterskými romány, pro které měl Brecht zvláštní slabost; ale také seriózní románovou tvorbou (romány Fr. Norrisa a U. Sinclaira), která vypracovala realistický chicagský chronotop počátku dvacátého století; i studiem odborné literatury o chodu chicagské plodinové burzy, kterému se Brecht v polovině dvacátých let intenzivně věnoval. Brechtovský chronotop Chicaga, pojednaný s alžbětinskou bezstarostností (asi jako Čechy v Shakespearově Zimní pohádce; aniž se však dosud našel pedant, který by Brechtovi „přehmaty“ v historicko-geografických realitách předhazoval), tato metonymie kapitalistického světa, zločinného, hříšného, odpudivého, ale provokativně dráždivého zároveň, je jako každý jiný — tento však velmi nápadně — výtvořem umělym, výrazem uměleckého osvojení reálného historického časoprostoru.

Nejobecnějším vnějším projevem dramatického chronotopu je časoprostorové universum, kterým rozumíme souhrn všech v dramatickém textu uvažovaných časoprostorových informací. Ty lze uspořádat do řady horizontů, od nejvzdálenějšího k nejbližšímu, ohraničujícímu vlastní dramatický prostor hry, konkretizovaný a eventuálně pak členěný do jednotlivých (dílcích) dramatických prostředí. Nejjazší horizont časoprostorového universa může přesahovat tuto planetu ne snad jen v textu na vědecko-fantastický námět, ale také tam, kde sám vesmír je tematizován: je na místě nejjazší horizont takto, to jest hvězdnou oblohou, vytyčovat v Brechtově

Životě Galilea Galileiho, neboť tento prostor v něm hraje důležitou úlohu: je přece Život Galileiho drama o fyzikovi, který studuje pohyby nebeských těles a porovnává je s pohybem společenským — a vesmírný prostor je tu součástí myšleného dramatického prostoru. (Přepjaté by ovšem bylo zahrnovat hvězdy do dramatického prostoru například Čapkovy Loupežníka — jen proto, že jsou v lyrickém rozpoložení zmíněny a dokonce konkrétně pojmenovány.) Dramatický prostor vidíme tedy jako umělecký obraz prostoru fyzikálního, který se konkretizuje v příjemcově mysli na základě informací poskytnutých textem (a ovšem vnímatelova zkušenostního komplexu); je to tedy prostor myšlený, který se v inscenaci tak či onak materializuje v prostor scénický. Inscenace pak nemusí materiálně realizovat jen předepsaný dramatický mikroprostor (kterým rozumíme souhrn jednotlivých dramatických dějišť) — koneckonců tato materiální konkretizace, její způsob a míra, je v moderním divadle výrazně „nepovinná“ —, ale může, jaksi „navíc“, scénograficky zpředmětnit i nepředepsaný a jen zmíněný dramatický makroprostor, ukazující obvykle na širší kontext společenský i přírodní: tím pak i scénograficky naznačí svou epickou ctižádost.

Protiklad mezi epickým (a epizující) a „aristotelským“ dramatem, respektive mezi otevřenou a uzavřenou dramatickou formou, zračí se často v obsažnosti časoprostorového diskursivního universa, respektive ve vzdálenosti či relativní blízkosti nejjazšího prostorového horizontu. Zatímco v takovém alžbětinském dramatu, u Marlowea nebo u Shakespeara, a u něho nejvíce v Antoniovi a Kleopatře, bývají tematizovány velké prostorové vzdálenosti, děj dramatu naturalistického či realistického se obvykle soustředí na jedno místo nebo se posunuje v rámci jednoho omezeného prostoru, který je i v jednání a úvahách dramatických postav jen zřídka přesahován. Vezměme jako příklad Maryšu. Zde nejjazší prostorový horizont tvoří matný obrys Moravy, zmíněné však na jediném místě Lizalem (3. 7), a rétoricky, už jako prostorová hyperbola: „A — mívál sem koně, mívál — celú Moravu v jednom kuse by byli objeli a nezastavili se!“ O stupeň bližší topografický údaj, výrazně už tematizovaný, představuje Brno. Do Brna odjždí Francék s rekruty v prvním jednání, tam je na vojně v myšleném časovém intervalu mezi druhým a třetím jednáním,

a do Brna chce odvést Maryšu. Je-li v první fázi hry toto město představeno jako místo ohrožení, v druhé fázi je místem utopické svobody, kde Francek s Maryšou by mohli začít nový život. O další stupeň blíže je okresní město, v hlavním textu dramatu nepojmenované konkrétně, z něhož rovněž pramení ohrožení, tentokrát pro Lízala, když ve třetím dějství přichází odtud soudní sluha se žalobou. Blížší prostorový horizont je tvořen dvěma místními názvy zjevně blízkých vesnic; ve druhém dějství vzpomíná Maryša „Čermačky z Borkovan“, kterou taky nutili do svatby, a o něco později zmiňuje Lízalka „Mótnice“ (= Moutnice), kam „není tak daleko. Za čtvrt hodinky ste tam“, zlehčujíc tím dramatickostí cesty, kterou Maryša musí vykonat: vypravuje se s Vávrou do kostela na katechismus. To je vše. Zato nejbližší prostorový horizont „moravské dědiny“ je hustě vytyčen — návší, a na ní zejména Lízalovým statkem, Vávrovým mlýnem, hospodou (s řeznictvím), splavem, křížem, chalupou Horačky s doškovou střechou. Některé tyto lokality jsou představeny jako vlastní dějiště hry, respektive jednotlivých jejích fází, a to buď exteriérově, nebo zejména interiérově (Lízalův statek je představen interiérově i exteriérově). To znamená, že prostřednictvím popisu obsaženého ve vedlejším dramatickém textu a implicitních informací obsažených v textu hlavním se formují před divákovým vnitřním zrakem jako (virtuální) dramatické prostředí, které pak inscenace změní v aktuální prostředí scénické, ať už bude více či méně respektovat literu autorských poznámek (v níž, jak už víme, je zakódován dobový — historický — inscenační způsob, v tomto případě realistického divadla konce devatenáctého století).

K těmto virtuálním dramatickým prostředím se těsněji či volněji přimykají prostředí imaginární, buď předmětně naznačená, nebo akusticky a zejména jednáním dramatických postav zprostředkovaná: tyto prostory zůstanou myšlené i v inscenaci, třebaže scénografie, zvláště moderní, disponuje prostředky, jak takové prostory aktualizovat.

Takové imaginární jeviště, jak je nazvala Kl. Pražáková („Imaginární jeviště . . . vzbuzuje v divákově iluzi jeviště rozšířeného za viditelnou jevištní plochu“),¹⁸⁾ znalo už antické drama. Jednak, a především, na ně odsouvalo děje, nevhodné — z hlediska aristotelsko-

-horatiovského principu dekora — k přímému jevištnímu znázornění: u Seneky tragédie obvykle vrcholí vysoce sugestivním líčením hrůzných aktů pomsty, jež zrakům diváka zůstávají skryty. Za druhé drama (a divadlo) si tak hned zkraje kompenzuje prostorovou omezenost, se kterou při jednotě místa — vyvěrající původně ze stále přítomnosti sboru na jevišti — disponuje. Ta svým chronotopickým standardem omezuje nejen tragédii, nýbrž i komedii, ale zase ne tak, aby si jím autoři příliš lámali hlavu. Je-li třeba, nechá Plautus na „ulici“ s pozadím dvou sousedních domů (chronotopický standard římské palliati) vynést i postel se šestinedělkou; v jiných případech může ovšem právě vnitřek domu jako „imaginární jeviště“ fungovat. Obecným rysem však je, že toto „imaginární jeviště“ funguje spíše jako technická než obrazná představa, že není implicitně, tím méně explicitně prokreslováno a dramaticky tematizováno.

Středověkému dramatu, které nezná imperativ jednoty místa, je tím spíše imaginární jeviště cizí: pohybuje se volně od jednoho ke druhému zpředmětněnému dramatickému prostředí, která se aktualizují (a dezaktualizují) sukcesivně, tak jak plyne dramatický děj a čas, ale prezentována jsou simultánně. Tato praxe se vytvořila už ve zdech kostela, kde se od jednoho místa (locus) biblického děje přecházelo k místu druhému, a doznívala ještě na renesančním divadelním pódiu, jak dosvědčuje i Sidney: podtrhneme si nyní v citátu z něho, že „na jedné straně máte Asii a na druhé straně Afriku“. I v Shakespearovi — v Jindřichu VI., v Romeovi a Julii, v Králi Learovi — jsou pozůstatky simultánní scény, jejíž jednu, právě aktualizovanou část lze někdy, v jistém omezeném časovém úseku, definovat jako virtuální dramatické prostředí a druhou, momentálně dezaktualizovanou, dramaticky odclonenou, pokládat za prostředí imaginární. Ale to jsou pozůstatky výjimečné: metoda sukcesivního prezentování, odpovídající časové následnosti, přirozeně převládá. Až v dramatu devatenáctého století, například v Nestroyově hře V přízemí a v prvním patře, a ve dvacátém století ještě častěji (například v Millerově Smrti obchodního cestujícího) se budeme setkávat se simultánním dramatickým prostředím znovu, obnoveným však s důraznějším záměrem konfrontačním, s tím, že se „stříhovými“ prostorovými

přesuny dochází k ostrým významovým zvrátům a montážní tvorbě nových významů.

U Shakespeara nemíváme běžně ani potuchy, co je vedle trůnní síně či ložnice (pokud vůbec můžeme virtuálně dramatické prostředí tak jednoznačně identifikovat), kde se dramatický děj právě odehrává. Pokud dramatická potřeba imaginárního jeviště vůbec vystoupí, vytvoří se rázem, ad hoc a ryze utilitárně: náhle je po ruce nějaký ten „čaloun“ či „přístěnek“, za který se má dramatická postava ukrýt. Až v devatenáctém století, jak se zdokonaluje divadelní iluze, obrůstá virtuální dramatické prostředí prostředím imaginárním ze všech stran. To nediktuje dramatická potřeba, ale spíše nutkání dodat — prostřednictvím těchto imaginárních jevišť — větší věrohodnosti jevišti virtuálnímu, které je takto představeno jako výseč z většího myšleného celku: pokoj, například, se prezentuje jako součást bytu, respektive domu. Patří k výbavě dobře napsané hry — a toto vědomí se mezi dramatickými autory udržuje dosud —, aby vypsali dopodrobna, kam vedou které dveře a co je za okny; od herců se pak očekává, aby dali najevo, že se na schodech zadýchali a v předstí si odložili, když vstupují na scénu. Za realismu nabývá toto puntičkářství na opodstatněnosti — s tím a proto, jaký význam se konkrétním nositelům chronotopu, mezi něž myšlené dramatické prostředí patří, přikládá. Maryša opět poslouží jako doklad, jak se tato myšlená prostředí tvoří a jakých dramatických významů nabývají.

Její nejdůležitější přílehlá myšlená dramatická prostředí jsou: v prvním jednání vinný sklípek, naznačený vchodem a zprostředkovaný jednáním dramatické postavy (Lízala) s atributivní rekvizitou (koštěřem), a ovšem interiér Lízalaova statku, vyznačený hlavně příchody a odchody Maryši. V druhém dějství, odehrávajícím se v „obyčejné selské světnici“ u Lízálů, jednak sň, kterou přicházejí zvenčí obyvatelé i návštěvníci domu, pro Maryšu vesměs nevítaní; jednak, „druhá světnice“, ze které posléze vyjde Maryša „v parádním kroji“, zchystaná na katechismus. Ve třetím jednání (venkovská hospoda) jsou to „jataka“, naznačená vchodem, jednáním dramatických postav (situací nákupu masa) a zvukem („seknutí sekerou a řinčení váhy“ — v rámci téže situace), a ovšem zase exteriér (naznačený vchodem a okny), k němuž lze dohlédnout — jak se

z obrácené perspektivy potvrdí v následujícím jednání — až od Vávrova mlýna. Ve čtvrtém jednání je to komora, ve které se převléká Rozára, ale významově důležitější je vzdálené pomyslné prostředí hospody, zprostředkované zejména zvukem hudby, která odtud zaznívá: tím se tvoří kontrast veselého společenského života proti — zvláště z hlediska Maryši — žalární uzavřenosti Vávrova mlýna. Konečně v pátém jednání je důležitá vedlejší světnice, odkud Maryša bere jed na krysy, a sň, kterou je posléze přinášen mrtvý Vávra.

Většina těchto přílehlých imaginárních dramatických prostředí má značnou dramatickou váhu a obecně platí, že v důsledku čilého pohybu dramatických postav zevnitř ven a obráceně, jejich výskytu v různých dramatických prostředích a v důsledku přímého a nepřímého zapojování interiéru a exteriéru nevzniká dojem prostorové uzavřenosti. Nicméně v důsledku týchž rysů vzniká představa, že prostor, ve kterém se dramatické postavy Maryši pohybují, je limitovaný a malý. Z jednoho jeho konce lze takřka dohlédnout na konec druhý, jak zvláště vyniká v konfrontační relaci hospoda — mlýn; takže prostorové přesuny protagonistů — které mají dramatický význam — jsou ostře sledovány. A konečně: význam každého přesunu z tohoto mikroprostoru do (relativního) dramatického makroprostoru, ať už jde o pohyb realizovaný (Franckův odjezd na vojnu a jeho návrat v mezitextové historii, zprostředkovaný zejména setkáním s Maryšou; Maryšina cesta do kostela na katechismus; příchod soudního sluhu z okresního města) nebo zamýšlený (Franckova cesta s Maryšou do Brna), je mimořádný pro rozvoj dramatického děje. A největší dramatickou váhu mají ty přesuny dramatických postav (ať realizované nebo zamýšlené), které míří k nejzazšímu konkrétně vymezenému bodu prostorového horizontu, to jest do Brna, které představuje jiný, městský svět. Ten je od venkovského světa ostře odhraničen, ačkoli ve skutečnosti je mu velice blízký: reálná vzdálenost skutečných Těšan, které Mrštíkům stály modelem pro konkrétně nepojmenované dějiště, je od Brna nějakých dvacet kilometrů, tedy (povozem) vskutku nějaké tři hodiny cesty, jak připomíná Franček Maryše ve 4. 6.

Takto pojatý a konkretizovaný chronotop výmluvně vypovídá o stavu české (moravské) společnosti konce devatenáctého století (podle výslovné autorské poznám-

ky odehrává se Maryša v letech 1886—1888), ve které protiklad venkova a města je ostrý — s tím, že venkovský život, v protikladu k městskému, vykazuje rysy už archaického patriarchalismu, omezujícího přirozenější rozvoj mezilidských vztahů stejně nezdravě jako už moderní třídní diferenciaci tohoto zdánlivě jednotného společenství. Tato sounáležitost s „perspektivní“, to jest s palčivou problematikou městskou a celospolečenskou je v Maryše představena jen náznakově a latentně a vystupuje v podobě jen klíčícího vědomí u Francka, který instinktivně táhne k svobodnějšímu, relativně otevřenému světu městskému: i to je, bezpochyby, v souladu s historickou pravdou.

Maryša neoplývá výslovnými chronotopickými ukazateli. Odsouvá je do vedlejšího textu, v hlavním textu něco zmíní (jména dvou sousedních vesnic), něco zamlčí (jméno okresního města: Klobouky — a ovšem sám údajný skutečný model dějiště: Těšany) — to je v realistickém dramatu obvyklé. Přitom dosahuje vysokého stupně chronotopické určitosti, který není zapotřebí vyhledáváním „chybějících článků“ zvyšovat: tak jako není důležité, které osudy skutečných lidí stály fiktivním dramatickým postavám modelem, tak není důležité, nakolik nepojmenovaná moravská dědina odpovídá skutečným Těšanům osmdesátých let devatenáctého století. Každý umělecký chronotop, s jakkoli vysokou mírou historické akurátnosti je na reálném podloží vypracován, zahrnuje zobecnění: je výsledkem specifického řešení dialektiky zvláštního a obecného. Může tomu tak být také proto, že ve službách chronotopu stojí zvláště v útvaru tak koncentrovaném, jako je drama, nejen časoprostorové ukazatele a indicie, nýbrž — a v realistickém dramatu to obzvlášť vyniká — „každý motiv, každý vyčlenitelný moment uměleckého díla představuje takovou chronotopickou hodnotu“.

Nejde tedy ani o to, že chronotopu dává obzvlášť vyniknout folklórní vrstva tohoto dramatu, textem naznačená (respektive předepsaná) a ve starších inscenacích bohatě rozvíjená, jejímiž vnějšími projevy jsou zejména kroje „z východního okolí Brna“, jak je dáno v úvodní charakteristice postav, nebo lidové písně. Avšak ani tuto folklórní vrstvu není, na druhé straně, vhodné podceňovat. Nepředstavuje pouhou venkovní polituru, ale významově prosakuje až k samotnému

kořenu dramatu, odhalujíc až mýticko-rituální pozici a vzájemné vztahy některých dramatických postav — zvláště Maryši a Francka. Výraznou chronotopickou hodnotu má ovšem sama mluva dramatických postav, tedy „poměrně jednotně stylizovaný lidový jazyk, který má za základ hanácké nářečí, jímž se mluví na jihovýchod od Brna v severozápadní části bývalého soudního okresu klobuckého“.¹⁹⁾ Ale ani tento jazyk dramatu není, jak zdůraznil S. Utěšený, chronotopickým „citátem“ operativní řeči, nýbrž jejím záměrně uzpůsobeným uměleckým obrazem. V konečné instanci má rozhodující chronotopickou hodnotu samo jednání dramatických postav, a nejen to, které vypovídá o dobovém „bytování“, o režimu všedního i svátečního dne, ale také to, které v závislosti na tomto „bytování“ dává vyniknout specifickým vztahům dramatických postav a jejich vzájemným konfliktům.

Maryšina chronotopická přesnost, určitost a věrnost byla původně — podobně jako u jiných realistických a naturalistických dramát těch let — zdrojem její atraktivnosti. Historizující chronotop musel v soudobé inscenaci před publikem z „jiného“ městského světa nabývat dráždivých, takřka exotických kvalit, zvláště byly-li — jakože byly — jeho vnější, takzvané folklórní projevy inscenačně vychutnávány. Avšak prvotní působivost této kvality časem nezbytně vyvanula a to, co původně bylo lákadlem, stalo se postupně zátěží, měly-li se modernímu divákovi exponovat hlubší a chronotopicky ne tak limitované významy. Tudíž hned celá série pozoruhodných českých i slovenských inscenací Maryši z počátku osmdesátých let,²⁰⁾ která se s folklorizující tradicí rozešla, jednak oslabovala, ale také sociálně (z pozic v současnosti dosaženého stupně historického vědomí) zpřesňovala chronotopické hodnoty jejích motivů a — co je v tomto kontextu zvláště pozoruhodné — „modernizovala“ Maryšu zcela konkrétním novým řešením právě dramatického prostředí i dramatického času, poukazujíc zase na jejich vzájemnou spjatost.

V závěrečných poznámkách ke své „studii z historické poetiky“, napsaných až roku 1973, uvažuje M. M. Bachtin, opět velmi podnětně, také nad chronotopem autora a chronotopem čtenáře a nad jím i dílu společným — jak jej nazývá — textotvorným světem. V románu, jak dobře známo, může být čtenář tematizován; autor nebo

jeho vypravěč může vést „dialog“ se čtenářem; má k tomu lepší možnosti než drama, kde běžně — zvláště pokud zůstává v zajetí absolutnosti dramatické formy — je autorský subjekt zastřen dramatickými postavami. Nicméně dialogický souvztah osvojeného historického času a prostoru, jehož je literární (dramatický) chronotop výrazem, a reálného chronotopu vnímatele vystupuje v dramatu s podstatně větší měrou (potenciální) reality než v románě. Drama tím, jak předjímá svou inscenaci, předjímá i své aktuální zpředmětnění, a to tím více, čím více exponuje reálný, zobrazující časoprostor divadla, jež má v porovnání s jinými literárními druhy „navíc“. Tato tendence ke zpředměťování stávajícího divadelního časoprostoru je dramatu vlastní, je mu dána od samého počátku jeho tisícileté historie, a několik málo století, kdy byla potlačována ve snaze o divadelní iluzi, nemůže na tom nic změnit: ostatně i tehdy přirozeně žila v divadle lidovém. Moderní divadlo vyzývá drama k jejímu záměrnému oživení, a tedy k tomu stálému přechodnocování historických chronotopů z pozice přítomnosti, která se nezastírá, nýbrž nápadně teatralizuje; vyzývá k dialogu četných chronotopických rovin, které se v divadelním představení prolínají, přes hranice epoch i přes hranice zobrazujícího a zobrazeného světa. A právě proto, že se mu ze strany „profesionální dramatiky“ postačujících odpovědí nedostává, sahá k románu, jenž se mu jeví jako říše kýžené svobody v složitém chronotopickém osvojování světa. Anebo rozpoutává, ke svému obrazu, ve vlastních textech hotové chronotopické pandemonium, které — i když není projevem moudrosti — je aspoň nástínem možnosti.

Dramatická postava

Aristotelovu myšlenku, zdůrazňující základní význam děje v tragédii (kterou lze bez zkrácení rozšířit na drama vůbec), souhlasně přijatou i Brechtem, jsme dosud necitovali v úplnosti. Celá zní: „Základem tedy a takřka jíc duší tragédie je děj, povahy jsou na druhém místě.“⁽¹⁾ Z tohoto místa se vyvozuje (a to i v nejnovějších teoriích dramatu), že Aristoteles byl první, kdo zastával primát děje, zatímco pro jiné je důležitější kategorie dramatické postavy. Tak soudí i M. Pfister; tudíž musí vzápětí toto hierarchizování odmítnout s upozorněním na „vzájemnou strukturální závislost obou kategorií“. „Tak jako pojem děje okamžitě zahrnuje pojem jednajícího subjektu,“ pokračuje Pfister, „a obráceně pojmy postavy nebo charakteru zahrnují pojem děje — ať už aktivního či pasivního, vnějšího či vnitřního —, je také v dramatu zobrazení figury bez zobrazení nějakého bytí rudimentárního děje a zobrazení děje bez zobrazení nějaké bytí redukováné figury nemyslitelné. Definujeme-li děj jako změnu situace a situaci jako danou relaci figur k sobě navzájem nebo k nějakému předmětnému či ideálnímu kontextu, je dialektická vztažnost kategorie figury a děje evidentní.“⁽²⁾ Tak tomu bezpochyby je. Prostěji a staršími slovy Jiřího Levého řečeno, „je charakter vytvářen dějem a děj charakterem“.⁽³⁾ Z tohoto hlediska se pak jeví spor o primát děje či dramatické postavy asi tak účelný jako spor o primát slepice či vejce.

Otázka ale přece jenom zní, zda věc tak evidentní, ta vzájemná vazebnost, mohla uniknout Aristotelovi. Vždyť pro něho nebyl děj či jednání abstraktní kategorií, ale právě činností vzcházející z lidských subjektů; specifika dramatu dle něho tkví, jak jsme připomněli, v jednotě předmětu a způsobu napodobení — jednající lidé jsou napodobování lidským jednáním. Je-li tomu tak, pak teorie, kterou rekapituluje Pfister, bude založena na nedorozumění, na povrchním čtení Aristotela. Začneme tedy výkladem pasáže, údajně věnované dramatickým

postavám; ne proto, abychom Aristotela rehabilitovali, ale abychom nejprve zpřesnili, vymezili a omezili sám pojem dramatické postavy.

Ke svrchu citovanému shrnujícímu výroku přiblížil se Aristoteles touto úvahou v šesté kapitole své Poetiky: „Nejdůležitější z těchto složek“ — rozuměj složek tragédie, které v předchozím odstavci vypočítal a jejichž vyhodnocováním nebudeme si ještě výklad komplikovat — „je sestavení události“ — rozuměj děj; „není přece tragédie zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Smyslem hry je tedy nějaké jednání, nikoli vlastnost; lidi činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými či nešťastnými jejich počínání. Herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při tom jednání a skrze ně; jsou tedy cílem tragédie události a děj a cíl je ze všeho nejdůležitější. Konečně bez jednání by tragédie být nemohla, bez povah by snad možná byla.“⁴⁾ I když jsme odkázáni na překlad, nekreslíme snad originál, řekneme-li, že Aristoteles na tomto místě — ani na jiném, kde se „povahami“ zvláště a podrobněji zabývá, to jest v kapitole patnácté — nehovoří o dramatických postavách, nýbrž právě o jejich „povahách“ a „vlastnostech“, lze říci o „charakterech“. Význam dramatické postavy jako nezbytné podmínky dramatu neproblematizuje, význam dramatického charakteru však ano.

Charakterem, ať literární nebo skutečné osoby, rozumíme běžně „soubor psychických vlastností“⁵⁾ a v dramatu skutečně není „charakter“ (povaha, chcete-li) nezbytnou náležitostí dramatické postavy: drobné postavy (sluhovské, poslovské, pomocné) nemívají charakter, nýbrž pouze funkci. Sám sbor v antické tragédii je zajiště dramatická postava, a velmi důležitá; hovořit však o jeho „charakteru“ ve smyslu „souboru psychických vlastností“, tedy pojímat jej jako dramatický charakter, by bylo přepjaté. Je chybné, pokoušejí-li se jej moderní režiséři „individualizovat“, to jest třístit v soubor rozmanitých „charakterů“: v titěrném, drobnivém a přitom nezbytně neuspokojivém psychologismu ztrácí se jeho celostná velkolepost, která z něj činí jedinou dramatickou postavu zvláštního typu.

Avšak i individualizované dramatické postavy mají v antické tragédii — zvláště aischylovsko-sofoklovské —

zvláštní ráz. Na něj pronikavě upozornil Hegel, když hovořil o „individuálním pathosu“ řecké tragédie, pudícím „jednající charakter z mravní oprávněnosti k tomu, aby vstoupily ve svůj protiklad proti druhým“. „Individua tohoto pathosu“ — rozuměj dramatické postavy aischylovsko-sofoklovského typu — „nejsou ani tím, co nazýváme v moderním smyslu charakter, ani to nejsou pouhé abstrakce, nýbrž stojí v živoucím středu mezi obojím jakožto pevné figury, které tím, čím jsou, jsou bez kolize ve vlastním nitru, bez kolísavého uznání jiného pathosu, a v tom smyslu — v tom jsou protikladem dnešní ironie — vznešené, absolutně určité charakter, přičemž tato určitost nachází svůj obsah a základ v určité mravní mocnosti.“⁶⁾ Prostěji zase, a tentokrát slovy S. Vladimirova řečeno, „jednotlivé postavy střídavě a společně rozvíjejí společné téma“,⁷⁾ spíš než aby prezentovaly své „charaktery“. A v tom; totiž v bujném psychologizování, v přízpůsobování antických dramatických postav dnešním pojetí „charakteru“ (dramatického, ale i životního), opět chybí moderní inscenační praxe, jakože chybí ve všech analogických případech, přesahujících už terén antické tragédie. Neboť funkční pojetí dramatických postav, střídavě a společně rozvíjejících společné téma, bez valného zřetele k jejich psychologické prezentaci (nebo přesněji řečeno, s tím, že tento zřetel je až druhotný a omezený) není jen výsadou antické tragédie; je také rysem četných dramát moderních. I z tohoto hlediska, z obrácené historické perspektivy, dostává se tedy inkriminovanému Aristotelovu výroku satisfakce.

Primát dramatického děje nad dramatickým charakterem — tak je to správně říci a nic jiného neměl Aristoteles na mysli — zůstává neotřesitelný; nevyvrací jej ani éra psychologického realismu. Správně rozuměl Aristotelovi Hegel, i když v rámci svého pojetí soustředěné konfliktovosti: „Co dramaticky působí, je totiž jednání jako jednání, a nikoli expozice charakteru jako takového, která je méně závislá na určitém účelu a jeho provádění. V eposu může charakter, jeho šíře, jeho mnohostrannost, okolnosti, události a příběhy zaujmout mnoho místa, v dramatu působí naproti tomu neúplněji soustředění na určitou kolizi a její zápas. V tomto smyslu má pravdu Aristoteles, když tvrdí (Poet., k. 6), že děj tragédie má dva prameny, totiž smýšlení a charakter,

nejdůležitější však že je účel, a že jednotlivci nejednají proto, aby vyjádřili charakter, nýbrž charaktery že jsou sem zapojeny kvůli ději.⁴⁸⁾

Vychází tedy základní poučení, vztahující se nejen k Aristotelovi: že totiž je třeba lišit dramatickou postavu a dramatický charakter. (Pfister a jiní nerozlišují: u něho jsou oba pojmy zjevně synonymické. To, co ve skutečnosti však je předmětem jeho analytické pozornosti — a co bude i naším předmětem —, je dramatická postava, pro kterou razí pojem dramatická figura, aby zdůraznil „ontologický rozdíl mezi fiktivní figurou a reálným charakterem“.⁹⁾ Přidržíme se, z tradičních důvodů, pojmu dramatická postava, ale na tento „ontologický rozdíl“ budeme ve shodě s Pfisterem pamatovat.) Na vhodnost tohoto lišení postavy „jako kompoziční složky díla“ a charakteru jako souboru „psychických vlastností, ať již literární postavy nebo skutečné osoby“¹⁰⁾ poukázal u nás například J. Levý.

Přitom však Levého „ať již“ je nebezpečné. Levý totiž i pro vymezení literární (dramatické) postavy vychází z Rubinštejnovy obecné psychologie a vidí charakter ne jako „neměnný soubor kvalit“, ale jako „soubor předpokladů, instrukcí pro určité jednání v určité situaci“¹¹⁾ jehož podstatou je předvídatelnost (prediktabilita). „O charakterním člověku víme,“ cituje Levý z Rubinštejna, „že za těchto okolností bude jednat tak a tak,“¹²⁾ a dotvrzuje: „Malá prediktabilita reakcí je vlastně bezcharakternost.“¹³⁾ Tu však zjevně se už kontaminuje zřetel psychologický a mravní, a pokud jde o prediktabilitu ještě ošidněji, i zřetel životní a literární. Jsou jistě v dramaticce silně prediktabilní postavy, o jejichž charakteru se v průběhu recepce utvrzujeme; jsou však i jiné — a v jiném typu dramatiky —, které jsou značně neprediktabilní, jejichž charakter postupně poznáváme. Dramatický charakter jako úhrnná představa generuje; docelena a relativně uzavřena je až s ukončením procesu vnímání dramatického díla, respektive s jeho resumováním. Rubinštejnova definice charakteru — kterou Levý přijímá i pro rovinu fiktivní (uměleckou) — ne sice jako neměnného souboru kvalit, ale přece jen jako „souboru předpokladů, instrukcí pro určité jednání v určité situaci“, pro sféru našeho zájmu příliš zdůrazňuje invariantní vlastnosti na úkor variantních projevů a je ve shodě s antickou představou charak-

teru vůbec a dramatického charakteru zvláště. Vladimirov opět vhodně upozornil na to, že charakter v antickém pojetí, ve shodě s původním etymologickým významem pečeti či jejího otisku, je spojen s představou čehosi ohraničeného a neměnného; že znamená souhrn vlastností, které předem určují stálost chování. To přímo vyplývá i z Aristotelovy Poetiky, ve které je právě „důslednost“ žádoucí vlastností „povahy“ (charakteru; vedle rádnosti, přiměřenosti a podobnosti — své životní nebo jiné předloze); pro nedůslednost pak Aristoteles ostře kritizuje některé tragédie Euripidovy, tohoto modernisty, zvláště co se týká dramatického charakteru, který se vskutku aischylovsko-sofoklovskému pojetí už značně vzdaluje zaváděním principu rozpornosti a změny. Hegel, s odstupem staletí, zůstává aristotelikem, i co se týká charakteru. Zdůrazňuje jednotu patosu (v antickém smyslu, tedy vášně, ale sublimované), vášnivého zaujetí, upření a soustředění na jeden bod, a podobně jako z toho zřetele neobstála v Aristotelových očích Euripidova Ifigénie, neobstojí před Hegelem Goethův Werther, dokonce ani Corneillův Cid. Přece však je Hegel natolik dialektikem, aby uznal životní oprávněnost rozpornosti, uzavíraje, po příkladech shakespeareovských, krásnou myšlenkou: „Neboť to je člověk: nejenže má v sobě rozpor, nýbrž snese jej a v rozporu zůstává roven a věren sobě.“¹⁴⁾ Odvážně vykračuje tímto směrem moderní dramatika, romantiky už počínaje, a ovšem moderní román. Vladimirov zdůrazňuje, na základě analýzy provedené M. M. Bachtinem, „nearistoteličnost“ charakterů Dostojevského — tak fascinujícího pro moderní divadlo, u něhož je stálá jen změna a vnitřní zvraty.

Pfister datuje preferenci dramatické postavy (víme však už, že jde o dramatický charakter) před dramatickým dějem od Lessinga. Vhodnější a historicky správnější by bylo však přisoudit tento primát Diderotovi, neboť jeho reforma dramatu je spjata právě s tendencí revidovat dosavadní dramatický personál a obsahově jej uvést do souladu se stávajícími společenskými poměry. Lessing v Hamburské dramaturgii respektuje Aristotela, pokud jde o tragédii, komedii však vidí ze sledovaného zřetele jako protichůdnou, jeho lišení vyniká přitom schematictěji, normativněji a méně opodstatněně než princip vytyčený Aristotelem: „Nejrůznější

charaktery se mohou dostat do podobných situací, a protože v komedii jsou charaktery hlavní věcí, situace však jsou jen prostředky k tomu, aby se charaktery mohly projevit a uvést do hry, musíme brát v úvahu nikoli situace, ale charaktery, chceme-li stanovit, zda si kus zaslouží být nazván originálem nebo kopií. Opačně je tomu u tragédie, kde charaktery jsou méně podstatné a strach a soucítí vyvěrají převážně ze situací. Podobné situace tedy dávají podobné tragédie, ne však podobné komedie. Proti tomu podobné charaktery dávají podobné komedie, kdežto v tragédiích téměř nepřicházejí v úvahu.¹⁵⁾ Vše, co je tu řečeno, je a není pravda; tak tomu být může, ale může tomu být i právě naopak, jak by každý exkurs do dramatické historie snadno potvrdil.

I když zvýšenou prestiž dramatické postavy (a následně zvýšený zájem o dramatický charakter) lze vskutku zhruba datovat od osvícenství a vidět je v souvislosti s oslabováním zjednodušených, vyostřených a normativně prezentovaných aristotelských principů, pak přece jen skutečná preference dramatického charakteru, nabývající podoby kultu, začíná až u romantiků. A je spjatá se zvichřelou činností interpretační. Děje se tak v souladu s romantickým individualismem, tedy s kulturně jedinečnou osobností, ať už v rovině životní vystupuje jako autor, nebo v rovině fikce jako jeho výtvor; dramatický charakter je chápán jako niterná autorská projekce. Nikde se nezračí tato tendence výrazněji než v shakespearovském kultu; je jeho nejvýraznějším projevem. Romantický biografický výklad Shakespeara, pokoušející se na základě básnickova díla proniknout do tajemství jeho duše, šel ruku v ruce s intenzivním studiem dramatických charakterů. „Protože s odezněním klasicistické poetiky ustoupila ‚zápletka‘ (plot) jako ústřední bod kritiku dramatu do pozadí, soustředili se romantikové na dramatické postavy, v nichž, jak se domnívali, slyšeli tlouci srdce básníka,¹⁶⁾ píše R. Weimann, jehož doklady i charakteristiky budeme nyní chvíli citovat a parafrázovat. Od druhé poloviny 18. století vznikají pojednání s charakteristickými názvy, jako je Richardsonova Filozofická analýza a ilustrace některých význačných Shakespeareových charakterů (1774) nebo Shakespeareovy dívky a ženy (1838) od Heinricha Heina. S. T. Coleridge, nejpronikavějšího z romantických kritiků, „zápletko . . . zajímá kvůli charakterům, ne naopak: je to

pouze osnova“, a „Shakespeareovy postavy stejně jako živé lidi musí si čtenář vyvodit, samy mu sdělovány nejsou“. „Zde je pregnančně formulován,“ podotýká k tomu Weimann, „metodologický princip romantické interpretace postavy. Kritik, který ztotožňuje postavy Shakespeareových dramát se skutečnými lidmi, se přirozeně nemůže spokojit při jejich výkladu se sporými slovy dramatického dialogu; svůj výklad nečerpá jen ze zformovaných motivů, ale i z latentních motivů a nepříznaných záměrů“ (Morgann). Skutečná postava tedy není uzavřena v básnickém textu, ten jako by čtenáři poskytoval jen záchytné body, na jejichž protikladě si má čtenář sám vytvořit obraz postav. Z metodologického hlediska staví toto pojetí charakteru před kritika problém ani ne tak estetický jako spíš psychologický . . . I když se Coleridge díky ‚imaginativní hloubce a jemnosti svých psychologických analýz‘ uměl obvykle vyhnout nejnehoráznější libovůli tohoto interpretačního postupu, přesto projevoval ‚tak hlubokou víru v Shakespeara znalost lidského srdce‘ (heart-lore, Herzlehre); že kritikové, kteří přišli po něm, provozovali pod dojmem jeho vzoru spíš psychologii než literární vědu.“¹⁷⁾

Soustředění na dramatické postavy a jejich psychologické analýzy projevovalo se jednak odhalováním (spíše „dohadováním“) motivace jejich jednání, toho, co postava v dané situaci cítí, prožívá a jak uvažuje; jednak „dostavbou“ jejich biografie: tak například bylo předmětem vážně míněných úvah mládí Falstaffovo či počet dětí lady Macbethové. Tyto výstřelky se zdiskreditovaly a odezněly, nicméně volné domýšlení literárních a zejména dramatických postav není ohraničeno horizontem romantismu, ale pokračuje dále až do století dvacátého; přinejmenším je tak položen základ pro „psychologismus, charakteristický pro viktoriánskou shakespearovskou kritiku, který byl rozhodující i pro tak vynikající dílo, jako je Bradleyova Shakespearean Tragedy“.¹⁸⁾

V esejistice a publicistice, zvláště dotýkající se Shakespeareovy tvorby, má stále silné pozice; ta se nejvíce věnuje vykreslování (dokreslování) Shakespeareových charakterů, pojednáváných tak, jako by šlo o živé lidské bytosti, a často se na ně omezuje. Co povzdechů odeznělo na adresu takzvaného Shakespeara psychologického mistrovství! Kupodivu však předkládané dokla-

dý, to jest docelené — domyšlené a docítné — portréty shakespearovských postav, se vyznačují vzájemnou rozporností; zcela protichůdnými portréty například tohoto Hamleta či Othella je dokládáno mistrovství téhož autora, na základě téhož jeho výtvoru. Protichůdní interpreti pak mají i nemají pravdu, neboť objektivní jádro, skromné jako zrnko písku, obalují vrstvami subjektivní perleti a výsledek lišící se vahou, velikostí i barvou předkládají jako výtvor básníka, ačkoli je jejich — narozdíl od perly však jen umělou bižuterií, která po jedné sezóně vyjde z módy a je nahrazena jinou, dočasně neméně efektní. Tato interpretační libovůle je sice čas od času pocítována jako problém, avšak z této tísně se zase snadno vyklouzne vzýváním principu mnohoznačnosti, jenž poslouží interpretačnímu subjektivismu jako apartní zástěrka. Vskutku, interpretačnímu subjektivismu je kategorie dramatických postav — a ovšem nejen Shakespearových — ze všeho nejvíce vystavena, a přece je třeba trvat na tom, že i ona může (musí) být předmětem věcné analýzy jako každá jiná.

Ostrou kritiku, již byla tato jednostranně psychologizující metodologie v předchozích odstavcích vystavena, je nyní zapotřebí trochu otupit tím, že připustíme její přirozenou motivaci, v jistém smyslu její oprávněnost, i tím, že budeme Weimannovy charakteristiky poněkud korigovat. Jde totiž, koneckonců, o spontánní operaci, kterou provádí každý příjemce literárního díla. Román (epos), jak věděl Hegel, je k prokreslení postav daleko lépe disponován než drama, a to právě pro neomezenost své rozlohy, pro možnost opakovaně dle libosti zastavit čas vyprávění, přehazovat je i reprízovat, tedy pro šance, kterých se ani moderní drama nevzdává, ale jejich kvanta nikdy dosáhnout nemůže. V románu je vskutku neomezený prostor pro zachycení — jak se říká — nejslabších záchvěvů lidské duše, pro exponování minuciózních biografických detailů, pro líčení pocitů a stavů myslí. Ale i tak: úplnost obrazu románové postavy je pomysl, čirá teoretická představa, neboť vyličít slovy jediný lidský charakter, i ten „nejtriviálnější“, v celém intervalu jeho žití, včetně jeho vnitřního života, by zabralo čas mnohonásobně toto žití přesahující. Tímto jistě extrémním příkladem nechceme říci nic jiného, než že přirozený jazyk, jako sice nejdokonalejší sdělovací systém, je také systémem nejtěžkopádnějším,

nejméně ekonomickým: tudíž i v románě kreslí se lidský charakter eliptickou a selektivní metodou, je více či méně naznačen. Tím spíše v dramatu, kde všeobecně platí, jak bylo v první kapitole zdůvodněno, že rozestup mezi pretextem a textem je značný, a zvláště u dramatických postav: ty zvláště se vystavují recipientově „dourčovací“ (šťastný termín Ingardenův) aktivitě, jejíž očekávaná míra je mnohem vyšší než u postavy románové, což také — tedy tato námaha — mnohé čtenáře od dramatu odpuzuje.

Ovšem kontrast, který nyní byl vytyčen, je značně zjednodušený a má jen modelovou platnost. Samozřejmě že drama zná, i pokud jde o postavy, také tendence k určitosti, jasnosti, přehlednosti, důslednosti, která je — počínaje Aristotelem a podporována ještě Hegelem — vytyčována jako estetický ideál, i tendence ke standardizaci dramatických postav, která, jako údajně přirozený úkaz žánru, zase odpuzuje některé moderní romanopisce (Thomase Manna v ně počítaje), zakládající si na jemnostech. Ale i tak: mluví-li se obrazně o přímočarosti takových dramatických postav, pak je — stejně obrazně řečeno — možné představit si jako grafický symbol jejich výstavby nikoli nepřerušnou přímku, ale spíše řadu těsně spolu sousedících stejnobarevných bodů, které dojem přímky vytvářejí. (Z tohoto příkladu také vyplývá, jak malý bude v takových případech rozestup mezi dramatickým charakterem a dramatickou postavou, která je tudíž interpretačně nezajímavá.) Naopak zase, abychom zůstali u grafického přirovnání, u takzvané komplexní dramatické postavy, jejíž vrchol představuje podle obecného mínění postava shakespearovská, jsou „záchytné body“ četnější, barevně kontrastní a rozptýlené v prostoru s větší vzájemnou distancí. Nespojují se v nápadný a jednoznačný geometrický útvar; lze je spojit různým způsobem, takže geometrický útvar je vždy jiný. Takzvaná komplexnost shakespearovské dramatické postavy není dána a není synonymická s uceleností a uzavřeností. Tkví v četnosti různostranných záběrů, ze kterých je dramatická postava poskládána, a ta zase vyvěrá v četnosti a různosti situací, které jsou jí zchystány, z tlaku jednání, kterému je vystavena a který sama vykonává na jiné, takže tu není (doslova) dost času ani místa držet jednotu, ani pokud jde o takzvanou povahokresbu; ta vyplývá —

složí se — dodatečně, a zase jako jednota přetržitého a nepřetržitého, přičemž princip diskontinuity bezpečnosti hraje prim.

A právě pro takové vlastnosti stává se dramatická postava (spíše než románová, která je vypracována mnohem bohatěji) vděčným objektem interpretační a zvláště psychologizující aktivity. Svou neúplností, nedořečeností, rozporností, prostorami, které — zejména v motivační sféře — ponechává volné, takřka provokuje k zaplnění. Dramatická postava vskutku není — abychom tentokrát kriticky parafrázovali Weimanna — v básnickém textu uzavřena; ona vskutku jen poskytuje čtenáři záchytné body, na jejichž podkladě si obraz vytváří.

Nuže, výsledek toho, co si vnímatel na základě impulsů vzešlých z dramatického textu vytváří, nazýváme dramatickým charakterem, a to, co je textem objektivně a specifickým způsobem dáno (a co tudíž může být předmětem věcné analýzy), nazýváme dramatickou postavou. Oddělujeme tedy tyto dva pojmy zhruba ve shodě s J. Levým, přijímajícе jeho podstatný výměr, že „Představa charakteru“ — jakože jde o výslednou představu, která nerozlišuje, jakým způsobem zavalil k ní autor podnět, a která klade vedle sebe do jedné quasi-životní roviny postavy různým způsobem organizované — „vzniká působením dvou systémů instrukcí: 1. interních, obsažených v textu díla, 2. externích, obsažených ve vědomí čtenáře.“¹⁹⁾ A dále: „Je tedy zřejmé, že tzv. zobrazení postavy v díle (tj. systém interních instrukcí) i konkretizace postavy čtenářem (výsledek kombinace interních a externích instrukcí) jsou systémy, které je třeba zkoumat; rozbor prvního z nich je předmětem poetiky, druhým by se měla zabývat literární psychologie.“²⁰⁾ Soustředíme se na dramatickou postavu jako na „systém interních instrukcí“, ale než tak učiníme, ještě tři doplňující a vysvětlující poznámky.

Za prvé: Pojmenování „dramatický charakter“ pro to, co vzniklo jako obraz živoucího člověka působením interních i externích instrukcí, je silně konvenční a nepřilíživě uspokojivé. Nelze mu rozumět například tak, že by charakter, v běžném smyslu povaha, nebyl přinejmenším už v dramatické postavě aspoň naznačen: tak tomu zpravidla je. A naopak, představa dramatického charakteru se neomezuje zase jenom na povahové rysy

ani jenom na citové a myšlenkové „zázemí“ jednání, ale zahrnuje i dostavbu biografie, fyziognomie a jiných údajů.

Za druhé: Rekonstrukce dramatického charakteru na základě impulsů vzešlých z dramatického textu — ať už zůstane imateriální představou v příjemcově mysli nebo se zpředmětní hereckým výkonem či literárním výrokem — je přirozenou činností. První případ nepotřebuje obhajoby: je výsledkem spontánně probíhajícího procesu, který sám o sobě, jak Levý naznačil, může a má být předmětem výzkumu — přesněji snad psychologie vnímání uměleckého díla než literární psychologie. Druhý případ dokládá vlastně tvůrčí ráz hereckého umění. Herec na jevišti dramatickou postavu vskutku dotváří, on ji realizuje už jen automatickým zapojením svého psychofyzického aparátu, který ho vymezuje jako jedinečnou lidskou bytost (nadanou ovšem schopností tento aparát v jistém souladu s textovými instrukcemi exponovat). To, co sledujeme na jevišti, není už tedy dramatická postava, ale specifickým způsobem zformovaný dramatický charakter, představující — z našeho hlediska vnímatele — „první patro“ interpretace, na němž každý vnímatel staví „druhé patro“ s výrazně už menším interpretačně manévrovacím prostorem (širše ponechaného „volného“ prostoru ovšem kolísá podle charakteru herectví a inscenačního způsobu), ale přece ještě postačujícím na to, aby naši další konkretizaci umožnil. Konečně třetí případ, zpředměťující se například v eseji, má také tvořivý ráz. Jde však právě o to, aby byl, včetně míry subjektivního vkladu, otevřeně přiznán; aby bylo zjevné, že jde o vlastní už metatext (dramatického charakteru), pořízený na základě textu (dramatické postavy). Takový metatext může mít a často má i inspirativní význam pro jevištní ztvárnění (které je metatextem, ale v jiném znakovém systému), pokud v extrémní „dobré vůli“ nebo z interpretačního exhibicionismu zcela neopustí — paradoxně řečeno — půdu umělecké reality a nevyrazí do světa životní fikce. Takové případy jsou časté, protože tento svod je mimořádně veliký: vyplývá právě z toho, že předmětem pozornosti analyzujících a interpretujících lidských subjektů jsou obrazy lidí (jejich povah i jednání), které jsou zase lidským (autorským) výtvozem, do něhož byly neopakovatelné zážitky a zkušenosti vloženy.

Za třetí: Hranice mezi dramatickou postavou a dramatickým charakterem nejsou ostré. Zahrnuje-li každá analýza uměleckého díla v sobě moment interpretační, pak vyplývá, že každá analýza dramatické postavy nezbytně přerůstá v její interpretaci jakožto dramatický charakter: obsahuje tedy prvky jeho „dostavby“. Analyzující subjekt nemůže jen tak vyskočit z kůže „normálního“ příjemce, pro něhož proces poznávání dramatické postavy jde ruku v ruce s procesem jejího dotváření v dramatický charakter; nemůže násilně omezovat svou vnímavost a citlivost. Ale může (musí) ji, totiž tu docitující a domýšleci aktivitu, držet na uzdě, aby mu nezabránila rozpoznat, jak, čím a do jaké míry je dramatická postava vytyčena. K tomu mohou mu být k užítku i některé „chladné“ způsoby nahlížení této problematiky, které záhy představíme. (I Pfisterova rada používat namísto pojmu „dramatická postava“ pojmu „dramatická figura“ je svého druhu vlastně psychotechnickou pomůckou.)

Vraťme se však k Levému na místě, kde jsme ho opustili, totiž ke dramatické postavě jako k „systému vnitřních instrukcí“. Levý je členěn na „1. přímé, explicitní, tj. označující slovním znakem celou třídu chování, jmenující instrukci, podle níž postava v určitém typu jedná (úzkostlivý, malátný atd.); 2. nepřímé, implicitní, opírající se o jednotlivé činy, nepřímé náznaky, případně navozené strukturními vztahy mezi různými složkami díla“.²¹⁾ To je ovšem velmi hrubé členění, které pro dramatickou postavu nevyhovuje. Tu je třeba ostře lišit — jako to činí Pfister, z jehož diagramu charakterizačních technik²²⁾ budeme nyní kriticky vycházet — zjevné autorské charakteristiky, které mohou být přímé či nepřímé (nejčastěji metonymického rázu) a které jsou součástí vedlejšího textu dramatu, a charakteristiky, opět přímé či nepřímé, vyplývající z hlavního textu dramatu, tedy z přímé řeči dramatických postav. (Pfister nazývá tyto charakteristiky figurálními.) Zde hned vystoupí zásadní rozdíl vůči literární postavě románové, kde způsob zjevného autorského formování postavy (v rovině vypravěčské) je přinejmenším rovnoprávný s jejím formováním prostřednictvím přímé řeči postav. V dramatu však zjevná autorská charakteristika, zahrnutá do vedlejšího textu, zveřejňuje jen autorův záměr a dramatická postava jí není ještě vytvářena;

autor se v ní může projevit řečneme jako zdatný beletrista, ale ne ještě jako dramatik. Z přímé autorské charakteristiky, jinak od dramatické postavy odlučitelné, srůstá s postavou (pokud je takový případ, zvláště v komediích) jen její takzvané „mluvící“ jméno (vypovídající jasně, co je postava zač), které mezi nepřímými autorskými charakteristikami má protějšek v takzvaných jménech interpretujících, znějících pravděpodobně, a přece metonymicky naznačujících zaměření a charakter dramatické postavy.

Zcela nesouměřitelný s tímto elementárním charakterizačním způsobem je celý soubor postupů, který dramatickou postavu — jako součást celku — formuje a který Pfister (vlastně i Levý) přiřazuje k implicitní autorské charakterizační technice. Levý hovoří o „strukturních vztazích mezi různými složkami díla“, Pfister o „vztazích korespondence a kontrastu k ostatním figurám“ — vztahy, z nichž těžko jednotlivou dramatickou postavu vyvázat, jsou tu vskutku klíčovým pojmem. Nejde jen o vzájemné vztahy dramatických postav, a když, tak v konkrétních situacích; respektive jde o situace (o jejich množství i kvalitu), které dramatik „nastaví“ dramatické postavě do cesty a ve kterých jí určí hrát aktivní či pasivní roli; jde o vztah dramatické postavy k tématu a podíl na jeho realizaci (tedy o aktanční roli dramatické postavy, zvláště v širším smyslu, který bude ještě objasněn); jde o podíl dramatické postavy na tvorbě dramatického děje jedním, jímž se charakterizuje především. Tím vším se samozřejmě dramatická postava charakterizuje, ale tak podstatným způsobem, že je vhodnější říci, že se tím tvoří. A nejen to: připomínáme si tím jednak, jak neodlučitelně vzájemně souvisejí všechny kategorie, které tu oddělujeme do kapitol, a jednak, že v základním a neúprosném smyslu není drama ničím jiným než součinem dramatických postav, jejichž prostřednictvím — doslova jejich ústy — se všechno v dramatu realizuje, všechno děje. Tak zásadní je význam této „implicitní autorské charakterizace dramatické postavy“, že analýza syžetu je zároveň analýzou dramatických postav; že každý jiný charakterizační způsob se jeví jako sekundární a z něho odvozený.

Protějškem předchozího způsobu je „implicitní figurální charakterizace dramatické postavy“, jak ji nazývá

Pfister. Dramatická postava se charakterizuje (vytváří) vším tím, co (a jak) dělá a mluví. Řekneme-li to takto, nefikáme vlastně nic nového, než co bylo už řečeno. Jenom nazíráme týž soubor implicitních charakteristik z jiného úhlu, prve z hlediska autora, nyní z hlediska dramatické postavy, jako by se tvořila sama — a ona samozřejmě je autorským výtvozem, takže Pfisterovo členění je umělé a schematické. Sem patří vše, co bylo v jiné kapitole řečeno stran expresivní funkce přímé řeči v dramatu, a zvláště stran idiolektu a sociolektu. Ale nejen to: i kreativně zobrazující funkci lze samozřejmě vztáhnout k jednotlivým dramatickým postavám tak, že vyvstane takzvaný subsvět dramatické postavy, jako úhrn jejího jednání, postojů, pocitů a názorů. Ale opět vidíme, že tento „subsvět“ netvoří „si“ postava sama, ale že je vytvářen živou interakcí dalších dramatických postav: přinejmenším tím, že nutí dramatickou postavu, na kterou soustřeďujeme pozornost, jednat, zaujmout postoje, projevit názory a pocity.

Konečně tu charakterizaci dramatické postavy, kterou Pfister nazývá explicitně figurální, lze nejsnáze uchopit, neboť ji lze lépe izolovat, uvést do vztahu k určité dramatické postavě, podrobit analýze nebo dokonce vyčlenit v podobě citátu jako charakterizační výrok: to je nejběžnější, nejsnadnější, ale často také nejošidnější. Dramatická postava vsutku může být — a běžně je — také výslovně charakterizována: buď sama sebou (a to buď v monologu, nebo v dialogu: jedno i druhé bude mít v odlišném kontextu různou váhu), anebo jinou dramatickou postavou (opět buď v průběhu jejího monologu, nebo v dialogu, a tu zase bude rozdílné, je-li charakterizovaná postava takového dialogu účastna či nikoli), od které můžeme očekávat, že její charakterizační výroky budou subjektivně zabarveny. Vkládáme tedy do vyhodnocování explicitních figurálních charakteristik stejnou logiku jako v životě; to je správné, ale nevystačí se s tím u dramát, která se shodý s psychologickou pravděpodobností odříkají. Z hlediska předstávání dramatické postavy, její výstavby, která jako všechno v dramatu není nikdy jednorázovým aktem, ale má v nějaké míře vždycky procesuální ráz, je významné; zda a jak dlouho dramatik s jejím přímým předvedením otáčí, zda ji činí předmětem charakterizace před jejím prvním výstupem, anebo až v něm a po něm. Nejslav-

nejším a nejčastěji citovaným příkladem v této souvislosti je Tartuffe, jehož první vstup oddálil Molière až do druhého výstupu třetího aktu, aby zatím vystoupila protichůdná představa o něm ze strany jiných dramatických postav a zároveň divák byl aktivizován k tomu, aby si už o něm vytvořil vlastní představu a úsudek.

Individualismus, právem vytýkaný Weimannem jako jedna z hlavních překážek vědecké analýzy literárních (dramatických) postav, projevuje se metodologicky v tom, že jsou obvykle rovnou pojednávány jako série sice vzájemně spjatých, nicméně izolovaných, a tudíž také snadno vymazatelných portrétů. Postavy dramatu však tvoří také celek, který sice může být v jednotlivostech krácen (škrty některých postav) nebo reorganizován (jejich slučováním), jak se to v divadelních metatextech často děje, ale ne bez následných změn významových, které jsou tím větší, čím radikálnější jsou zásady a čím integrovanější (především ideově tematicky) byl původní soubor. Změny ve struktuře dramatických postav mění charakter dramatického světa, který postavy zejména svým slovním jednáním vytvářejí, a to i tehdy, je-li jejich postavení v dramatické kompozici volné. Je například snadné z otevřené dramatické formy vyloučit takzvané epizodní či koloritní postavy, a to bez vážného porušení vnějšího dramatického děje (zápletky) — následně se však rozlehlý a otevřený dramatický svět smrštuje a uzavírá, tedy privatizuje, a obvykle se mění také jeho společenské spektrum.

Tento soubor dramatických postav, který může být předmětem kvantitativního i kvalitativního šetření, nazýváme dramatickým personálem. Zahrnujeme do něho všechny vystupující dramatické postavy,²⁸⁾ ať živě nebo technicky zprostředkované (například loutkou, projekcí a zvukovým záznamem), ať už disponují „vlastním“ textem (replikami) nebo ne, tedy včetně davu či pomocného personálu, pokud vystupuje (být v elementárních) dramatické funkci. Tím zároveň dáváme najevo, co dramatickou postavou míníme: dramatická postava je každá, která v dramatu jedná — způsobem, který už nepotřebuje vysvětlení. Není tedy nezbytnou podmínkou dramatické postavy, aby jednala slovem (tím méně je dramatická postava pouhým souhrnem svých promluv): to by vylučovalo nejen značné množství podruž-

ných postav, ale i některé tak význačné, jako je němá Katrin v Brechtově Matce Kuráži. Naopak je podmínkou dramatické postavy, aby „vystoupila“ a tím splnila minimální míru jednání. Nepokládáme tedy, ve shodě s jinými, za dramatickou postavu tu, o které se jenom vede řeč, i když třeba tak soustředěně, že její portrét plasticky vystoupí.

Jsou ovšem některé případy mezní. Je jisté, že dramatickou postavou, dokonce titulní, je Slečna Y ze Strindbergovy aktovky Ta silnější, ačkoli slova nepromluví, zatímco Paní X vede (dialogický) monolog, ale není tak jisté, zda máme za dramatickou postavu pokládat manžela paní Rowlandové z O'Neillovy obsahové i formální variace na strindbergovské téma, z aktovky Před snídaní, když z něho zahlédneme jen chvějící se ruku, napřaženou z vedlejší místnosti pro šálek kávy. Konečně za příslušníky dramatického personálu, tedy za dramatické postavy považujeme i abstrakta (jako vlastnosti či pojmy), pokud jsou personifikovány a jako dramatické subjekty vystupují (bez nich by nebylo středověké morality), a ovšem také, se svrchu uvedenou podmínkou, antropomorfované subjekty ne-lidské, jako věci, zvířata či rostliny, vystupující občas v dramatických románcích, symbolistů či surrealistů. Takové extrémní případy nepustíme sice ze zřetele, ale uvažovat budeme (jako dosud) případy nejběžnější, tedy takové, kdy dramatická postava se projevuje především slovním jednáním.

Dramatické texty se liší i četností svého dramatického personálu: například názvy „monodrama“, „komorní hra“ či „kolektivní drama“ jsou nazírací formy dramatu (spíš než žánry) právě z hlediska kvantity dramatického personálu. Monodrama, jehož dnes už klasickou ukázkou je Cocteauův Lidský hlas, je drama o jediné dramatické postavě; útvar kdysi výjimečný, ale v současné době dosti se rozmáhající, v souvislosti se vzrůstající oblibou takzvaného divadla jednoho herce, vycházejícího vsříc potřebě intimnějšího kontaktu diváků a herecké osobnosti. „Komorní hra“ poukazuje rovněž k jisté soustředěnosti a omezenosti dramatického personálu i časoprostoru, ale také k jisté uzavřenosti. „Kolektivní drama“ je jejím protikladem nejen ve smyslu prostého kvanta dramatického personálu, ale hlavně v tom, že jeho rozhodující část je v něm seskupena vlastně v jednu

dramatickou postavu, připomínající někdejší antický chór, ale obdařenou, na rozdíl od něho, velkou, vlastně zase rozhodující dramatickou vahou. Taková drama — jako Verhaerenovo Svítání nebo u nás Dvořákoví Husité či Šaldovi Zástupové —, blízká tu expresionismu, tu symbolismu, vznikala zejména v návaznosti na revoluční kvas v Rusku jako projev dramatické ctižádosti vystihnout pohyb lidských mas a jejich účast na dějinném procesu. Optimistická tragédie V. Višněvského je jím v tom blízká; i v ní je hned zkraje publiku představen celý námořní pluk jako „gigantický chór“, ne však jako trvale jednotná postava, a vůbec už ne jako jednotlivá masa, ale rozrůzněná i navenek, koneckonců představená sérií individualizovaných dramatických postav na proměnlivém a v závěru sjednoceném lidském pozadí.

Sám počet postav však ještě nic o skutečném charakteru a průběhu dramatu nevyovídá. Je přece myslitelné, že hra bude mít komorní ráz, pokud i z početného dramatického personálu bude postupně vyčleňovat jen malé skupiny, a naopak, že hra s takřka komorním obsazením se rozprostře do větší šíře, umožní-li svému dramatickému personálu, aby spolu často a po delší dobu setrval — zvláště je-li tento personál rozrůzněn.

Jak autor svého dramatického personálu využívá, lze znázornit jednoduchou tabulkou, která je základem statisticko-matematického šetření, jak je vůči dramatickému textu aplikuje rumunský profesor S. Marcus a jeho žáci. Řádky této tabulky se předepisují jmény dramatických postav, sloupce se nadepisují pořadovými čísly výstupů, do kterých je hra rozčleněna (nebo se snadno provede členění dodatečně). Do příslušných kolonek (matričních buněk) se zapisuje podle binárního kódu (0-1), zda dramatická postava je výstupu účastna (zda je součástí konfigurace (1) nebo není (0)). Lze matematicky vyjádřit tzv. průměrnou konfigurační hustotu, která se vypočte tak, že počet „obsazených“ matričních buněk (znakem 1) dělíme celkovým jejich počtem. Maximální konfigurační hustota je tedy rovna jedné (to v případě, kdy všechny dramatické postavy jsou stále účastny dramatického děje; tedy tam, kde dramatický text zná jen jedinou konfiguraci); obvykle však je vyjádřena zlomkem. Tento matematický údaj má pro svou přílišnou obecnost a abstraktnost jen nepatrnou poznávací hodnotu; spíše je východiskem dal-

ších matematických operací, které tu však nebudeme reprodukovat.

Poučnější je v tabulce sledovat takzvanou strukturu konfigurační řady. Pohledem na tabulku — v matematicko-statistickém modelovém zjednodušení — vyniká technika, v jakém pořadí, v jakých konfiguracích (mezními případy jsou nulová a ansámblová konfigurace) a v jakém konfiguračním rytmu uvádí autor postavy do dramatického děje. Zřetelně vystupují takzvané repetitivní (opakující se) konfigurace, pravidelnost či nepravidelnost ve zvyšování či ředění konfigurační hustoty. Co se vzájemných vztahů postav týká, zvyrazňuje se konkrétní míra jejich scénické distance, jejímiž mezními případy jsou takzvané konkomitantní postavy (vyskytující se vždy pospolu, jako například Bobčinskij a Dobčinskij v Gogolově *Revizorovi*), nebo naopak figury alternativní, které se spolu nikdy nesetkají. Patrně nejslavnějším příkladem tzv. alternativních postav, který zpopularizoval G. Strehler ve své inscenaci z roku 1972, je Kordelie a Blázen v *Králi Learovi*. Je vskutku nápadné, že tyto dvě postavy — dělíci se o společnou funkci Learových oponentů a léčitelů — jsou nasazeny postupně: nejprve Kordelie, pak Blázen, pak opět Kordelie; v žádném výstupu se nesetkají. To umožnilo Strehlerovi rozloženou funkci sloučit ne snad v jediné dramatické, ale rozhodně v jediné herecké postavě — tím, že obě role obsadil jedinou herečkou; s výrazným nejen technickým, ale obsahovým záměrem i výsledkem. Skutečnosti, jako je tato (a zcela konkrétně tato), nemohou ujít pozornosti pečlivých analyzátorů, postupujících tradičními metodami: převedeny do konfigurační matrice stávají se však nápadnými, do očí bijícími a povzbuzují k odvážnějším závěrům.

Marcusova konfigurační matrice není ovšem novým vynálezem. Už v devatenáctém století sestavovaly se podobné (jen s hrubším členěním do scén, nikoli do výstupů) u shakespearovských textů, a pokračuje se v tom dosud, například se záměrem, který od dramalogické analýzy vede k analýze (a hypotéze) teatrologické, divadelněhistorické. Je totiž jisté, že početnost Shakespearova dramatického personálu přesahuje přece jen limitovaný herecký personál alžbětinské divadelní společnosti, a z toho zase vyplývá, že jeden herec musel často v průběhu jednoho představení odehrát dvě i více

rolí. Na základě podobných matic se dosud vytvářejí hypotetické modely historického obsazení a prověřuje se minimální nárok shakespearovského textu na počet hereckého personálu (ovšem mimo staty). Přitom se ukazuje, že konfigurační hustota je v Shakespearových textech mnohem nižší, než je obecná představa, vzniknuvší zjevně na základě obvykle dlouhého seznamu dramatických postav. Nejčetnější jsou u shakespearovských dramatech scény (!, natož výstupy), na kterých se maximálně podílí pět dramatických postav; scén o šesti postavách a více je nejméně ve *Večeru tříkrálovém* (14 %) a nejvíce v *Coriolanovi* (61 %).

Z konfigurační matrice může vyplynout, že větší množství postav obsazuje několik málo matričních buněk, zatímco jedna jediná jich obsazuje značný počet. To — přes dramatické postavy — ukazuje na epizodickou strukturu dramatu a na nerovnoměrné rozložení dramatického potenciálu, s jednou — řekněme — postavou hlavní; opačný případ zase, kdy počet obsazených matričních buněk bude u většiny postav přibližně stejný, ukazuje na uzavřenou formu a rovnoměrnou distribuci potenciálu dramatické aktivity. (Toto hledisko, jakkoli krajně schematicky je v konfigurační matici podáno, je pro stanovení hlavní postavy směrodatnější než hledisko kvanta přiděleného textu: dramatická postava se nestává hlavní tím, že nejvíce mluví, ale spíše tím, že vstupuje do největšího množství dramatických relací, což se právě v konfiguracích nejvíce projevuje.) První typ představuje například moralita (typu *Everyman*) nebo expresionistické drama (typu *O'Neillovy Chlupaté opice*), druhý typ realistické drama, jehož základní dramatický personál často tvoří, jako například u Čechova nebo Gorkého, členové jedné rodiny. Ve vývoji Čechovovy dramatické tvorby lze sledovat tendenci podíly jednotlivých dramatických postav na rozvoji dramatického děje a realizaci tématu co nejvíce vyrovnávat. V takovém *Platonovi* či *Ivanovovi* (byť *Platonov* je skladba nedokončená, bez názvu a nejistého vročení) je dominance jedné postavy jasná (podobně, ještě výslovněji, u Gorkého: *Jegor Bulčov a ti druzí*); *Tři sestry* už svým titulem naznačují něco jiného a název *Višňový sad* vysunuje, v obrazném znění, do dominantního postavení nikoli dramatickou postavu, nýbrž téma. Při této příležitosti řekněme, že na titul jako indikátor

hlavní postavy nelze vždy spolehnout, a to ani u Shakespeara, jehož všechny tragédie a historické hry mají v názvech (jejichž autorem však nemusel být sám Shakespeare a které jsou pro dnešní potřebu běžně kráceny) vlastní jména: Julius Caesar mizí ze stejnojmenné tragédie před její polovinou a ve středu komedie Kupec benátský není titulní postava (kupec) Antonio, nýbrž lichvář Shylock.

Konfigurační matrice umožňuje sice odečítat hierarchizaci uvnitř dramatického personálu (a o tom byla naposledy řeč), neboť reflektuje důležité kritérium účasti dramatické postavy na dramatických relacích, ale činí tak velmi zhruba, protože klade na jednu úroveň výstupy různé délky i významu a není s to rozlišit ani míru a ráz účasti dramatické postavy v nich. Takže může dojít ke hrubému zkreslení: například postava jen pasívně účastná celé řady konfigurací — ve funkci sluhu, průvodce či společníka — octne se na jedné úrovni s postavou, jejíž aktivita je pro rozvoj dramatického děje rozhodující. Kvantitativní vyšetřování dramatického personálu a matematicko-statistické metody v jejich službách mohou jen něco potvrdit a něco napovědět; výsledek je třeba podrobit jiné, méně sice exaktní, ale uměleckému textu přece jen přiměřenější analýze, která nebude dramatický personál kvantifikovat, nýbrž kvalifikovat.

Vyvstává nejprve otázka složení dramatického personálu. Jeho jednota nevystupuje jako ideál a to, k čemu je třeba analytickou energii vynaložit; naopak, protože jde o drama, jehož dynamickým zdrojem je rozpor, hledají se difference, které se pak vyhrocují do protikladů. (Obecnější opodstatnění takového vyostřování, v jistém smyslu dokonce interpretační hyperbolizace, je v tom, že v intenzivním útvaru, jakým je drama, a zvláště u postav, spíše krajně úsporně naznačených než realizovaných způsobem srovnatelným s románovými postupy, nabývá každá informace, každý detail několikanásobně větší váhy: proto taky analýza dramatického textu volá po mimořádné citlivosti a pozornosti.) „Ideální“ jednota dramatického personálu — ve všech ukazatelích, bez protikladů a rozporů, vnějších i vnitřních (dramatickou podmínkou těch druhých ovšem je, aby se exteriorizovaly) — je naštěstí čirá abstrakce; nepotvrzená historií dramatu ani tam, kde — v rámci

minimálního dramatického personálu jako u Becketta — jsou záměrně minimalizovány i vnější rozpornosti, s nezbytným následkem nepatrného dramatického děje. A naopak, každý rozpor, každá protikladnost ve složení dramatického personálu je potenciálním zdrojem dramatické interakce, děje a konfliktu.

Vezměme elementární, biologický protiklad pohlaví: ten jistě může být, jak Strindbergovy či O'Neillovy hry potvrzují, dokonce vystupňován v nesmiřitelný, antagonistický rozpor. Ale nejde jen o takový extrémní případ — vztah muže a ženy je běžně energetickým zdrojem dramatického jednání (která klasická komedie není aspoň do jisté míry komedií milostné intriky?) a těžko uvést drama, starší či moderní, ve kterém by dramatický autor vůči jeho možnostem zůstal zcela netečný. Podobně protiklad generační. Opět, jako první, dere se na mysl případ O'Neillův, u něhož konflikt otce a syna mívá antagonistický ráz a často bývá v dominantním postavení (i když nelze na této interpretační rovině ustrnout). Ale je možné formulovat podobnou řečnickou otázku jako v předchozím případě, pokud jde o komedii (ve které klasické komedii nenarází láska mladých lidí na překážky ze strany starých, ať už vystupují jako rodiče nebo jako sokové v lásce?), a podobně jako v předchozím případě zapochybovat, pokud jde o drama vůbec: za předpokladu ovšem, že složení dramatického personálu vytvoří k tematizaci takového rozporu předpoklady. A to zjistit je jedním z jednoduchých úkolů jeho globální analýzy a charakteristiky.

Třetím úhlem pohledu, kterým nazíráme dramatický personál z hlediska jeho složení, je úhel sociální, to jest relativní míra jeho jednoty, respektive rozrůzněnosti. Sociální protiklady a rozpory nejsou dlouho ve složení dramatického personálu (přesněji řečeno ve vztazích, které v něm vládnou) primárně a spontánně reflektovány a tematizovány. Proto kdekoli vystoupí, třeba jen v náznaku, ve starší dramatické literatuře, budí naši pozornost, a proto také máme sklon vidět (vnášet) je (z hlediska stávajícího historického vědomí) i tam, kde jsou pro ně dány aspoň předpoklady. Až v raném buržoazním dramatu se vysunují do popředí, podány jako konfrontace dvojí morálky (jako například v Schillerových Úkladech a lásce), a teprve počínaje kritickým realismem konce devatenáctého století jsou prezento-

vány přímo v dominantním postavení. Po dlouhá staletí, vlastně po celá dvě tisíciletí vývoje dramatu a divadla působil tu tlak normativní aristotelské (pseud-aristotelské) teorie, odhraničující dva základní dramatické žánry, také (vlastně zejména) podle sociálního postavení jejich dramatického personálu. U Aristotela je pouze naznačeno, že komedie „chce . . . předvádět lidi horší, než jsou ti nynější“, kdežto tragédie „lepší“.²⁴⁾ Tato zásada byla už za středověku z vulgarizována a převedena z roviny spíše charakterově morálního lišení do roviny diference sociální s tím, že předmětem zobrazení je v komedii život obyčejných lidí, kdežto tragédii ovládají osobnosti významné a výjimečné. Humanismus to pak vymezil ještě přesněji i přísněji. V antice vystupuje tento kontrast dvojího dramatického personálu zprvu nepřímou, pozahalen kontrastem (reflektovanou) ideality a reality: na jedné straně svět mytologických heroů (vlastně ovšem členů vládnoucího rodu), na druhé straně svět současných lidí, sociálně přitom dosti rozrůzněný. Prvním a nesnadným krokem k jistému vyrovnání bylo, když mytologický dramatický personál tragédie vystřídaly — v tragédii renesanční — osobnosti historické (či polohistorické), obklopené přece jen širším sociálním spektrem statutárně „nižšího“ dramatického personálu, zakotveného v aktuální společenské realitě, i když jeho dramatická úloha byla nezbytně okrajová.

Ale tu tehdy žádoucí a vyžadovanou homogenitu tragického dramatického personálu nelze brát příliš doslova. I antická tragédie má své pastýře, hlídače, pěstouny, sluhy a služebné a ovšem sbor, který aspoň naznačuje svůj nepatricijský status, takže jeho konfrontace s protagonistou nebývá prosta aspoň sociálních souvislostí. Sociální konfrontace, kterou do dramatu vnáší společenská rozrůzněnost jeho dramatického personálu, nejsou prosty ani středověké mystérie — biblické hry, do nichž vstupuje dramatický personál všech tehdejších stavů, ani morality, personifikující vlastnosti a hodnotové orientace pro určité sociální skupiny charakteristické. I tuto otevřenost a pestrost dramatického personálu omezuje teorie a praxe humanistického a později zvláště klasicistického dramatu, a to zvláště ve vážném žánru, ale vždy jen relativně, s přípustnými výjimkami. Nicméně tam, kde divadlo a drama se uchází o co nej-

širší publikum a kde silná tradice zesvětšovaného středověkého divadla není rázně přetřena, jsou i vážné dramatické žánry, tragédie a historická hra, aspoň pootevřeny osobám různých stavů. I když protagonisté jsou vladařské osobnosti, nehraje v nich plebejský živel podružnou úlohu: tak je tomu v Hamletovi, ale zvláště v Learovi, nejmohutnější a nejsociálnější ze Shakespearových tragédií; a vůbec nejširší, vskutku panoramatický obraz pozdně feudální společnosti utváří rozrůzněný dramatický personál dvoudílné hry o Jindřichu IV. Natož v komedii, která nikdy nebyla ve výběru dramatického personálu tak úzkostlivá: do komedie španělského Zlatého věku, Lope de Vegy i Calderóna, volně vstupují lidé všech stavů, od nejnižšího po nejvyšší, a dramatický personál alžbětinské romantické komedie představuje takřka zastupitelský sbor všech sfér tehdejšího anglického společenského života.

Buržoazní „demokratizace“ dramatu, načatá v osmnáctém století osvícenci s Diderotem v čele, dramatický personál zase omezuje, ovšem na nové sociální bázi: je to jistě přirozený a nezbytný prestižně emancipační akt. Počínaje osmnáctým stoletím — někde, jako v Anglii, ještě dříve — uvyká divák tomu, že bude sledovat i sociálně čím dále tím přesněji určený dramatický personál, a to jak ve vážném dramatu, tak v komedii, zaměřující se kriticky na mravy určité třídy či sociální vrstvy; ve vrcholném dramatu renesančním (ale i ve středověkém), které mělo (mohlo mít) ještě ctižádost nabídnout úhrnný obraz světa a chodu dějin, tomu tak nebylo. Kritický i psychologický realismus tuto tendenci ještě prohlubuje tím, jak se soustředí na způsob života určitých tříd, vrstev a skupin, ať městského, ať venkovského obyvatelstva. Vznikají hry z různých, často výslovně omezených „prostředí“, což neznamená nic jiného, než že převážná část dramatického personálu bude způsobem tomuto prostředí odpovídajícím omezena; to nevylučuje zpředmětnělou třídní konfrontaci, ale ta zase bude realizována předvídatelným, a co se sociálního statusu dramatických postav týká, přesně nasměřovaným způsobem. Ostřejší diferenciace mezi třídami, ale také uvnitř nich, vznik nových socioprofesionálních skupin v rozvíjející se kapitalistické společnosti umožnil nově profilovat jádro dramatického personálu, na který se někteří dramatici výrazně specializují, hledající uvnitř něho

a v jeho bezprostředním okolí také dynamiku obecnějších společenských i morálních přeměn. Hovoříce o kupačském prostředí valné části her A. N. Ostrovského, o provinčním statkářsko-inteligenčním prostředí her A. P. Čechova, o salónní konverzační hře O. Wildea, říkáme zároveň, odkud se rekrutuje jejich základní dramatický personál (jehož, dejme tomu, chce někdo být součástí, a jiný by se zase rád z něho vyprostil: v tom už je zdroj dramatické dynamiky). Zvláště mezi moderními autory je mnoho takových, kteří se na sociálně ohraničený dramatický personál specializovali, a jsou i taci, kteří se octli v jeho vleku. Neboť dramatický personál je jistě výtvorem autorským, ale také výsledkem tlaku, který na dramatického autora vykonává jeho publikum i stávající dramatické a divadelní konvence, které se, jak známo, za sociálními změnami opožďují. Tak například klasicistická tragédie přetrvávala ještě dlouho poté, co její dramatický personál ztratil sociální podloží, které jej opodstatňovalo, a bylo zapotřebí vynaložit značné úsilí — ze strany Diderota ve Francii či Lessinga v Německu —, aby došlo k radikální přeměně. A neménš odvahu než tu, kterou v Anglii měl G. Lillo — jenž oba inspiroval —, když roku 1731 udělal z tovaryše (obklopeného odpovídajícím dramatickým personálem) tragického hrdinu, prokázali v devatenáctém století naturalisté a realisté, když dramatický personál zproletarizovali. To v Anglii zůstalo ještě dlouho nepřijatelným: tam autoři tak různí jako Coward, Priestley, Rattigan či Eliot rekrutovali svůj dramatický personál z téže pověstné anglické vyšší střední vrstvy, ačkoli její problémy dávno přestaly být zajímavé — marně se snažice, jako právě Eliot, propůjčit jim dokonce tragickou velkolepost. A na nové „dramatice kuchyňského dřezu“, jak ji posměšně nazvala anglická kritika, nejvíce snad šokovala ta radikální proměna dramatického personálu, představeného v druhé polovině padesátých let takovým Osbornem či Weskerem.

Obsahová analýza dramatického personálu, jeho složení a rozložení jako celku přináší cenné poznatky, nejen jsou-li jí podrobena jednotlivá díla, ale také — a zvláště — jsou-li jejím předmětem celé textové korpusy. V první instanci dramatické dílo jednoho autora. Tu lze registrovat relativní stálost dramatického personálu

(jehož jednota je nasycena vnitřní protikladností), jako je tomu u Čechova, nebo postupný vývoj, neměníci mnoho na základní orientaci, ale spočívající ve vyhranění jednou přijaté typologie, třeba až k takřka neúnosným krajnostem, jak tomu bylo u T. Williamse, nebo nápadnou proměnu dramatického personálu: jako u E. O'Neill, který nejprve uvádí do dramatu, ve svých námořnických aktovkách, nesourodé společenství sociálních vyvrženců, po patnácti letech míchá svůj personál ze společenské smetánky a posléze se zase ke společenskému dnu vrací. V druhé instanci, zvláště s přiměřeným historickým odstupem, se ukazuje jistá shoda či podobnost dramatického personálu v dramatu jistého období či epochy. Anglická restaurační komedie (druhé poloviny 17. století), jejíž dramatický personál jako by se stěhoval z jedné hry do druhé bez ohledu na to, kdo je jeho autorem, je nejcharakterističtějším produktem divadla vázaného — na rozdíl od divadla alžbětinského — na značně úzkou a poměrně stabilizovanou společenskou skupinu, jejímž mravům nastavuje výsměšné a mírně cynické zrcadlo. Současně tu však působí mechanika a stereotypizace osvědčených postupů, jak tomu v komedii často bývá. Bylo tomu tak bezpochyby už v nové attické komedii i u Plauta, který se na ní poučil, a bude tomu podobně i později, třeba u populárních žánrů devatenáctého století, například ve francouzské frašce, která se sotva obejde bez záletných obchodníků, chytlivých paniček a švarných důstojníků, kteří roztácejí kolotoč bláznivých situací. Tyto příklady zase prokazují, že každý žánr si vytváří svůj dramatický personál (a je tímto personálem vytvářen); čím vyhraněnější, tím specializovanější; personál má tendenci ke stabilizaci a setrvačnosti a pokračuje (modifikuje se) i poté, kdy jeho sociální podloží je už nezřetelné. Žánr se tak se svým personálem historizuje, respektive jako anachronický se stává brzdou vývoje a jako takový musí buď zaniknout, nebo být předmětem inovace, která je vždy také procesem přeměny jeho dramatického personálu.

Předložená diferenační kritéria, dovolující nazírat dramatický personál jako celek a zároveň odhalovat protiklady, do kterých se rozpadá, mají ovšem elementární ráz. Z nich nejpodstatnější je třetí, sociologické hledisko. Má obzvláštní význam proto, že je elastické,

přízřusobivé předmětu analýzy, schopné zjemňování a rozvíjení směrem — řekněme globálně — k hodnotové orientaci tak, jak se v dramatickém personálu projevuje a polarizuje. Hledisko hodnotové orientace není už ani možné představit si v obecné podobě, neboť ta by veškeré poznávací možnosti zneřfetelnila. V tom, co zcela konkrétně je jako hodnota preferováno a co naopak je postaveno do nepříznivého světla, liší se dramatické korpusy i jednotlivá dramata výrazně.

I když v úvodní části této kapitoly byl podroben kritice nejrozšířenější přístup k dramatické postavě, spočívající v jejím psychologickém domýšlení v dramatický charakter, a to bez rozmyslu a bez uvážení, zda vůbec a nakolik je psychologická stránka dramatické postavy exponována, je třeba připustit, že psychologický zřetel má (může mít) svoje oprávnění i vůči dramatickému personálu jako celku. Jde, samozřejmě, nejprve o dramata psychologického realismu a ta, kde tato tendence je vystupňována až v psychoanalytický a psychopatologický interes. Tuto cestu lze demonstrovat na díle T. Williamse; ale od něho je třeba vrátit se zase k E. O'Neilovi, u něhož podobně, jen v obnaženější a schematictější podobě, bývá například protiklad introvertního a extrovertního typu často zdrojem dramatického konfliktu i osou, podél které se dramatický personál rozkládá. Psychologizování je vůbec předností i slabinou moderního amerického dramatu (to jest tam, kde až příliš nápadně je dramatická tvorba prostředkem k odreagování vlastních traumat, a — nebo — tam, kde zájem se upne k takřka klinickým případům) a žádná jiná světová dramatická kultura nestála tak dlouho a pod tak silným vlivem Freudovy a Jungovy psychoanalýzy. To nutí aplikovat vůči dramatickému personálu této dramatiky také psychologický klíč, ne-li nazírat jej jako extrapolaci autorových intrapsychických konfliktů: zřetel už jednostranný a riskantní potud, pokud zastíní hlubší kořeny a širší souvislosti. Zůstaneme-li ještě jedna souvislost, a to strindbergovská, která s freudovskou koinciduje časově, ale není vztahem příčiny a následku: i vůči strindbergovskému dramatickému personálu a některým Strindbergovým německým nástupcům lze uplatnit zvláště psychologický klíč, ale s podobným omezením i rizikem.

Tím omezenější a jednostrannější je psychologické (psychoanalytické) rozkrývání vztahů mezi dramatickými postavami, kterému byla vystavována — ještě v padesátých a šedesátých letech — díla klasiků: zvláště Shakespearovy tragédie (Hamlet, Othello, Macbeth); ale ještě nápadněji Sen noci svatojanské, který byl nazřen (Kottem) v duchu Freudova výkladu snů. Mýty z thébského okruhu, zejména antickou řeckou dramatikou zprostředkované, jsou ještě starší terč: oidipovský a komplementární Elektrín komplex jsou až příliš zpopularizované i zprofanované pojmy psychoanalýzy. Tady zvláště se ukazuje, že literární (či literárně analytičtí) stoupenci Freudovi prokázali svému mistrovi medvědí službu: jednak tím, že to, co bylo míněno obrazně, vzali doslova jako vodítko k rozkrývání vztahů mezi klíčovými dramatickými postavami a k stanovení základní dramatické situace, a jednak tím, že v této přepjatosti se soustředili jen na některé aspekty a na část dramatického personálu, ignorující to, co do představy nezapadalo.

Toto modernistické (dnes však už přece jen vyvanulé) sestrojování a nazírání dramatického personálu z hlediska nejnovějších (či včerejších) poznatků psychologické vědy má své historické precedenty. Mladší Shakespearův současník Ben Jonson byl první, kdo se pokusil o „zvědečtění“ dramatu, pokud jde o koncipování dramatického personálu a dramatické postavy zvláště. Vycházejí ze čtyř základních Empedoklových živlů, tvořících údajný kořen všech věcí a podstatu všeho jsoucna, včetně — podle názorů středověké filozofie — povahy člověka, koncipoval zejména svou ranou komediální tvorbu jako „komedii humorů“ (v původním významu tekutiny, tedy tělní šťávy). Harmonická byla ta povaha, v níž všechny čtyři šťávy byly v harmonickém poměru. Naopak tam, kde jedna „šťáva“ nabyla vrchu, propadl postižený trudnomyslnosti, vznětlivosti, horkokrevnosti či netečnosti a bylo mu zapotřebí pustit žilou, aby se poměr šťáv vyrovnal. Člověk harmonické povahy nebyl zajímavým objektem komediálního zobrazení, respektive tvořil jen její ideální těžiště, kolem něhož rotovaly jednotlivé „humorové“ psychopatologické případy, jimž pustit žilou či podat „pročišťující pilulku“ bylo vlastním posláním komedie. Komediograf tedy koncipoval sebe sama jako hygienika a lékaře sociálně

psychických neduhů, jejichž odstranění napomáhal tím, že je učinil předmětem zobrazení včetně způsobu náležité terapie. Z toho už ovšem vyplývá, že to není jen povaha, která je podle Jonsona předmětem zobrazení, nýbrž neduh, mající kořeny nejen v subjektivní přemrštěné „letorové“ inklinaci, ale i objektivní původ a souvislosti společenské. Není tedy Jonsonova komedie jen „komedií letor“, ale už „komedií mravů“ (máme-li na mysli mravy společenské). A z toho zase plyne, že jednoduchý klíč ke třídění svého dramatického personálu, jež sám Jonson v rané fázi své tvorby až příliš nápadně nabízí, nepostačuje: i v tomto extrémním a při všem učeném zdůvodnění naivním podání typologie dramatických postav je třeba psychologické hledisko spojovat s dalšími hledisky, zejména se sociologickým. Je to nezbytné zvláště v komedii, která jednak táhne ke schematizaci a nadsázce, jednak je jí, už Aristofanem počínaje, do vínku dán těsný vztah ke společenské aktualitě.

Tím méně se vystačí s psychologickým tříděním ve vážném dramatickém žánru, a to ani tam, kde autoři deklarují svůj zájem o složité lidské povahy jako primární: a to je relativně mladý úkaz v dějinách dramatu. Nelze ani, jak řečeno, jednostranně z psychologického hlediska traktovat dramatický personál Shakespearův: tato mánie, jak kdosi ironicky prohlásil, proměnila už v devatenáctém století Shakespearova dramata v poněkud horší romány, než byly ty od Henryho Jamese. Totálně psychologický výklad vede také k tomu, že se ignorují nebo násilně do psychologického kontextu integrují takzvané transpsychologické rysy dramatických postav, to jest takové momenty, kde postava nemluví ze sebe a ze situace, ale zřetelně vybočuje z jednoho i druhého. Takové postupy jsou běžné v dramatu středověkém, lidovém a ovšem i asijském, a v moderním dramatu opět přicházejí ke cti; u Shakespeara, při širokospektrální protikladnosti charakterových instrukcí, jimiž své složitější postavy vybavuje, si kolikrát nejsme jisti, zda tu či onu promluvu máme přijmout jako vklad do obrazu dramatického charakteru, nebo zda jde o promluvu ex persona, která (dočasně) ruší kontext fiktivní dramatické situace i fiktivní dramatické postavy. Brechtova dramatika oplývá takovými případy. Promluvy ex persona — patřící ovšem odpradáвна ke klasickým proje-

vům epizace i zdůvěřování vztahu diváka a herecké postavy (nikoli dramatické osoby! ve smyslu lišení Zichova; dramatická osoba se může, stejně klasicky, obrátit „ad spectatores“, ale to je jiný případ) — jsou důležitým druhem tzv. zcizovacího efektu, zabraňujícího iluzi a divákovu vcitění, jejichž společnou podmínkou je neporušený dojem psychologické pravděpodobnosti; a ten se právě transpsychologickými postupy prolomuje. V Kulatolebých a špičatolebých (11. scéna), například, nepřipisuje Brecht jednu repliku, jak je běžné, dramatické postavě (Naně), ale výslovně — aby upozornil, že je z psychologického kontextu vyňata — její představitelce.

Je-li psychologické hledisko hodnocení dramatického personálu až příliš nasnadě, takže není zapotřebí rozvádět, do jakých protikladných kategorií dle povahových typů či motivace jednání lze jej třídit, pak muzikologické, lze-li to tak říci, je zjevně nejdotažitější. Byl to Shaw, nadaný velkou hudební citlivostí, který mu přikládal značnou váhu. Nejenže přirovnával dramatickou kompozici, jak o tom padla zmínka, k větám symfonické skladby, ale slyšel ji také rozloženou v árie, dueta, terceta, ansámblu. Mají-li hudební kvality dramatického textu vyznít, musí být jeho jednotlivé dramatické postavy předepsány jako v partituře nástroje: zejména pokud jde o výšku a barvu hlasu. Zvukové kontrasty v dialozích jsou, podle Shawa, velmi důležité, a tak v nich musí znít tenor, bas, soprán i alt. Jiní se pokusili jít v Shawových stopách a dovodit, nakolik a čím může být žádoucí výška a barva hlasu textem předurčena: o takových pokusech referoval, s dávkou zdravé skepse, J. Levý.²⁵⁾

Posledním z jistě většiny souboru zde nabídnutých hledisek je hledisko morfologické, které na rozdíl od předchozího je zejména v posledních letech značně frekventováno. U nás opět J. Levý naznačil, že „charakter“ — ale lépe snad, a i v duchu Levého lišení: postava — „není nejvyšším strukturním celkem; z funkčního hlediska je mu nadřazena *role*, tj. funkce postavy v celé struktuře (síti) postav daného společenského celku nebo literárního díla. Role, např. milovníka, může být plněna postavami různých charakterů, je to tedy instrukce definující celé paradigma charakterů (a současně je to instrukce pro generování situací). V epice a dramatu zpravidla začíná konflikt v okamžiku, kdy postava zauja-

la svou roli, popřípadě, kdy si ji čtenář uvědomil;“ například, jak uvádí Levý dále, když Julien Sorel zanechal role syna a přijal roli „erotického protagonisty paní de Renal“, nebo když Hordubal začne jednat jako oklamáný manžel. „V dramatu se postava ujímá své role zpravidla v tzv. okamžiku prvního napětí: když Hamlet ve scéně s duchem přijme roli mstitele, Jago ve scéně s Roderigem roli intrikána, Richard III. v úvodním monologu roli uchvatitele trůnu atd.“²⁶ Tu však, zdá se, Levý přece jen směřuje dva, ne-li tři různé zřetele. Je vskutku relevantním poznatkem sociální psychologie, že člověk zaujímá postupně či střídavě různé „role“, například synovskou, mileneckou a manželskou, projevující se různými vzorci chování. Ale přitom své chování ve všech těchto rolích může podřizovat — řekněme — záměru uchvátit trůn, tedy projevovat se jako intrikán (uchvatitel trůnu, v citovaném případě, není než konkretizací a speciálním případem intrikána): tak tomu může být v životě i v uměleckém díle, jako je právě Shakespearův Richard III. A lze si představit také situaci — v životě jako v umění —, kdy tyran, uchvatitel trůnu se projeví řekněme jako laskavý milující otec; do takových nám Shakespeare, pravda, nedal v Richardu III. nahlédnout; u Macbetha však, který je „rolí“ tyрана a uchvatitele trůnu s Richardem spřízněn, nemusíme pochybovat, že svou manželku miluje. Jde tedy o různé aspekty, které nemusejí spadat vjedno. Jeden smysl, exponovaný Levým, představující vzorce (modely) společenského jednání a chování, odpovídající postavení postavy a (různým) relacím, do kterých vstupuje k ostatním postavám (za předpokladu, že každý z těchto vztahů je v jádře invariantní); a druhý, který je souborem instrukcí vytvářejícím představu dramatického charakteru, vyvěrající zejména z jejího zaměření či cíle (například získat vládu či něčí lásku). Z tohoto hlediska se může vskutku Romeo jevit jako milenc, Hamlet jako mstitel a Richard III. jako tyran natolik výrazně, že lze hovořit ani ne tak o roli jako o typu milence, mstitele, tyрана (právě proto, že jde o „instrukci definující celé paradigma charakterů“). Nehledě však na to, že se tu dopouštíme zjednodušení (omluvitelného při pokusech vytvářet typologii dramatických postav, přestože je jasné, že žádná z vyjmenovaných postav, a Hamlet nejméně, se do tohoto typu či „role“, kterou

spontánně či pod tlakem okolností přijme, nevejde a že zajímavá je právě tím, čím hranice „role“ přesahuje), a nehledě ani na to, že jsou i u Shakespeara (natož u takového Čechova) postavy, které do jediné role vtěsnat nelze (například oba titulní hrdinové Antonia a Kleopatry hrají střídavě „role“ milenců a státníků, které doslova nejdou dohromady), nenapomáhá nám toto hledisko představit místo dramatické postavy v sestavě dramatického personálu, k němuž jako celku nymí upínáme pozornost. K tomu má blíže první hledisko: to však, jak jsme viděli na příkladu Richarda III. (který v „rolích“ syna, milence a manžela zůstává věren „rolí“ tyрана), může být zastíněno druhým.

Je ještě třetí hledisko, které je ve východisku Levého úvahy aspoň latentně obsaženo a které na rozdíl od prvních dvou nevychází z dramatické postavy jako jednotliviny. Vychází právě z dramatického personálu jako záměrné sestavy, vytvářející jistý příběh, a to takový, který lze schematizovat, redukovat na model. Tak je tomu u vyhraněných žánrů, respektive žánrových podskupin, které — jak už bylo svrchu řečeno — mají tendenci vytvořit si (s chronotopem) svůj specifický dramatický personál. Ten vytvářejí nejen jako (nahodilou) sestavu konkrétních (individuálních) dramatických postav, ale — infrastrukturalně — především jako soubor základních, tzv. aktančních funkcí, jejichž prostřednictvím se příběh odpovídající žánru realizuje. Z tohoto hlediska lze rekonstruovat (cestou redukce) pro určitý žánr odpovídající tzv. aktanční model (termín Greimasův), jehož jsou jednotlivé dramatické postavy (respektive jejich základní kádr) více či méně zřetelnými aktanty. U průměrných a podprůměrných autorů tento model funkcionálního pojetí dramatických postav bije do očí, u velkých autorů je naopak zejména s odstupem času zastřen a k jeho odhalení je zapotřebí historických znalostí i analytického úsilí. Obrátme, pro názornost, pozornost ke druhému, méně snadnému případu.

Shakespearův Hamlet spadá do subžánru tzv. tragédie pomsty, značně rozvinutého v celém intervalu alžbětinského dramatu, a zjevně inspirovaného tragédií senekovskou. Základní iniciační úlohu v jeho aktančním modelu hraje dramatická postava Ducha (Hamletova otce), která vystupuje jako příkazce (odesílatel), jenž přiděluje či identifikuje nejdůležitější aktanční funkce: Hamletovi

úlohu mstitele, tedy v širším zobecnění — protože jde o obtížný a důstojný úkol — protagonisty, dramatického hrdiny a vtělení tematické energie celého dramatu; stávajícímu Králi úlohu uzurpátora trůnu, královraha a bratrovraha; v širším zobecnění zlosyna a antagonisty (protivníka). Tím jsou, včetně postavy Ducha, obsazeny tři základní aktanční funkce, k nimž se s rozvojem děje přidávají další, zejména úlohy pomocníků na obou stranách. Úloha Hamletova pomocníka je obsazena nejprve Horaciem, ale později také Herci; úlohu pomocníka Krále plní Polonius, Rosencrantz, Guildenstern, ale také Ofelie a Laertes. (Úloha obsazená Královnou není v obecně známém Shakespearovu Hamletovi jasně vymezena: v prvním kvartu však se výslovně hlásí k úloze Hamletova pomocníka.) Z toho vyplývá za prvé, že ne všechny dramatické postavy — zvláště ne ty, jejichž postavení v rámci vnějšího dramatického děje je volné (jako jsou zde postavy hrobníků) — mají výraznou aktanční funkci; za druhé, že jedna aktanční funkce může být obsazena několika dramatickými postavami: toho jsme si povšimli již u Krále Leara, kde úloha „léčitele“ — v širším zobecnění „pomocníka“ Learova — je (mimo jiné) postupně obsazena Blázňem a Kordelem. Z téhož dramatu je však také možno vyjmout opačný příklad, kdy totiž jedna dramatická postava může postupně hrát různé úlohy: tak Gloster je nejprve pomocníkem Learových protivníků (plurál!), později pomocníkem Learovým.

V předchozím výkladu bylo záměrně — právě pro širší zobecnění — použito pro jednotlivé aktanční funkce termínů exponovaných v dílech tuto morfologii dramatu založivších nebo inspirujících. Takovým dílem je především Morfologie pohádky V. J. Proppa. Propp podrobil analýze značný počet ruských pohádek tzv. čarodějného typu a zjistil, že se v nich sice vyskytuje mnoho postav, ale velmi málo funkcí, respektive úloh, jejichž neměnný soubor je redukovatelný na číslo sedm. Nazval je takto: Protivník, dárce, pomocník, princezna (nebo její otec), odesílatel, hrdina a falešný hrdina. Ještě více redukoval počet funkcí É. Souriau v poněkud výstředním díle nazvaném 200 000 dramatických situací (1950), které až po letech došlo větší pozornosti. Předmětem Souriauova troufalého zobecnění byl už celý historický korpus dramatické literatury (!), v němž na-

lehl šest funkcí, jimž dal astrologická jména a symboly. Za prvé Lev, čili vtělená tematická síla dramatu, ať už ji reprezentuje pomsta, láska, ctižádost, apod. Za druhé Slunce jako cíl a hodnota, kterou Lev vyhledává či usiluje získat: může být ideální nebo věcné povahy, nebo může být zastoupena dramatickou postavou. Za třetí Země jako příjemce Slunce: neboť Lev nemusí usilovat o Slunce pro sebe, ale pro někoho (či něco) třetího. Za čtvrté Mars jako protivník, který klade Lvovi do cesty nástrahy a překážky. Za páté Váhy jako nadřízená autorita lidská či božská, která jako rozhodčí přírůkne (přidělí) Slunce. Za šesté Měsíc jako pomocník ve službách kterékoli z pěti předchozích funkcí. Z těchto šesti základních funkcí vychází Souriauovi přesně 210 141 (!) různých dramatických situací, které jsou s to údajně pokrýt všechny praktické možnosti, nabídnuté dramatickou literaturou. Přes toto bizarní číslo, které vzdor matematické zdůvodněnosti zůstává pomyslné, je předností Souriauova pojetí, že nepředkládá aktanční model (aniž ještě používá tohoto výrazu) jako stabilní a platný pro celé drama, ale že jej vidí jako dynamický a proměnlivý — s tím, jak se jednotlivé role přehazují a prohazují.

O krok dále směrem k abstrakci, a méně extravagantním způsobem, postoupil koncem šedesátých let ve své strukturální sémantice A. J. Greimas, kterému vědíme, jak řečeno, za pojem aktantů, resp. aktančních rolí, které sestavuje do binárních protikladů: subjekt — objekt, odesílatel — příjemce, pomocník — protivník. Tím dosahuje proces aktančního zobecnění vrcholu. Správně se kriticky poukazuje na to, že dramatické aktanty lze nalézt, lišit a katalogizovat v dramatech s rozvinutým (a tradicionalizovaným) vnějším dějem, jako má právě pohádka, kterou Propp podrobil své morfologické analýze: Propp také definoval funkci jako čin účinkující osoby, který se určuje z hlediska jeho důležitosti pro příběh.²⁷⁾ Dále je třeba zdůraznit, že Propp našel invariantní syžetové schéma, platné pro jistý typ pohádky; v jiném typu platilo by jiné syžetové schéma, jiný aktanční model. Totéž platí v dramatu, kde vývoj žánrů a žánrových podskupin lze vskutku nazírat jako proces generování, ustalování a změn aktančních modelů. To není jen úkaz historický, ale i aktuální a lze jej sledovat v době nejnovější zvláště na dramatických textech přesahujících oblast divadla, tedy z oblasti fil-

mového a televizního dramatického umění. Nápadné je to zejména u tzv. spotřebních žánrů, jako je western, žánry kriminální a detektivní. Tady zvláště vyniká, že je to právě invariantní aktanční model, snadno identifikovatelný příjemcem, na němž takové žánry zakládají žádoucí míru předvídatelnosti. Naopak obsazení aktančních funkcí individualizovanou dramatickou postavou vnáší zase do modelu žádoucí míru napětí, pramenícího z nejistoty. Přitom nelze říct, že by vskutku velká dramata nemohla být a nebyla na aktančním modelu postavena: Hamlet, jak jsme viděli, je zcela nepochybně založen na aktančním modelu tragédie pomsty, který byl — podle dobových narážek — tak trochu k smíchu i některým Shakespearovým současníkům. Ale zároveň tento příklad ukazuje, že to jistě není sám aktanční model, který jej činí velkým dramatem, dokonce že nevystihuje ani sám jeho smysl: vždyť na půdorysu tragédie pomsty vznikla vlastně hra o její nesmyslnosti.

S postupnou ztrátou prestiže vnějšího dramatického děje snižují se bezpochyby možnosti sestrojování aktančních modelů, vytypování a katalogizování aktančních funkcí podle zásady stanovené Proppem: totiž z hlediska účasti a důležitosti na rozvoji příběhu. Je-li zvláště v moderním dramatu původní aristotelský zřetel dějové jednotky (nebo dějové plurality) vytlačován jednotou tématu (nebo polytematičností), pak se nabízí nazírat dramatické postavy jako funkce právě vzhledem k tomuto svorníku. Pojmenování jednotlivých aktantů ztratí na konkrétnosti, barvitosti a metaforičnosti, kterou jim propůjčil Propp a Souriau, a cesta k vyšší abstrakci, kterou se vydal Greimas, získá přece jen na oprávnění — zvláště překračují-li se hranice žánrů, jakože dramatická praxe tomu odpovídá. Je možné třídit dramatický personál podle aktivní či pasívní role v rozvoji syžetu a realizaci tématu (tato diference nevystoupí ovšem globálním odhadem, ale jen na základě analýzy jednotlivých dramatických situací); staré mechanické třídění na postavy hlavní, vedlejší, epizodické a pomocné nabude, podloženo morfologickou analýzou, na obsahové závažnosti.

V této souvislosti je atraktivní a inspirující Souriauv pojem tematické energie, respektive pojetí protagonisty (hrdiny) jako jejího koncentrátu a hlavního nositele. Budeme-li však toto hledisko aplikovat na moderní

drama, zjistíme záhy, že v mnoha případech nelze o protagonistovi hovořit, neboť tematická energie je rozložena do celého dramatického personálu, respektive do větších jeho částí. Působí tu i tlak moderního divadla, které — motivováno nejen ekonomicky, ale také koncepčně — vidí raději limitovanější dramatický personál, v němž „role“ (nyní už v běžném i neběžném smyslu) jsou rozloženy rovnoměrněji, než bylo v divadle upínajícím se k ústřední dramatické postavě (a k herecké hvězdě) zvykem. Ve starším dramatu, například u Shakespeara, ale ještě dlouho po něm, je hierarchie dramatického personálu zřetelná. Herci dnes sice vzývají velikost shakespeareovských postav, ale se zážitkem vskutku velké role, nebo s nadějí v ni, ale těch není v žádné Shakespeareově hře mnoho, někdy jen dvě, tři, a zřídka víc než šest vděčných; čím níže se sestupuje po hierarchizovaném žebříčku dramatického personálu, tím větší úsilí k dostavbě v dramatickou osobu je třeba vynaložit. A to u paty tohoto žebříčku zůstávají ležet role sluhovské, poslovské, vojácké, kde o dramatické postavě lze hovořit jen teoreticky a technicky; ty nemívají ani náznak charakteru, ale jen funkce, kterou je třeba vyřídit různě a řízně (což mimochodem a nahodile potvrzuje, o čem se nyní vede řeč: totiž tu prioritu funkce) a kde žádná „dostavba“ nemá šanci, ba nebývá ani žádoucí. Až realisté demokratizovali dramatický personál a dávali si i na takových rolích záležet; až tehdy začalo platit, i když s jistou licencí, že není malých rolí, že jsou jen malí herci. V Čechovově Višňovém sadu je „tematická energie“ vskutku rozložena takřka rovnoměrně mezi dvanáct významných dramatických postav; dvě z nich jsou lokajové, kteří už pro své sociální postavení se mohou jen nepatrně podílet na rozvoji příběhu, ale vzájemnou generačně názorovou protikladností, jejíž jsou extrémně groteskním vtělením, spolurealizují téma velmi výrazně, výmluvněji než postavy jiné. Je tedy při hierarchizování dramatického personálu zapotřebí postupovat s nejvyšší obezřetností i s vědomím, že tato hierarchizace je provizorní a může v inscenaci — opět bez textových úprav, podobně jako jiné hodnoty a relace — doznat změny.

Bylo-li už dříve v této kapitole odmítnuto hledisko, podle kterého je hlavní dramatickou postavou ta, která nadělá nejvíce řečí, a nahrazeno jiným, subtilnějším

sice, ale stále kvantitativním a vyjadřujícím podíl postav na rozvoji děje, pak je nyní na místě i toto hledisko zproblematizovat zřetelem kvalitativním, tedy vztahností k tématu, jak upozorňuje Souriau. Z tohoto zřetele bylo by třeba možné obhájit Julia Caesara jako hlavní postavu stejnojmenné Shakespearovy tragédie, třebaže z ní mizí před polovinou, i Antonia jako protagonistu Kupce benátského, třebaže je zastíněn výraznějším antagonistou. V obou případech je to věcí určení tematického ohniska, které není dáno tak zřetelně a objektivně jako vnější dramatický děj.

Z předchozího výkladu vyplývá, že v každém dramatu (pokud jeho dramatický personál není velice omezen) jsou dramatické postavy zformovány a prezentovány nerovnoměrně. Platí to i o dramatu realistickém a naturalistickém, zde jako důsledek významu, jež tato dramaatika přičítá prostředí, a záliby v jeho líčení. I prostředí, jak víme, je v dramatu zprostředkováno především jednáním dramatických postav, a žije-li svým vlastním životem, má-li vytvořit barvitě pozadí pro jednání hlavních dramatických postav, které jsou v něm takřka jako nebo doslova hosty, zprostředkovává se nasazením takzvaných koloritních či žánrových postav, nebo jen statisty, kteří vystupují vůči důležitějším dramatickým postavám pouze ve své socioprofesionální funkci. Tím se naturalisté a realisté neprohřešují proti životní pravděpodobnosti, o jež iluzi jim jde: i v životě přicházíme běžně do styku s lidmi, které právě a pouze v jejich socioprofesionální funkci registrujeme, a sami vůči jiným se pouze do takového světla vystavujeme. U svědomitých dramatiků můžeme sledovat tendenci nepověřovat takové epizodisty jen „vyřizováním“ (doslova) informací, důležitých pro rozvoj a proměny dramatického děje (Shakespeare však neměl takové skrupule; bylo-li třeba něco vyřídit, vždy byl po ruce nějaký ten posel), a u těch nejvýznamnějších se na elementární, řekněme koloritní funkci vrství další. Tak například o Pocestném z druhého jednání Čechovova Višňového sadu lze říci, že je aktantem exteriéru, ve kterém se toto jednání odehrává, ale zároveň působí charakterotvorně vůči Raněvské (která mu marnotratně dá zlaták), podílí se asociativně-metaforickým způsobem na tématu smutku a bolesti, rozpadu mezilidských vztahů, a vnáší do hry, svým náhlým kratičkým výstupem, iracionálně symbo-

listní prvek, podobně jako zvuk prasklé struny, který odkudsi zazní, prvně ostatně zde, krátce před jeho příchodem. Z hlediska děje je zcela postradatelný domácí bál ve třetím aktu a s ním skupina statistů, kteří jej vytvářejí; zase však nejde pouze o prostředí, nemá vyniknout bál sám o sobě, nýbrž jeho nevhodnost a nepřiměřenost, která se opět podílí na realizaci tématu a vrhá světlo na jeho hlavní aktanty.

Nerovnoměrnost v prezentování dramatického personálu — a nyní zanecháváme už jeho hierarchizace i aktančních funkcí — projevuje se jinak a nápadněji v tom, jak různým způsobem je formován. Dramatická postava jako odraz a obraz není dána jen mechanickým součinnem vybraných rysů (motivů, instrukcí, informací); tato selekce je už také jistou kvalitou, která může být nápadně podtržena. Tak jsou myslitelné v dramatu vedle dramatických postav jako otevřených systémů četných i protikladných instrukcí i dramatické postavy pojaté jako systémy uzavřené; s jedinou instrukcí výrazně dominantní, nebo dokonce jenom na jednu omezenou. Tím dochází k mísení (kreolizaci) žánrů, za kterou jsou opět dramatické postavy zodpovědné, a ostrým významovým zvrátům: u Shakespeara jsou pro to četné a v jiné souvislosti uvedené příklady. Avšak tato různost koncipování dramatických postav (a o jejich koncepci bude nyní řeč) se neprojevuje jen synchronně, to jest uvnitř jednoho dramatu, diferencujíc (ne ovšem nezbytně) jeho dramatický personál, ale nápadněji na ose vývoje dramatu. Synchronní a diachronní rovina, na kterých se koncepce dramatických postav rozcházejí, se ovšem mohou protnout v jediném dramatu, dokonce v jediné postavě: tak vrátný v Macbethovi je karikaturně nadsazená komická postava, nápadně vybočující z kontextu jinak a v jiném žánru koncipovaných postav, a zároveň pozůstatek (replika) historicky staršího koncipování dramatické postavy, ze středověkých mystérií. U Shakespeara rovněž najdeme jedinečný příklad, kdy v jediné dramatické postavě lze pro potřeby analýzy izolovat dvě základní, dokonce koncepčně protikladné vrstvy. Rytíř Jan Falstaff (ovšem v podobě, v níž se představil v Jindřichu IV.) je jistě postava bohatě individualizovaná, to jest, ve smyslu předchozí obecné charakteristiky, koncipovaná jako otevřený systém četných i protikladných instrukcí. Avšak tento systém je „ná-

stavbou“ systému uzavřeného, s jedinou dominantní instrukcí: dramatická postava Jana Falstaffa je založena jednak na zřetelném, četnými narážkami doložitelném podloží personifikované Neřesti středověkých moralit, jednak na podloží „chlubného vojáka“ antické komedie.

Stává se snad zřejmým, co se míní koncepcí dramatických postav. Pokud je to ještě málo, vzpomeňme výroku Hegelova stran dramatických postav antické tragédie. Odtud mohli bychom stručným historickým exkursem pokračovat dále: k zase jiné koncepci postav v dramatu středověkém (nejvyhraněnější v moralitě), pak v dramatu shakespeareovském, klasicistickém, romantickém, naturalistickém, realistickém; pak symbolistickém, expresionistickém, absurdním či epickém, pro které Brecht vypracovává koncepci dramatických postav s bohatým využitím koncepcí předrealistického dramatu — všude by, v konkrétní podobě, vystalo specifické řešení antinomie obecného a zvláštního. Ale zároveň bychom v takovém historickém exkursu co chvíli a čím dále tím častěji naráželi na rozdíly v pojetí dramatických postav i v rámci jedné epochy či jednoho stylu, v díle jediného autora, dokonce i v jediném dramatu. A od samého počátku na rozdíly vyplývající ze žánru. Je-li dramatická postava v tragédii zprvu zosobněním určitého postoje, zastávaného, jak to vyjádřil Hegel, celostně a bez výhrad, pak dramatická postava v komedii je od počátku konkrétnější a tím životnější; ale pracuje se tu také od počátku se záměrně vyostřenou schematičností, která tkví v samé podstatě tzv. komické nadsázky.

Budeme tedy souhlasit s M. Pfisterem, jenž pod pojmem koncepcí dramatické postavy rozumí „antropologický model, který spočívá v jejím základě, a konvence její fikcionalizace“, a charakterizací rozumí „formální techniky přenosu informací, jimiž se dramatická figura prezentuje“. Pro charakterizační techniky, míní však Pfister, „lze na základě komunikačního modelu dramatického textu sestavit jejich nadhistorický repertoár; historickou specifikou jednotlivého textu nebo jedné jediné historické skupiny textů lze pak uchopit jako specifický výběr z tohoto repertoáru. Proti tomu je koncepcí figury čistě historická kategorie, historicky a typologicky variabilní sada konvencí, a rozmanitost historicky realizovaných obrazů lidí a jejich dramatické

konkretizace nelze zpětně vztáhnout na nějaký nadhistorický repertoár možnosti... Koncepcí figury a charakterizace figury nejsou vzájemně neodvislé kategorie, nýbrž určitá koncepcí figury spoluurčuje určitý výběr z repertoáru charakterizačních technik.⁽²⁸⁾ Pfister užitečně rozlišuje koncepcí a charakterizaci dramatické postavy. Přesto však jeho lišení jedné jako čistě historické kategorie a druhé jako kategorie neschopné nadhistorického modelování a zobecnění vyvolává pochybnosti. Jistá je, jak Pfister sám připomíná, vzájemná vazba, tedy že historie dramatu je i vývojem charakterizačních technik dramatické postavy, které se mění v nedílné souvislosti s jejím koncipováním. Určité charakterizační techniky mají své poměrně přesně zjištěné historické kořeny, což ovšem neznamená, že jsou existenčně vázány (omezeny) na dobu svého vzniku; jen na povrchní pohled dochází tu k „technickému zastarávání“, jak si mysleli klasicisté i realisté, když odstraňovali monolog jako prostředek autocharakterizace dramatické postavy; například v moderním epickém divadle přicházejí některé „archaické“ či „exotické“ techniky (lidového a asijského divadla) ke cti.

Ale není to charakterizace, která v Pfisterově výměru působí potíže, nýbrž koncepcí dramatické postavy. Chápeme-li dramatickou postavu jako obraz určitého historického pojetí člověka v širokých souvislostech filozofických, náboženských, mravních, politických a sociálních, tedy jako produkt odpovídající (s jistou tolerancí) určitému historickému stupni společenského vědomí, pak ovšem ji nazřeme jako čistě historickou kategorii, která se mění (s jistým předstihem i opožďováním) se změnami společenského vědomí. Tak můžeme vskutku uvažovat o dramatické postavě antické tragédie (ale tento obraz zůstane, ve vztahu ke společenskému vědomí otrokářské společnosti, částečný, nebudeme-li uvažovat také dramatickou postavu antické komedie), o dramatické postavě středověké morality s analogickou částečností, či o hrdinovi měšťanského dramatu na druhé straně. Výsledek našich úvah, které nezbytně by měly formu historického výkladu, bude velmi globální a povede ke zdůvodnění „antropologického modelu“, ležícího v základě dramatické postavy. Ale „konvence fikcionalizace“ (jichž bude celá sada) jako ne už ideolo-

gická, ale technická představa, už historického transferu schopny jsou. To potvrzuje i Pfisterova typologie koncepcí, kterou nyní budeme kriticky komentovat.

Z Pfisterových binárních protikladů, do kterých koncepce dramatické postavy, respektive jejich vzájemně se doplňující aspekty, sestavuje, vyberme nejprve protiklad psychologicky a transpsychologicky koncipované postavy. Na něm se celá problematika názorně objasní.

Z aristotelského principu miméze, který jsme přijali jako základ dramatické praxe i teorie, vyplývá, že dramatická postava se spontánně vystavuje porovnání s postavou životní z elementárního hlediska pravděpodobnosti svého jednání, která zase, protože jde o obraz lidí, vystupuje především jako pravděpodobnost psychologická. Zároveň je však zřejmé — právě proto, že jde o obraz —, že samo kritérium psychologické pravděpodobnosti, byť naivně uplatňované, zahrnuje určitý ohled na stávající konvenci, vyvěrající z toho, že dramatická postava je umělým konstruktem. Za druhé: i sama psychologická pravděpodobnost je historická kategorie; také proto, že její standard je stávajícími konvencemi (jejich mírou) formován; to vynikne například z pozorování klasicistického a realistického dramatu, vůči kterým bylo teoreticky shodné, ale historicko-prakticky přece jen značně odlišné kritérium pravděpodobnosti uplatňováno. Je nasnadě, že relativně nejvyššího stupně psychologické pravděpodobnosti dosáhlo drama tzv. psychologického realismu, které se k psychologické koncepci dramatických postav soustředěně zaměřilo; avšak i zde, v rámci psychologické koncepce, lze zjišťovat jisté transpsychologické rysy. Exponovali jsme zatím tento pojem v jeho nejnápadnější podobě: to jest tam, kde je nápadně zrušen psychologický kontext (psychologické kontinuum) dramatické postavy. Avšak každá dramatická postava má jisté transpsychologické rysy v tom elementárním smyslu, že je schopna projevovat (zejména verbalizovat) svoje jednání s větší měrou soustředěnosti a uspořádanosti, než je tomu v životě. Míra, za které ještě je dramatická postava jako psychologicky pravděpodobná (psychologicky koncipovaná) pocítována, respektive tolerována, se historicky mění: z dnešního hlediska se právě ve schopnosti verbalizovat pocity a záměry u klasicistického či schillerovsko-hugovského dramatu jeví

překročena. Obecně lze dnes říci — a z jiné pozice než z dnešní zobecňovat nemůžeme —, že o psychologické koncepci dramatické postavy hovoříme zvláště tam, kde psychologie dramatické postavy byt jen v elementární podobě vůbec vystoupí (není-li tedy dramatická postava představena pouze ve své funkci), kde psychologické kontinuum, vyznačující se pravděpodobnostní přiměřeností ideálně životnímu modelu, není zrušeno četnými nápadnými zvraty (pokud k nim není důvodu, který tkví ve zvláštní „povaze“, „charakteru“ dramatické postavy), tím méně prolomeno vůbec, a konečně tam, kde není předimenzována míra sebereflexe a autocharakteristiky (opět mimo zvláštní, psychologicky zdůvodněné případy). Kdekoli však jsou takové funkcionální a „rušivé“ prvky záměrně (autorsky) exponovány, vystupují transpsychologické rysy, které v úhrnu realizují odpovídající koncepci dramatické postavy.

Je snad jasné, že v praxi nevystupuje tento protiklad nikdy jako absolutní: tak jako každá psychologicky koncipovaná postava má své rysy transpsychologické, tak zase psychologických rysů není prost její opak. Teoreticky zjednodušený model, to jest vytyčení binárního protikladu psychologicky a transpsychologicky koncipované dramatické postavy, umožňuje ještě jedno — a nejširší — teoretické zobecnění: že totiž ideální shoda dramatické postavy s postavou životní nepředstavuje ani kýženou normu, ani jednu z koncepcí dramatické postavy, nýbrž referenční pozadí, od něhož, ve smyslu přibližování k němu či oddalování od něho, jednotlivé koncepce dramatické postavy odečítáme. Ty pak vyžadují nejprve identifikaci, poté pochopení, a teprve za třetí kritiku, která zase musí lišit mezi koncepcí a odpovídajícím (či neodpovídajícím) způsobem její realizace charakterizačními technikami v každém jednotlivém případě.

Ve slovníku recenzentů vyskytuje se často ve vztahu ke dramatické postavě výraz „trojrozměrnost“. Tento výraz, podobně jako „plastičnost“, je zjevně metaforického rázu a má vyjádřit úhrnný dojem z dramatické postavy, jako věrohodné, životné, blízké životnímu modelu. Zároveň tento pojem obvykle figuruje jako výraz nejvyššího uznání v protikladu k „jednorozměrnosti“ či „plochosti“ dramatických postav, vytykáno jako nedostatek. Z tohoto hodnotícího významu je však

třeba jej vyprostit: jinak bychom odepisovali, respektive snižovali hodnoty celých epoch (bylo by například přepjaté vydávat za trojrozměrné postavy antické tragédie) a devalvovali celé žánry, například satirickou komedii, která jakožto kritika jednostrannosti nemůže jinak než na zvýraznělé jednostrannosti („jednorozměrnosti“) svůj obraz člověka zakládat. Usilovat o „trojrozměrnost“ postav vždy a všude, vytyčovat ji jako všeplatný ideál není tedy, z hlediska dramatického autora, ani vhodné, ani možné. Hovoří-li se třeba šmahem o trojrozměrnosti Shakespearových dramatických postav, pak jen za cenu drastického zjednodušení a eliminace velké části jeho dramatického personálu, která z tohoto hlediska nemá a nemůže mít šanci. Jsou tedy trojrozměrnost a její protiklad primárně opět věci koncepce a teprve sekundárně věci hodnoty dramatické postavy.

Přitom význam tohoto pojmu zůstává metaforicky vágní. B. Beckerman se duchaplně pokusil propůjčit mu věcný obsah, když jednotlivé roviny izoloval a samostatně charakterizoval: „šířku“ dramatické postavy definoval jako rozsah seberealizačních možností, jimiž postava disponuje, „délku“ jako schopnost jejího vývoje a „hloubku“ jako vztah mezi vnějším chováním a vnitřním životem dramatické postavy.²⁹⁾ Pfisterovi připadaly tyto dimenze příliš obecné a málo diferencované; tudíž k objasnění koncepce dramatické postavy předložil několik modelů. Z nich jeden byl už komentován; zbývající tři odpovídají zhruba zřetelům, které sleduje Beckerman svými třemi dimenzemi. Ty nyní budeme charakterizovat už jen stručně: jsou dosti srozumitelné a známé.

I Pfister exponuje pojem dimenzionality dramatické postavy (tedy v protikladu jedno- a vícerozměrnosti), avšak v užším slova smyslu, odpovídajícím tomu, co Beckerman míní „šířkou“ dramatické postavy. Jako jednorozměrnou označuje takovou postavu, která je jednostranně koncipována; která je, slovy Pfisterovými, definována jednak malou (omezenou), jednak homogenní (sourodou) sadou ukazatelů. Tak jsou záměrně koncipovány například dramatické postavy satirické komedie — a právě takové vlastnosti, pro které postava působí „chudým“ či „plochým“ dojemem, bývají, právem či neprávem, vytykány jako nedostatek. „Proti tomu vícerozměrně koncipovaná figura je definována kom-

plexnější sadou ukazatelů, spočívajících na rozmanitých rovinách a týkajících se například jejího životopisného pozadí, její psychické dispozice, jejího mezilidského jednání vůči rozmanitým jiným figurám, její reakce na nejrůznější situace a její ideologické orientace.“³⁰⁾

Beckermanově „délce“ dramatické postavy odpovídá Pfisterova dynamická (respektive statická) koncepce: postava je buď představena jako hotová, anebo se průběhem dramatického děje mění, vyvíjí. Opět je to druhá možnost, která je jednoznačně preferována, ale se stejným zjednodušením jako v prvním případě. Zde navíc se zaměřuje (objektivní) vývoj dramatické postavy s jejím postupným odhalováním, tedy (subjektivním) poznáváním. Rovněž se neprávem zdá, že tzv. jednorozměrná dramatická postava je nezbytně statická, a naopak, že její vícerozměrná koncepce zahrnuje v sobě moment změny a vývoje. Ve skutečnosti může tomu být právě naopak: některé jednorozměrné postavy Jonsonovy, podrobené „psychoterapeutickému“ procesu, jsou nakonec „vyléčeny“, tedy radikálně změněny, a na druhé straně uznávaný mistr mnohorozměrných dramatických postav Čechov často zakládá svoje postavy na demonstraci, že se — totiž svůj způsob života, svoje postoje a reakce — změnit nedovedou. (To platí zvláště o Višňovém sadu, zatímco v Rackovi se výrazně mění Nina Zarečná a ve Třech sestřích — méně výrazně — prochází procesem proměny zvláště Máša, ovšem s pointou návratu do starých kolejí.)

Třetí rozměr, naznačený Beckermanem, je vztah — řekněme nyní prostěji a snad konkrétněji — mezi tím, co postava říká, a tím, co myslí a cítí. Takové zjištění je nejméně průkazné. Takzvaný vnitřní život dramatické postavy lze odečítat jen na základě toho, co postava v konkrétní dramatické situaci říká (respektive neříká), a ovšem i toho, co o ní říkájí (respektive neříkají) druhé dramatické postavy. Tento odečet vyvstane vždycky jako hypotéza, více či méně podložená, podle toho, do jaké míry autor vhléd do „vnitřního života“ dramatické postavy vůbec nabídne. Někteří dramatici jsou v tomto směru velice skoupí a u jiných zase dramatické postavy svoje pocity mnohomluvně verbalizují: tato explicitnost nás však na nich někdy spíše odpuzuje než uspokojuje a není vlastně tím, co pod „vnitřním životem“ dramatické postavy rozumíme. Tou rozumíme spíše takovou

kvalitu, která zůstává pozakrytá, jen naznačená, která vystupuje jako protiklad, jako napětí mezi tím, co řečeno je a co řečeno není: tento, výrazem Stanislavského, „podtext“ je zdrojem dramatického napětí ve struktuře dramatické postavy. V systému Stanislavského představuje ovšem podtext kvalitu, kterou je třeba hledat v každé roli, neboť vystupuje zároveň jako zdroj i jako důkaz herectví jako tvůrčího umění; herec bezesporu svou intonací, důrazem, expirací, svou mimikou, gestikou i pohybem těla její objektivizuje, dává „vnitřnímu životu“ dramatické postavy vystoupit s větší určitostí a jednoznačností, než jakou si i nejvnímavější čtenář dokáže jen představit. Až prostřednictvím herce je „vnitřní život“ dramatické postavy umělecky ztvárněn, kdežto hlavní částí dramatického textu je sotva naznačen (jako součást dramatikova pretextového světa). Vedlejším textem dramatu může být — jakože takový případ je v moderní dramatice častý — sice dost obšrně vylíčen, ale tato skutečnost je nezávazná a bez dramatického významu (i tehdy, má-li takové líčení uměleckou hodnotu), neboť je to pouze hlavní text, který je závazným východiskem vědecké i umělecké interpretace dramatu, kdežto vedlejší text má jen orientačně pomocný význam.

Úvahami o nedourčenosti „vnitřního života“ dramatické postavy sblížíme Beckermanův „třetí rozměr“ s Pfisterovým protikladem uzavřené a otevřené koncepce dramatické postavy, vycházející zase z Bentleyho kontrastu enigmatického (hádkovitého) a plně vysvětleného charakteru. Jsou to spíše mnohorozměrné a dynamicky se rozvíjející dramatické postavy, u nichž ta otevřenost vyniká, avšak vysoká nedourčenost může být ještě nápadnější u opačně koncipovaných postav, dokonce může tvořit sám základ jediné jejich dimenze; například symbolisté si libovali v postavách „Neznámých“. Jsou postavy, které o sobě povědí takřka vše, a jiné, které nás nechávají v nevědomosti či na rozpacích, nejen co se týká jejich „vnitřního života“, ale i co se týká pohnutek jejich jednání či jejich „životopisu“. Zvláštností shakespearovské koncepce dramatických postav — pokud lze tak nepřipustně generalizovat, neboť co bude nyní řečeno, týká se jen jeho „velkých“ postav, a ještě ne všech — je to, že kombinuje „otevřenost“ s „uzavřeností“, a to ve dvojím a protikladném

smyslu: na jedné straně jsou postavy obdařeny schopností svoje pocity a postoje mimořádně sugestivně verbalizovat, na druhé straně vyniká, jak redukováná a děravá je jejich geneticko-biografická dimenze.

V souvislosti s koncepcí dramatické postavy a zejména s protiklady jedno- a vícerozměrnosti uvažuje konečně Pfister tři základní pozice přechodové řady; totiž personifikaci, typ a individuum. V personifikaci je „sada informací, které postavu definují, extrémně malá a zaměřuje se na ilustraci abstraktního pojmu ve všech jeho implikacích“.³¹⁾ Tato koncepce je charakteristická zejména pro středověkou moralitu (v níž vystupují personifikace ctností a neřestí, respektive hříchů), ale objevuje se — záměrně — i v dramatu moderním, například expresionistickém, futuristickém a jeho modifikacích (u Majakovského zvláště v *Mystérii buffě*, která středověkou koncepcí dramatické postavy promyšleně parafrazuje). Proti tomu typ nepředstavuje „jednu jedinou vlastnost, jeden jediný pojem, ale celou, větší či menší sadu vlastností“. Dramatická postava pak „nereprezentuje jednu jedinou vlastnost, ale sociologický a (nebo) psychologický komplex ukazatelů. Takové typy,“ pokračuje dále Pfister, „mohou být dvojího původu: buď se odvozují synchronně ze soudobé charakterologie a sociální typologie, anebo pocházejí z diachronní tradice ustavených dramatických typů.“³²⁾ V prvním případě hovoříme o typech sociálních (respektive psychologických), které jsou — schematicky řečeno — předmětem zobrazení, v druhém případě o ustálených typech literárních (respektive dramatických či divadelních), které jsou v novém díle citovány či rozvíjeny: to je případ typů *commedie dell'arte*, se kterými pracoval např. Gozzi, Goldoni či Molière, ale vyskytujících se také v dramatice novější, u nás například u Zeyera či u bratří Čapků. Toto odhraničení je ovšem teoretické: ve skutečnosti synchronní společenské (psychologické) zdroje v konkrétních případech do diachronní tradice prolínají — jak dosvědčuje právě praxe Moliérova, Goldoniho a nejvíce ze všeho Shakespearův Falstaff.

Tím méně lze odhraničovat typ a individuum, které nepředstavují dvě navzájem se vylučující možnosti. „Taková koncepce figury,“ praví Pfister, „máje na mysli její koncepci jako individua, „dominuje v dramaturgii naturalismu; tady už nevystupuje pouze alegoricky za

nějaký pojem, jehož je personifikací, a neilustruje už nadindividuální typy, ale reprezentuje sama sebe a skutečnost v její mnohovrstevnatosti a nahodilosti.³³⁾ To je zužující vymezení a není ani historicky přesné. Dramatická postava koncipovaná jako neopakovatelné lidské individuum, vybavené třeba množstvím konkrétních detailů na různých úrovních zobrazení, nemusí nezbytně reprezentovat skutečnost v její nahodilosti, nýbrž stejně dobře i v její zákonitosti. Individuum není ani teoretickou, ani historickou alternativou typu, léda ve velmi omezeném a schematizovaném smyslu. Nezbytnost vyvažovat individuální a obecné rysy prostupuje Marxovu a Engelsovu korespondenci s Lassallem kolem jeho tragédie František ze Sickingenu³⁴⁾ a současná marxistická literární teorie definuje typ jako „obraz, jenž v konkrétní individualizované podobě obsahuje specifické umělecké zobecnění . . . Pro typ je nutná jednota a vyváženost individuální a obecné stránky. Typ není mechanickým sloučením již známých obecných a individuálních kvalit, ale je novou kvalitou, směřující k uměleckému poznání zákonů reality, k přiblížení se k objektivní pravdě. Typ nezobrazuje vždy jevy nejběžnější, nýbrž takové, které zachycují hlavní tendence společenského vývoje a jeho nejcharakterističtější projevy.“³⁵⁾

Můžeme nyní konečně uzavřít tím, co všechno je zajímavé o dramatické postavě zjišťovat a o ní si ujasňovat. Nejprve její osobní data, jako je jméno, věk, pohlaví, rodinný stav a společenské postavení. To vše může být dáno s různou měrou určitosti. Ani pohlaví nemusí být jednoznačně dáno. Pověstné vědmy (čarodějnice) v Macbethovi se jako ženy oslovují a běžně jsou tak hrány, ale při prvním setkání s nimi je Banquo charakterizuje takto: „Měly byste být ženy, to mi však vaše vousy vymlouvají.“ Mezery, rozpornost či neurčitost v těchto základních údajích nemusí být bezděčná, nýbrž záměrná; nemusí být věci charakterizačních nedostatků, ale může vyvěrat z historické a individuální koncepce dramatické postavy, podložené také dobovou konvencí a inscenačním způsobem, pro které jsou jisté údaje dramaticky nedůležité a (nebo) jistá dvojznačnost žádoucí.

Podobně je tomu se životopisem. V určitém typu dramatu (například ibsenovském) lze jej u hlavních dramatických postav rekonstruovat do značných podrobností, na základě údajů z předtextové historie. U ji-

ných dramát však je tento životopis dán jen ve funkční zkratce, nebo vykazuje povážlivé mezery, i co se týká motivace prezentního jednání dramatických postav, a (nebo) je traktován rozporně. Tak tomu bývá u Pirandella a ještě nápadněji u Pintera, který obhájí právo nejen na „temnou minulost“, ale i na nejasnost motivace a záměrů svých dramatických postav: „Postava na jevišti, která není s to přednést žádný přesvědčivý výklad či informaci, týkající se jejích předchozích zážitků, současného chování či záměrů, ani podat souhrnnou analýzu svých motivů, je stejně legitimní a hodná pozornosti jako ta, která to všechno kupodivu dokáže.“³⁶⁾ Postavy Pinterových her vskutku záměrně ponechávají vnímatele v této nejistotě, která je tu specifickým zdrojem dramatismu i existenciální úzkosti, jež pak z této dramatiky číší. Z údajů, vyvěrajících z předtextové historie dramatické postavy (a — je-li naznačena — z její potextové perspektivy), z jejích osobních dat a zejména z jejího prezentního jednání a vztahů, do nichž vstupuje s ostatními dramatickými postavami, se formuje takzvaný subsvět, jímž se dramatická postava podílí na formaci dramatického světa jako celku; a na podloží jeho věcné analýzy vyvstává jako hypotetický konstrukt představa dramatického charakteru. Na základě takovýchto konkrétních údajů a představ lze si ujasňovat, jakou roli — a jak proměnlivou — hraje postava v aktančním modelu hry (pokud jej lze stanovit) a (nebo) jak se podílí na realizaci tématu.

Dramatická postava je součástí širšího kontextu než jen toho ohraničeného konkrétním dramatem. Máme na mysli nejprve kontext literární, v jeho liniích diachronních i synchronních. Ten nelze omezovat jen na předcházející a stávající dramatickou tvorbu (může jít také o souvislosti dramatické postavy a postav románových), někdy je třeba jej rozšířit i o produkty lidové slovesnosti (například u nadpřirozených a pohádkových postav). Potřeba zkoumat takzvaný intertextový statut dramatické postavy — tedy postavu jako projev a produkt mezitextového navazování — nevyvstává jen tam, kde drama je adaptací (řekněme) románu, nebo kde zpracovává literární námět, nebo kde parafrázuje či travestuje již vytvořené literární postavy, nebo kde dramatické postavy nějak navazují na stabilizované, byť jen zčásti literárně fixované produkty dramatičko-diva-

delní aktivity, jako jsou typy commedie dell'arte. Protože drama nevzniká v literárním vakuu, nýbrž svým způsobem navazuje na předchozí stav slovesnosti a je součástí nějaké literární situace, existuje i všeobecnější a méně nápadná návaznost, přejímání i ovlivňování, přinejmenším ve specifickém způsobu koncipování dramatických postav. O tom nás přesvědčují — jak v obecnějších souvislostech bylo ukázáno — i tak jedinečné produkty dramatického písemnictví, jako jsou dramatické postavy Shakespeareovy (a zvláště ony). A obecně platí, že nazírání dramatu — v celku i částech — jako součásti širšího kontextu literárního je ke škodě věci zanedbáváno. Principiální důležitost má ovšem nazírání — a hodnocení — dramatické postavy z hlediska jejího vztahu ke skutečnosti. Tento vztah se vyhrcoje zvláště v těch případech, kdy dramatické postavě stála modelem postava životní, ať historická nebo současná. Nejběžnější způsob, jak posuzovat takovou postavu, je vystavovat ji porovnání s životním modelem z hlediska správnosti, věrnosti portrétu. To je přirozené, ale omezené hledisko, které má úskalí pozitivistické malichernosti. Je třeba i v takových případech připustit, že dramatická postava zůstává uměleckým odrazem skutečnosti a že kritérium věcné správnosti (ve smyslu naprosté shody se skutečností, co do životních faktů) není postačující, a někde je zavádějící. Už zvolená žánrová poloha, například, nastavuje různý úhel odklonu od životní fakticity: jinak bude „historická postava“ koncipována v dramatu faktu, jinak v historické hře, jinak řekneme v tragédii na historický námět, jinak v satirické komedii. Přitom však každý tento žánr svým způsobem se jednak podílí na formování historického vědomí (a má z tohoto hlediska svou neoddiskutovatelnou odpovědnost), jednak je projevem stávajícího, dosaženého stupně historického vědomí. V tomto dvojediném podstatném ohledu se i dramatická postava, vytvořená na historickém (faktickém) podloží, nezbytně vystavuje analýze a zhodnocení.

Složitější, ale problémově v podstatě shodné, je uvažování dramatické postavy jako portrétu imaginárního současníka. Tu je na místě připomenout, že tento vztah vystupoval dlouho ve vážném dramatickém žánru (v tragédii) jako zprostředkovaný historickým či cizokrajným převlekem, a že spíše komedii bylo přáno, aby

zobrazovala svoje současníky nezprostředkovaně. Až v sedmáctém století začínají pronikat do vážného dramatického žánru se současným námětem i zjevně současné postavy a v osmáctém století, u Diderota, se ve vztahu k nim vysunuje do popředí otázka jejich náležitosti „reprezentativnosti“ jakožto vzorků jistých socioprofesionálních skupin. I nadále budou se vyskytovat autoři (Brecht je jedním z nich), kteří současnosti nastavují historické zrcadlo a halí obrazy svých současníků do víceméně průhledných historických i cizokrajných kostýmů. Počínaje Ibsenem je však představa současného dramatu běžně spjata se současným námětem a — jak se nadneseně a nepřesně říká — se současným hrdinou, jehož portrét ovšem zase může být různě koncipován: iluze „citátu“ ze života (ve skutečnosti často založená na stereotypizovaných představách a silně prediktabilních vzorcích jednání a chování, přidělených určitým sociálním a generačním skupinám) není ani jedinou, ani optimální možností. Tím méně žádoucí je ztělesňování „ideálních“ vzorců jednání a chování (kolísajících ovšem v čase), které vztah dramatické postavy k realitě oslabuje a v jejím subsvětě likviduje samu podstatu dramatickosti, spočívající na protikladech a rozporech: i významní dramatictí autoři (Jonson například) zaplatili takovou daň své ješitnosti i své vrchnosti.

Zůstaneme-li však i na závěr této kapitoly a celé knihy na půdě kritické reflexe možnosti dramatem a dramatu nabízených, pak musíme shrnout zase jen tím, že vztah dramatické postavy a životní skutečnosti může být různý. Principiálně není před ním úniku, jak vyplývá z nezrušitelného aristotelského pojetí dramatu jako miméze jednajících osob prostřednictvím jednajících osob. Avšak dramatický autor může zajisté tento vztah buď tlumit, nebo silně aktualizovat; v koncepci dramatických postav může dávat přednost obecnému před zvláštním, nebo zvláštnímu před obecným, anebo v duchu marxistické estetiky hledat v typu průsečík obojího. V tomto pojetí se vztah reality a fikce stává oboustranným: dramatická postava není jen (upravenou a zpracovanou) reflexí života a světa, ale také vkladem do něho. Jakožto názorné zobecnění jistých jeho zákonitostí, jakožto poznávací akt, dovršovaný v divákově vědomí, je prostřednictvím změn v tomto vědomí také skromným nástrojem přeměny života a světa.

Poznámky

Drama jako zvláštní druh textu

- ^{1/} Srv. Ju. Lotman: *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva 1970.
- ^{2/} Srv. O. Zich: *Estetika dramatického umění*. Praha 1931, str. 24.
- ^{3/} J. Hrabák: *Poetika*. Praha 1973, str. 40.
- ^{4/} Srv. Aristoteles: *Poetika*. Praha 1962, str. 70. (Překlad J. Novákové.)
- ^{5/} O. Zich, str. 82.
- ^{6/} P. Vašák: *Metody určování autorství*. Praha 1980, str. 21.
- ^{7/} K. Marx—B. Engels: *O umění a literatuře*. Praha 1951, str. 122.
- ^{8/} F. Miko: *Text a štýl*. Bratislava 1970, str. 31.
- ^{9/} Srv. O. Zich, str. 83.
- ^{10/} Srv. O. Zich, str. 37.
- ^{11/} Srv. A. Arbuzov: *Kak byla napisana Irkutskaja istorija*. In: *Voprosy literatury* 1960, No 10.
- ^{12/} P. Vašák, str. 23—24.
- ^{13/} Marx—Engels, str. 139.
- ^{14/} Srv. R. Weimann: *Shakespeare on the Modern Stage: Past Significance and Modern Meaning*. In: *Shakespeare Survey* 20, 1967, str. 115.

Vedlejší text dramatu

- ^{1/} Srv. W. Kerr: *Jak nepsat hru*. Praha 1962, str. 159—161.
- ^{2/} G. E. Lessing: *Hamburská dramaturgie*. Praha 1980, str. 82.
- ^{3/} Tamtéž, str. 201.
- ^{4/} *Předmluva ke hrám neutěšeným*. In: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. London 1965, str. 724.
- ^{5/} Tamtéž, str. 725.
- ^{6/} Tamtéž.

Hlavní text dramata

- ^{1/} B. Kosteljanec: *Drama i dejstvije. Lekciji po teorii dramy*. Leningrad 1976, str. 7.
- ^{2/} K tomu srv. např. B. A. Uspenskij: *Poetika kompoziciji*. Moskva 1976.

- ^{3/} Srv. J. Mukařovský: Dialog a monolog. In: Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví. Praha 1948, str. 146–150.
- ^{4/} J. Mukařovský: Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu (rekonstrukce univerzitních přednášek). In: Prolegomena scénografické encyklopedie 5, Praha 1971, str. 31.
- ^{5/} J. Mukařovský: Dialog a monolog, str. 152–153.
- ^{6/} Tamtéž, str. 153.
- ^{7/} J. Mukařovský: Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu, str. 31.
- ^{8/} Tamtéž.
- ^{9/} M. Pfister: Das Drama. München 1982, str. 180–181.
- ^{10/} J. Mukařovský: K jevištnímu dialogu. In: Kapitoly z české poetiky I. Praha 1948, str. 155.
- ^{11/} J. Mukařovský: Dialog a monolog, str. 151.
- ^{12/} Tamtéž.
- ^{13/} Tamtéž.
- ^{14/} Tamtéž, str. 134.
- ^{15/} Tamtéž.
- ^{16/} Tamtéž, str. 152.
- ^{17/} Srv. R. Jakobson: Linguistics and Poetics. In: Th. A. Sebeok (ed.): Style in Language. Cambridge (Mass.) 1960, str. 350 až 377.
- ^{18/} J. Mukařovský: Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu, str. 35.
- ^{19/} Tamtéž.
- ^{20/} K. Elam: The Semiotics of Theatre and Drama. London 1980, str. 55.
- ^{21/} R. F. Hill: The Composition of Titus Andronicus. In: Shakespeare Survey 10, 1957, str. 60.
- ^{22/} J. Mukařovský: K jevištnímu dialogu, str. 155.
- ^{23/} In: Západoněmecké moderní drama. Praha 1969, str. 198.
- ^{24/} Srv. M. Pfister, str. 152.
- ^{25/} Srv. K. Elam, str. 192–207.
- ^{26/} Srv. J. Mukařovský: Dialog a monolog, str. 137.
- ^{27/} Poezie a drama. In: T. S. Eliot: Vražda v katedrále. Praha 1971, str. 96.
- ^{28/} J. Mukařovský: Dialog a monolog, str. 151.
- ^{29/} J. Levý: Rytmus verše jako prostředek dramaturgické interpretace. In: Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971, str. 174 an.
- ^{30/} Srv. T. S. Eliot, str. 101.
- ^{31/} Tamtéž, str. 105.

Jednání a děj

- ^{1/} Aristoteles: Poetika. Praha 1948, str. 27. (Překlad A. Kříže.)
- ^{2/} Tamtéž, str. 28.
- ^{3/} O. Zich: Estetika dramatického umění. Praha 1931, str. 22 an a str. 73 an.
- ^{4/} G. E. Lessing: Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie. Praha 1980, str. 336.
- ^{5/} Tamtéž, str. 335–336.
- ^{6/} G. W. F. Hegel: Estetika I. Praha 1966, str. 186.
- ^{7/} Srv. V. Chalizev: Drama jako umělecký jev. Praha 1983, str. 257.
- ^{8/} Tamtéž, str. 256.
- ^{9/} O. Zich, str. 169.
- ^{10/} E. Bentley: The Life of the Drama. New York 1965, str. 15.
- ^{11/} B. Kosteljanec: Drama i dejstvije. Lekciji po teoriji dramy. Leningrad 1976, str. 16.
- ^{12/} A. A. Karjagin: Drama kak estetičeskaja kategorija. Moskva 1971, str. 145.
- ^{13/} G. W. F. Hegel: Estetika I, str. 186.
- ^{14/} O. Zich, str. 46.
- ^{15/} In: A. Skaftymov: O konfliktu her A. P. Čechova, Praha 1961, str. 22.
- ^{16/} G. W. F. Hegel: Estetika I, str. 171.
- ^{17/} Srv. B. H. Clark: European Theories of Drama. New York 1947, str. 479–480.
- ^{18/} G. W. F. Hegel: Estetika II. Praha 1966, str. 327.
- ^{19/} Tamtéž, str. 328.
- ^{20/} V. Šklovskij: Próza (Úvahy a rozbor). Praha 1978, str. 66.
- ^{21/} S. Vladimirov: Dejstvije v drame. Leningrad 1972, str. 69.
- ^{22/} K. Elam: The Semiotics of Theatre and Drama. London 1980, str. 183.
- ^{23/} Shaw on Theatre. New York 1965, str. 290.
- ^{24/} B. Brecht: Schriften über Theater. Berlin 1977, str. 309.
- ^{25/} Srv. A. Skaftymov, str. 38–39.
- ^{26/} Srv. S. Vladimirov, str. 155 an.
- ^{27/} A. Skaftymov, str. 39.
- ^{28/} Srv. S. Vladimirov, str. 53 an.
- ^{29/} Tamtéž, str. 107.
- ^{30/} A. Karjagin, str. 146.
- ^{31/} Tamtéž, str. 174.
- ^{32/} Aristoteles: Poetika, Praha 1962, str. 42. (Překlad J. Novákové.)
- ^{33/} V. Chalizev, str. 128.

- 34/ Srv. W. Kerr: Jak nepsat hru. Praha 1962.
- 35/ Srv. V. Sachnovskij-Pankejev: Drama. Konflikt — kompozicija — sceničeskaja žizň. Leningrad 1969, závěr.
- 36/ Aristoteles, str. 41. (Překlad J. Novákové.)
- 37/ J. Mukařovský: Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu, str. 36.
- 38/ O. Zich, str. 46 an.
- 39/ Srv. předmluva k Modelu Antigony 1948 (B. Brecht: Spi-sy 5. Praha 1978, str. 70) a Malé organon (B. Brecht: Myslenky. Praha 1958, str. 92).
- 40/ Předmluva k Modelu Antigony, str. 70.
- 41/ Malé organon, str. 115.
- 42/ Aristoteles, str. 42. (Překlad J. Novákové.)
- 43/ Tamtéž, str. 44.
- 44/ Srv. B. Diebold: Anarchie im Drama. Frankfurt 1921.
- 45/ B. Brecht: Schriften zum Theater, str. 459—460.
- 46/ Tamtéž, str. 583.
- 47/ Tamtéž, str. 457.
- 48/ Z. Hořínek: Divadlo a drama. Praha 1980, str. 56—57.
- 49/ Srv. Alžbětinské divadlo — Shakespearovi předchůdci. Praha 1978, str. 127—128.
- 50/ P. Szondi: Theorie des Modernen Dramas. Frankfurt 1967 (1. vyd. 1956), str. 9.
- 61/ Srv. S. Marcus: Mathematische Poetik. Frankfurt 1973 (překlad z rumunského originálu).

Čas a prostor

- 1/ Srv. G. E. Lessing: Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie. Praha 1985, str. 336.
- 2/ Tamtéž, str. 335.
- 3/ L. S. Vygotskij: Psychologie umění. Praha 1981, str. 178.
- 4/ Srv. M. Pfister: Das Drama. München 1982, str. 369.
- 5/ P. Szondi: Theorie des Modernen Dramas. Frankfurt 1967, str. 17.
- 6/ Tamtéž, str. 32.
- 7/ V. Sachnovskij-Pankejev: Drama. Konflikt — Kompozicija — Sceničeskaja žizň. Leningrad 1969.
- 8/ J. Mukařovský: Čas ve filmu. In: Studie estetiky. Praha 1966, str. 179.
- 9/ Tamtéž, str. 179—180.
- 10/ Srv. O. Zich: Estetika dramatického umění. Praha 1931, str. 23.
- 11/ Tamtéž, str. 77—78.
- 12/ M. M. Bachtin: Čas a chronotop v románu. In: Román jako dialog. Praha 1980, str. 222.

- 13/ Tamtéž, str. 364.
- 14/ Tamtéž, str. 222.
- 15/ Tamtéž, str. 364.
- 16/ In: Alžbětinské divadlo — Shakespearovi předchůdci. Praha 1978, str. 127—128.
- 17/ M. M. Bachtin: Čas a chronotop v románu, str. 168.
- 18/ Kl. Pražáková: Z techniky dramatické koncentrace. In: Od věrejšku k zítřku. Turnov 1940, str. 134.
- 19/ S. Utěšený: Ediční poznámka ke 36. vydání Maryši. Praha 1956, str. 160.
- 20/ V Divadle Vítězného února v Hradci Králové (režie J. Grossman), premiéry 25. 4. a 7. 5. 1981; ve Státním divadle v Brně (režie A. Hajda), premiéry 25. a 28. 3. 1983; ve Slovenském národním divadle v Bratislavě (režie Vl. Strnisko), premiéra 21. 5. 1983; a v Divadle slovenského národního povstání v Martíně (režie J. Svoboda j. h.), premiéra 22. 4. 1983.

Dramatická postava

- 1/ Aristoteles: Poetika. Praha 1962, str. 42. (Překlad J. Novákové.)
- 2/ M. Pfister: Das Drama. München 1982, str. 220.
- 3/ J. Levý: Geneze a recepce literárního díla. In: Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971, str. 123.
- 4/ Aristoteles, str. 41—42. (Překlad J. Novákové.)
- 5/ J. Levý: Geneze . . . , str. 121.
- 6/ G. W. F. Hegel: Estetika II, str. 349—350.
- 7/ S. Vladimirov: Dejstvije v drame. Leningrad 1972, str. 21.
- 8/ G. W. F. Hegel, tamtéž, str. 333.
- 9/ M. Pfister, str. 221.
- 10/ J. Levý: Geneze . . . , str. 121—122.
- 11/ Tamtéž, str. 122.
- 12/ Tamtéž, str. 129.
- 13/ Tamtéž.
- 14/ G. W. F. Hegel: Estetika I, str. 199.
- 15/ G. E. Lessing: Hamburská dramaturgie. Praha 1980, str. 159.
- 16/ R. Weimann: New Criticism a vývoj buržoazní literární vědy, Praha 1973, str. 120.
- 17/ Tamtéž, str. 120—124.
- 18/ Tamtéž, str. 124.
- 19/ J. Levý: Geneze . . . , str. 131.
- 20/ Tamtéž, str. 133.
- 21/ Tamtéž, str. 131.
- 22/ Srv. M. Pfister, str. 252.
- 23/ Srv. tamtéž, str. 225—226.

- 24/ Aristoteles, str. 37. (Překlad J. Novákové.)
 25/ Srv. J. Levý: Hlas autora a hlas role. In: Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971, str. 168–173.
 26/ J. Levý: Geneze . . . , str. 128.
 27/ Srv. V. J. Propp: Morfológia rozprávky. Bratislava 1971, str. 31.
 28/ M. Pfister, str. 240–241.
 29/ Srv. V. Beckerman: Dynamics of Drama. New York 1970, str. 214–217.
 30/ M. Pfister, str. 244.
 31/ Tamtéž.
 32/ Tamtéž, str. 245.
 33/ Tamtéž.
 34/ Srv. K. Marx – B. Engels: O umění a literatuře, str. 136–142.
 35/ Slovník literární teorie. Praha 1977, str. 400.
 36/ In: M. Esslin: The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter. New York 1970, str. 34.

Rejstřík jmen a dramatických textů

- Aischylos 50, 66, 84, 94, 162 až 163, 165
 Albee, Edward
 – Stalo se v zoo 54
 Andrejev, Leonid Nikolajevič 91
 Anouilh, Jean 110, 111, 126
 – Skřivánek 125
 Appia, Adolphe 40
 Apollinaire, Guillaume 85
 Arbuzov, Alexej 15
 – Irkutská historie 15
 Aristofanes 188
 Aristoteles 5, 8, 10, 48, 64, 81, 86, 87, 88, 94, 97, 98–99, 102, 104, 105, 106, 110, 112, 115, 117, 120, 135, 154, 161–162, 163, 164, 165, 169, 182, 200
 Bachtin, Michail Michajlovič 95, 145–146, 149–150, 151, 159, 165
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 67
 – Figarova svatba 68
 Beck, Julian
 – Ráj teď 73
 Beckerman, Bernard 202–204
 Beckett, Samuel 130, 140
 Becque, Henry 40
 Beethoven, Ludwig van 97
 Bentley, Eric 88, 204
 Bernard, Tristan 6
 Blok, Alexandr Alexandrovič 56
 Boucicault, Dion 149
 Bradley, Andrew Cecil 167
 Brecht, Bertolt 14, 34, 44, 48, 57, 67, 92, 96, 99, 104, 105 až 107, 115–116, 122, 141, 145, 151, 161, 189, 198, 209
 – Antigona 104
 – Happy-end 152
 – Kavkazský křídový kruh 115, 122
 – Kulatolebí a špičatolebí 189
 – Matka Kuráz 176
 – Nakupování mosazi 99
 – Svatá Johanka z jarek 152
 – V houštinách měst 152
 – Zadržitelný vzestup Artura Uje 85, 145, 152
 – Život Galileia Galileiho 153
 Büchner, Georg 118
 Burian, Emil František 47, 83, 85
 Bury, John 44
 Calderón de la Barca, Pedro 183
 Cinthio, Giraldi 120
 Clandel, Paul 82
 Cocteau, Jean
 – Lidský hlas 176
 Coleridge, Samuel Taylor 166, 167
 Corneille, Pierre 105, 135, 137
 – Cid 165
 Coward, Noel 184
 Craig, Edward Gordon 40
 Čapek, Karel 48
 – Loupežník 153
 Čapkové, bratři 205
 Čechov, Anton Pavlovič 8, 37, 53, 55, 58, 89–90, 91–92, 100, 101, 102, 103, 122, 130, 141, 150, 151, 179, 184, 185, 191, 203

- Ivanov 100, 120, 179
 - Platonov 100, 179
 - Racek 203
 - Strýček Váňa 100
 - Tři sestry 55, 90, 100, 179, 203
 - Višňový sad 100, 120, 179, 195, 196, 203
 Diderot, Denis 165, 183, 184, 209
 Donatus, Aelius 121
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 93, 165
 Dujardin Édouard 49, 50
 Dürrenmatt, Friedrich 67, 144
 Dvořák, Arnošt
 - Husité 177
 Dyk, Viktor 41, 63
 - Krysař 47, 100
 - Zmoudření dona Quijota 41
 Elam, Keir 74, 95
 Eliot, Thomas Stearns 82, 83, 84, 184
 - Vražda v katedrále 84
 Empedokles 187
 Engels, Bedřich 19, 206
 Euklides 5
 Euripides 84, 165
 - Ifigénie v Aulidě 165
 Feydeau, Georges 58
 Flaubert, Gustave 150
 Freytag, Gustav 119, 120, 126
 Freud, Sigmund 186, 187
 Fry, Christopher 143
 - Dáma se nepálí 143
 Gelber, Jack
 - Spojka 71, 72
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 150
 - Revizor 178
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 68, 165
 Goldoni, Carlo 205
 Gorkij, Maxim 40, 44, 107, 179
 - Jegor Bulycov a ti druzi 179
 - Na dně 120
 Goroděckij, D. 89
 Gozzi, Carlo 205
 Greimas, Algirdas Julien 191, 193, 194
 Gribojedov, Alexandr Sergejevič 82
 Grincer, P. A. 87
 Handke, Peter 73
 - Sebeobviňování 73
 - Spilání publika 73
 Hašek, Jaroslav 48
 Hauptmann, Gerhart 8, 40
 - Tkalci 64
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 87, 88, 90, 91, 93, 94, 163, 165, 168, 169, 198
 Heine, Heinrich 166
 Hill, R. F. 65
 Hochhuth, Rolf 67
 Homér
 - Ilias 94
 Horatius Flaccus, Quintus 64, 110, 111, 112, 120, 155
 Hořínek, Zdeněk 109
 Hrabal, Bohumil 48
 Hrubín, František
 - Srpnová neděle 143
 Hugo, Victor 81
 Chalizev, Valentin Jevgenjevič 87, 103
 Ibsen, Henrik 8, 14, 30, 37, 40, 81, 92, 96, 116, 117, 118, 119, 121-122, 139-140, 141, 151, 209
 - Brand 40, 119
 - John Gabriel Borkman 141
 - Nepřítel lidu 122
 - Opory společnosti 116, 119, 122
 - Peer Gynt 40, 119
 - Strašidla 122
 Ingarden, Roman 169
 Jakobson, Roman 57, 60, 63, 70,

74, 80
 James, Henry 188
 Jarcho, V. N. 94
 Jarry, Alfred
 - Král Ubu 120
 Jirásek, Alois 63, 150
 Joason, Ben 32, 46, 66, 121, 187-188, 203, 209
 - Alchymista 121
 Joyce, James 49
 Jung, Carl Gustav 186
 Kaiser, Georg 143
 Karjagin, Anatolij Anatoljevič 88, 101, 102
 Kerr, Walter 28, 104
 Klicpera, Václav Kliment 63
 Kosteljanec, Boris Osipovič 88, 94
 Kott, Jan 187
 Kožinov, Vadim Valerianovič 87
 Kraus, Karel 32, 62
 Kyd, Thomas 65
 Kyselá, František 41
 Lassalle, Ferdinand
 - František ze Sickingenu 19, 206
 Lermontov, Michail Jurjevič 82
 Lessing, Gotthold Ephraim 5, 29-30, 35, 86-87, 131, 165, 184
 Levý, Jiří 83, 161, 164, 170, 173, 172, 173, 189, 190, 191
 Lillo, George 184
 Lyly, John 79
 Maeterlinck, Maurice 56, 82, 91 až 92, 100
 - Slepci 120
 - Větrlec 119
 - Vaitřek 56, 120
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 58
 - Mysterie buffa 205
 Mann, Thomas 169
 Marcus, Solomon 128, 177, 178
 Marlowe, Christopher 65, 68, 153
 - Doktor Faustus 52-53, 68, 135
 - Tamerlán Veliký 96
 Marx, Karel 10, 206
 Michelangelo Buonarroti 97
 Mickiewicz, Adam 82
 Miller, Arthur 118-119
 - Cena 119
 - Po pádu 119
 - Smrt obchodního cestujícího 31, 119, 155
 - Všichni moji synové 119
 Molière, Jean Baptiste Poquelin 30, 81, 97, 98, 205
 - Kritika Školy pro ženy 97
 - Škola pro ženy 97
 - Tartuffe 175
 Morgann, Maurice 167
 Mrštíkovi, Alois a Vilém 128, 150
 - Maryša 39, 108, 128, 129, 130, 153-154, 156-159
 Mukařovský, Jan 47, 49, 50-51, 52, 54, 55, 56, 60, 69, 70, 76, 83, 104, 141, 142, 144, 145
 Musset, Alfred de 30
 Nestroy, Johann 149
 - V přizemí a v prvním patře 155
 Norris, Frank 152
 Norton, Thomas, a Sackville, Thomas
 - Gorboduk 147
 Olbracht, Ivan 48
 O'Neill, Eugene 61, 67, 80, 181, 185, 186
 - Chlupatá opice 179
 - Podivná mezihra 141
 - Před snídaní 176
 - Tak trochu básník 65, 80
 - Za obzor 28
 Osborne, John 184

- Komik 55
 Ostrovskij, Alexandr Nikolajevič 30, 58, 184
 Pfister, Manfred 51, 140, 161, 164, 172, 173, 174, 198, 199 až 200, 202, 204, 205
 Pinter, Harold 139, 207
 - Nevěra 138, 139
 Pirandello, Luigi 14, 69, 70, 72, 207
 Plautus, Titus Maccius 155, 185
 Pražáková, Klára 154
 Preissová, Gabriela 150
 Priestley, John Boynton 184
 - Čas a Conwayové 135
 Propp, Vladimír 192, 193, 194
 Proust, Marcel 49, 134, 139
 Puškin, Alexandr Sergejevič 82
 - Boris Godunov 121, 149
 Racine, Jean 8, 82
 Raffael 97
 Rattigan, Terence 184
 Richardson, William 166
 Rostand, Edmond
 - Cyrano z Bergeraku 82
 Rowe, Nicholas 32
 Sachnovskij-Pankejev, Vladimír Alexandrovič 141
 Saltykov-Ščedrin, Michail Jevgrafovič 150
 Saudek, Erich Adolf 78
 Searle, John R. 68
 Seneca, Lucius Annaeus 65, 112, 155
 Shaffer, Peter
 - Amadeus 44, 74
 Shakespeare, William 29, 31, 32, 33, 35, 36, 39, 42, 55, 56, 58, 62, 64, 65, 75, 79-80, 82, 96, 106, 113-114, 115, 116, 120, 121, 122, 125, 126, 137, 138, 145, 147, 149, 153, 156, 166 až 168, 178-179, 180, 187, 188, 190-191, 195, 197, 202, 208
 - Antonius a Kleopatra 79, 113, 114, 147, 148, 153, 191
 - Bouře 32
 - Coriolanus 179
 - Dva veronští páni 32
 - Hamlet 53, 62, 75, 78, 83, 96, 108, 116, 138, 168, 183, 187, 190, 191-192, 194
 - Jindřich IV. 32, 79, 183, 197, 205
 - Jindřich V. 78, 121
 - Jindřich VI. 155
 - Julius Caesar 96, 180, 196
 - Král Lear 29, 79, 138, 155, 178, 183, 192
 - Kupec benátský 180, 196
 - Macbeth 45, 62, 79, 113, 114, 115-116, 138, 167, 187, 190, 197, 206
 - Marná lásky snaha 29, 80
 - Othello 32, 96, 138, 168, 187, 190
 - Richard II. 29, 95
 - Richard III. 29, 56, 89, 96, 190-191
 - Romeo a Julie 29, 39, 51, 79, 96, 108, 132, 137, 138, 147, 155
 - Sen noci svatojanské 105, 187
 - Timon athénský 32
 - Titus Andronicus 65
 - Troilus a Kressida 31
 - Večer tříkrálový 51, 179
 - Veselé windsorské paničky 78
 - Veta za vetu 32
 - Zimní pohádka 32, 137, 152
 Shaw, George Bernard 8, 14, 24, 26, 27, 32, 36-39, 44, 48, 62, 92, 96, 97, 103, 111, 113, 122, 126, 144, 189
 - Pekelník 103
 - Pygmalión 64, 109
 - Svatá Jana 110

Sheridan, Richard Brinsley
 - Soupeři 66
 Schiller, Friedrich von 8, 36, 111, 181
 - Panna orleánská 110
 - Úklady a láska 181
 Schumann, Robert 135
 Sidney, Philip 114, 147, 148, 155
 Sinclair, Upton 152
 Skaftymov, Alexandr Pavlovič 100, 101
 Sládek, Josef Václav 83
 Slowacki, Julius 82
 Sofokles 50, 66, 82, 84, 163, 165
 - Vladaf Oidipús 99, 109, 110
 Souriau, Étienne 192, 194, 196
 Spenser, Edmund 65
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 24, 69, 204
 Strehler, Giorgio 178
 Strindberg, August 14, 37, 53, 58, 59, 67, 80, 85, 181, 186
 - Do Damašku 120
 - Hra snů 120
 - Ta silnější 176
 Stroupežnický, Ladislav 63, 128, 150
 - Naši furianti 54
 Synge, John Millington 82
 - Hrdina západu 82
 Szondi, Peter 117, 118, 119, 120, 141
 Šalda, František Xaver
 - Zástupové 177
 Šimáček, Matěj Anastazia 150
 Šklovskij, Viktor Borisovič 94
 Šrámek, Fráňa 63
 - Léto 143
 Štěpánek, Bohumil 127
 Štěpánek, Jan Nepomuk
 - Čech a Němec 77
 Šubert, František Adolf 150
 Terentius 35-36
 Thespis 50

Turgeněv, Ivan Sergejevič 150
 Tyl, Josef Kajetán 58, 63
 Uspenskij, Gleb Ivanovič 150
 Utěšený, Slavomír 159
 Vašák, Pavel 9
 Vega, Lope Félix de 121, 147, 183
 Veltruský, Jiří 103
 Verhaeren, Émile
 - Svitání 177
 Višněvskij, Vsevolod Vitaljevič
 - Optimistická tragédie 177
 Vladimirov, Sergej Vasiljevič 95, 101, 163, 165
 Voskovec, Jiří 76
 Vygotskij, Lev Semjonovič 137
 Weimann, Robert 24, 166-167, 168, 170, 175
 Weiss, Peter 67
 - Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade 72
 Werich, Jan 76, 79
 Wesker, Arnold 184
 - Kuchyně 61
 Wilde, Oscar 184
 Wilder, Thornton 54, 59
 - Dlouhá štedrovečerní večeře 133-134
 - Naše městečko 61, 71
 Williams, Tennessee 58, 185, 186
 - Kočka na rozpálené plechové střeše 126
 Wilson, John Dover 41
 Woolfová, Virginie 49
 Yeats, William Butler 82, 92
 Zavřel, František 41
 Zeyer, Julius 205
 Zich, Otakar 8, 9, 11, 12, 86, 87, 88, 94, 99, 102, 104, 129, 141-142, 189
 Zola, Émile 40, 150

Rejstřík věcný

aktanční model 191, 193-194, 207
 - role (funkce) 173, 191-194, 197
 aktant 191, 193, 194, 196-197
 alternativní postavy 178
 autokomunikace 9-10, 11-16, 17, 22
 autorská řeč 47, 56, 60, 61
 autorství 15-19, 28-30, 31
 comédie mixte 45
 čas 53, 131-146
 - dějový 135, 140
 - dramatický 17, 111, 132-143, 155
 - fabule 139-140
 - percepčně konkretizující 132 až 133
 - reálný hrací 132-133, 134, 140
 - syžetový 137-140
 - vnější, objektivní historický 143-160
 - zobrazovaný 123, 142
 - zobrazující 123, 142, 148
 časoprostor 58, 103, 126, 131, 143-160, 176
 - univerza 152
 - divadla 160
 dějství 31, 32, 120-124, 126 až 128, 133
 dekorum 155
 dialog 10, 11, 12, 20, 45, 47, 48, 49-57, 60, 69, 70, 73, 76, 82, 83, 95, 99, 174, 189
 - falešný 74, 116, 139
 - expoziční 34

dialogičnost 47-48, 50, 53, 56 až 57, 63, 89
 didaskalia 35, 36
 divadlo a drama 8, 13-25, 27, 33-34, 39-41, 43-44, 62-63, 71, 85, 96, 122-126, 131 až 132, 137-138, 141-142, 144 až 145, 146-148, 160, 183, 184, 185, 195
 doslov 27, 34
 drama (žánr) 30, 31, 32, 188
 - měšťanské 149, 181, 199
 dramatika
 - absurdní 57, 59, 151, 198
 - alžbětinská 66, 96, 112-113, 123, 127
 - analytická 109, 112, 116, 117, 138, 139, 151
 - antická 38, 66, 81, 87, 138, 154, 187
 - asijská 82, 188, 199
 - epická 50, 57, 105, 198, 199
 - existencialistická 151
 - expresionistická 30, 38, 40, 122, 124, 125, 177, 179, 198, 205
 - humanistická 50, 56, 64, 81, 96, 120, 182
 - klasicistická 31, 36, 39, 50, 61, 64, 81, 121, 126, 138, 198, 199, 200
 - lidová 188, 199
 - naturalistická 40, 57, 64, 67, 91, 133, 143, 150, 151, 153, 159, 196, 198
 - neonaturalistická 61
 - obrozenecká 77-78

- osvícenská 39, 121, 166, 183
 - psychologická 37, 163, 186 až 187, 200
 - realistická 12, 39, 55, 59, 62, 64, 67, 71, 78, 81, 124, 125, 138, 149, 153, 156, 158, 159, 179, 181, 184, 195, 196, 198 až 199, 200
 - romantická 12, 36, 39, 62, 81, 82, 121, 148, 149, 165, 166, 198
 - socialistická 92
 - středověká 38, 50, 56, 66, 84, 87, 95, 105, 147, 155, 183, 188, 199
 - symbolistická 30, 37, 40, 49, 50, 57, 59, 91, 124, 177, 198, 204
 dramaturg 16-17, 18, 22, 30
 epičnost a epizace dramatu 26 až 27, 34, 38, 46, 48, 49-50, 67, 71, 86-87, 98, 99, 105-107, 115, 117-119, 121-122, 138 až 139, 140-141, 147-148, 151 až 153, 168
 epitasis 121
 expozice 119-120, 150
 fabule 104, 106-117, 138
 fáze 119, 126-127
 forma dramatu 13, 118-119, 122, 151, 176, 179
 funkce dramatické řeči 57-85
 - apelativní 67-74, 99
 - fatická 74-77
 - expresivní 63-68, 72, 73, 74, 80, 85, 99, 151, 174
 - kreativně zobrazující 60-63, 70, 73, 80, 174
 - metajazyková 76-80
 - poetická 80-85
 fraška 185
 geneze dramatického textu 7, 9 až 25

historická hra 30-31, 79, 142, 180, 183, 208
 horizont
 - časoprostorového universa 15
 - prostorový 153, 154, 157
 charakter dramatický 161-166, 167, 170-172, 189, 190, 191, 207
 charakterizace dramatické postavy 172-175, 198-199
 chronotop 146-160, 191
 - archaický a exotický 149
 - autora a čtenáře 159-160
 - městský 150
 - pohádkový 149
 - vesnický 150
 - westernu 151
 idiolokt 63, 65, 66, 78, 80, 171
 - autorský 65, 66, 67, 144
 ilokuční akt 68-69, 73, 94
 individuum 205-206
 inscenace 7, 9, 15, 20, 23, 24, 33, 34, 36, 41, 43-44, 62, 71 až 72, 127-128, 132, 154, 160, 171, 195
 jednota děje, času, místa 105, 117, 118, 123, 134, 136, 142, 147-148, 155, 194
 katastrofa 119, 120, 121, 130
 knižní drama 12-13, 19-20, 27
 kolize 119
 komedie 31, 64, 81, 97-98, 108, 121, 122, 165-166, 180, 181, 182, 183, 188, 198, 208
 - alžbětinská romantická 148
 - antická 155, 198, 199
 - dell'arte 205, 208
 - humorů 187-188
 - konverzační 97
 - mravů 97, 149, 188
 - nová attická 185
 - pláště a dyky 58
 - proverb 30
 - restaurační 97, 185

- satirická 202, 208
- zápletková (situační) 103
kompozice 20, 31-32, 33, 119
až 130
komunikační systém
- vnější 70, 80, 81, 94, 141
- vnitřní 70, 74, 89, 94
koncepce dramatické postavy 197
až 209
konfigurace 128, 129, 177
- konfigurační hustota 177, 179
- konfigurační matrice 178, 180
- konfigurační řada 178
konflikt 58, 67, 100-102, 109,
159, 181, 186, 189
konkomitanti postavy 178
krize 119, 200
makroprostor 153, 157
malapropismus 66
melodrama 149
metatext 21-22, 34, 171, 175
mezitextová historie 139, 157
mikroprostor 153, 157
miméze 59, 66, 200
mirákl 84
mluvící jména 173
monodrama 50, 103, 176
monolog 47, 49-57, 63, 67-68,
84, 95, 116, 139, 174, 176,
199
- maskovaný 54
- vnitřní 49, 134
monologičnost 47-50, 54-57, 62,
69, 73, 74, 89, 99
moralita 84, 96, 143, 147, 176,
179, 182, 198, 205
mystérie 144, 182, 197
neveřejná komunikace 17-22
pastorála 31
peripetie 119, 120
perlokuční akt (síla, efekt, úsilí)
68-69, 73, 75
personál dramatický 58, 80, 129,
165, 175-186, 187, 191, 195,
196, 197-198, 201-202
personifikace 205
podtext 204
podtitul 31, 33
politická revue 27
potextová perspektiva (historie)
108-109, 137, 139, 207
poznámka 9, 11, 23, 26, 27, 28,
33, 34-44, 45, 46, 154
- permissivní, direktivní a anti-
cipující 42
prediktabilita dramatické posta-
vy 164, 209
prefixy promluv 11, 35-36, 45
pretext 10-12, 23-25, 111, 169
prolog 34, 121
- jevištní 71
proměna 124
promluva 27, 45-46, 47-48, 60
- ad spectatores 134, 189
- ex persona 134, 188
prostor 146
- divadelní 147, 148
- dramatický 147, 152-160
- fyzikální 153
- historický 160
- scénický 153
prostředí 183, 196, 197
- dramatické 38-39, 71, 152,
154, 155, 157, 159
- imaginární 114, 154-155, 157
- scénické 154
protasis 121
prototext 21-22
próza v dramatu 81-82, 83, 96
předmluva 27, 34
předtextová historie 54, 97, 107,
109, 113, 114, 116, 136-137,
139, 206
příběh 20, 107, 122, 138, 191,
193
přímá řeč 45-47, 48
relace dramatická 103, 129-130,
179, 190

replika 36, 49, 51, 69, 80
rétorika 65, 95-97
role 189-191, 194, 195, 204, 207
řeč dramatická 57-85, 94, 95
scéna dramatu 19-20, 27, 31, 32,
106, 121-122, 124, 126-128,
133
- francouzská 128
seznam dramatických postav 26,
27, 32-33, 133
situace
- dramatická 11, 12, 28, 65, 69,
95, 103, 111, 114, 129-130,
135, 169, 188, 193
- hovorová 10, 46, 48
- psychologická 57, 74
- scénická 15, 130
sociotext 64-65, 66, 78, 144,
151, 174
svět dramatický 57-63, 67, 70,
72, 75, 85
syžet 107, 109, 110, 111, 115,
116, 117, 173, 193
teatrologie 7, 13, 178
tematická energie 192, 194
temporální ukazatel 133, 137
text
- autorský 19-22, 41, 43
- divadelní (jevištní) 19-22, 28,
42, 43
textologie 7, 8, 12, 13, 42, 122

thriller 103
titul dramatu 29, 33
titulky (brechtovské) 27, 97, 179
tragédie 30, 31, 64, 81, 90, 91,
97, 102, 104, 110, 120, 122,
147, 161, 162, 165, 166, 180,
182, 183, 198, 208
- antická 58, 64, 140, 162, 163,
182, 198, 199, 202
- klasicistická 64, 91, 149, 184
- pomsty 191, 194
tragikomedie 31
transpsychologické rysy (postu-
py) 188-189, 200-201
typ 190, 205-206, 208
událost dramatická 30, 96, 97,
100, 104, 105, 107, 111-117,
162
umění dramatické 17, 18, 57, 58,
144, 151, 194
universum diskursu 57, 70, 76,
153
verš v dramatu 81-85
veřejná komunikace 23-24
výstup 128-130, 177, 178
zápleтка 166, 175
zcizovací efekt 189
žánry dramatické 27, 31, 32, 66,
91, 122, 149, 182, 183, 185,
191, 193-194, 197, 198, 202

OBSAH

Úvodem	5
Drama jako zvláštní druh textu	7
Vedlejší text dramatu	26
Hlavní text dramatu	45
Jednání a děj	86
Čas a prostor	131
Dramatická postava	161
Poznámky	211
Rejstřík jmen a dramatických textů	217
Rejstřík věcný	222



ESTETIKA
DIVADELNÍ
A FILMOVÉ
TVORBY

MILAN LUKEŠ

UMĚNÍ
DRAMATU

Obálka a grafická
úprava Jiří Ledr.
Vydalo nakladatelství
Melantrich,
Praha 1987.
Odpovědný redaktor
Marek Fikar.
Technická redaktorka
Vlasta Machová.
Vytiskl Mír,
novinářské závody,
n. p., závod 5,
Praha 2. Stran 232.
AA 14,04; VA 14,63.
Náklad 1000 výtisků.
I. vydání.

09/20 32-029-87
brož. 25 Kčs



Doc. PhDr. MILAN LUKÁČ
DrSc. Narodil se v Praze
r. 1933, vystudoval obor divadelní věda na divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze r. 1955; poté pracoval jako redaktor v nakladatelství Orbis a jako vedoucí redakce časopisu Divadlo. Od r. 1956 působí na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde od r. 1962 vede oddělení divadelní a filmové vědy. Od prosince 1981 je šéfem činohry Národního divadla v Praze.
Publikuje divadelní kritiky od r. 1953; četné studie, zejména z oblasti anglického a amerického dramatu. Knižně publikoval zejména monografii Eugena O'Neill (1979), Divadelní možnosti G. B. Shawa (1979), Základy shakespearovské dramaturgie (1986); je spoluautorem třítsvkové antologie Alžbětinského divadla (1978, 1980, 1986). Od r. 1956 překládá moderní i starší anglickou a americkou dramaturgi (Shakespeare, Shaw, O'Neill, Pinter aj.).