

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 kategorií 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 „artikulovaných 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 pouhého empirického 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 zobrazeného 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 diskretních 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 diskretních intervalů, mezi nimiž pak zejí časové mezery, které mohou (ale nemusejí) být překlenovány 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 desítek let; 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 shakespeareovský (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 sblíží 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 zpředměťována 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 vyvozuje 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 vyprávěč 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 morálita, 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-

speare 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 historika, 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⁾ Dobříraje

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 indicí 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, nepříliš 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 doznívá 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 jednotka se realizuje v čase, kdy nazrává namísto koexistence

chronotopů jejich konfrontace a (nebo) jejich izolace.

V témž čase, kdy doznívá romantická komedie, tvoří se v lůně alžbětinského dramatu zárodky nových žánrů, jako je satirická komedie mravů či měšťanské drama, jímž 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 měšťanských 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 praporečkem 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 Svaté 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 dramatickosti 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 odcloněnou, 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 přizemí 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 (koštýřem), a ovšem interiér Lízalaova statku, vyznačený hlavně příchody a odchody Maryši. V druhém dějství, odehrávajícím se v „obyčejné selské světnici“ u Lízálů, jednak síň, 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 síň, kterou je posléze přinášén 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 sluhy 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 jednotitého 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 obzvláště vyniká — „každý motiv, každý vyčlenitelný moment uměleckého díla představuje takovou chronotopickou hodnotu“.

Nejde tedy ani o to, že chronotopu dává obzvláště 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 jedinou 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 redukované 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