

I. ŽÁNRY DRAMATU

1. Antická tragédie

Oblast divadelního umění rozdělujeme podle základního výrazového prostředku (podle toho, zda se ve hře mluví, zpívá nebo tančí) na činohru, operu, operetu (případně muzikál), balet a pantomimu. V rámci činoherního divadla, tj. takového, v němž se převážně mluví, rozlišujeme celou řadu divadelních žánrů. Jmenujme zatím jenom tři hlavní: tragédie, komedie a drama (činohra) v užším smyslu.

Činoherní divadlo předvádí pomocí mluveného slova na jevišti fiktivní lidské osudy nebo děje pro diváky v hledišti. Vzhledem k tomu, že plán těchto fiktivních (vymyšlených) osudů nebo dějů a návod k tvorbě umělého světa divadelního díla je zpravidla písemně zachycen, fixován v literárním díle zvaném drama (v širším smyslu), můžeme stejně dobře mluvit o žánrech dramatických, **žánrech dramatu**. Drama je schopno žít dvojitým životem: jednak jako literární dílo dialogického charakteru, jednak jako podstatná složka divadelního díla (inscenace).

Divadelní druhy (činohra, opera, balet apod.), rozlišené mechanicky podle výrazových prostředků, jsou pojmy poměrně ustálené, i když ne s pevnými hranicemi (např. mezi činoherním a hudebním divadlem). Komplikovanější je situace divadelních a dramatických žánrů, jejichž charakter je podmíněn celým souborem činitelů: výrazovými prostředky, způsobem vidění a hodnocení skutečnosti (světovým názorem), volbou a zpracováním námětu, divadelními konvencemi (historicky podmíněnými pravidly a zvyklostmi) atd. Divadelní a dramatické žánry jsou proměnlivé: z objektivní potřeby vznikají nové a přežilé zanikají, ale i ty relativně trvalé (tragédie, komedie) mění do jisté míry v čase svůj obsah a svou tvářnost.

Kolébkou evropského divadla je antické Řecko. Zde se poprvé formovaly základní dramatické žánry: **tragédie** (v 6. stol. před Kr.) a vzápětí i **komedie**, v poměrně krátké době dosáhly svého rozkvětu a pozoruhodné dokonalosti (v 5. stol. př. Kr.); zde vznikla (ve 4. stol. př. Kr.) první evropská teorie dramatu, zobecňující výsledky řeckého dramatického básnictví – Aristotelova *Poetika*. Nejen z důvodů historických, ale i proto, že jsou z řeckého divadla odvozeny základní pojmy a konvence evropského divadla a dramatu, je třeba mu věnovat zvláštní pozornost.

Počátky řecké tragédie jsou spjaty s náboženským kultem Dionýsa (Bakcha), boha vína a plodivé síly přírody. Podle Aristotela byl bezprostředním předchůdcem tragédie **dithyrambos** (dithyramb), útvar řecké sborové lyriky, hymnus na oslavu Dionýsa. V písňové formě dithyrambu byl obsažen jistý dialogický zárodek: střídání partií sborových se sólovým partem předzpěváka. Proces postupného dramatizování dithyrambu vrcholil zrodem nového

žánru – tragédie – v okamžiku, kdy se od sboru odděluje nejdříve jeden, později (u Aischyla) dva a posléze (u Sofokla) tři sóloví herci, ztělesňující jednotlivé postavy dramatu (jeden herec mohl vytvářet několik dramatických postav) a umožňující tak rozvoj dramatických situací, konfliktů a dějů.

Rychlý vývoj řecké tragédie v Athénách 6. a 5. stol. př. Kr. byl podmíněn předchozím vývojem jiných druhů a žánrů řecké literatury. Zásobárnu námětů poskytoval řeckým tragikům homérský (*Ilias* a *Odysseia*, cca 8.–7. stol. př. Kr.) a pohoméřský epos (zvláště díla z okruhu thébských pověstí: *Oidipodeia*, *Thébaïs*). Jazykové výrazové prostředky řecké tragédie ovlivnila vedle poezie epické (např. homéřská rétorika) zejména řecká lyrika, monodická (sólová) a sborová, jejíž rozkvět spadá do 7.–6. stol. před Kr. Z ní přebírala tragédie různé metrické formy (trochejský tetrametr, tj. podle našeho počtu osmistopý trochej, jambický trimetr, tj. šestistopý jamb, různé strofy písňové). Trvalou součástí a charakteristickým znakem řecké tragédie zůstal sbor (chór), přímý potomek dionýsovského dithyrambu, komentující činy dramatických postav, usmiřující rozvaděné strany a nezřídka vyjadřující osobní mínění autora.

I když byly řecké tragédie provozovány v Athénách o náboženských slavnostech na počest Dionýsovu (Velké Dionýsie, Lénaje), jejich námětový okruh se proti původním dionýsovským látkám značně rozšířil, ale soustředil se takřka výhradně na mýty (výjimkou jsou náměty historické, např. Aischylovi *Peršané* z války řecko-perské). Mýtus (řecky: mýthos, česky: báje) znamená vyprávění o osudech bohů a legendárních hrdinů (řecky: héros). V řecké tragédii se zvláštní oblibě těšily mýty z okruhu thébského (Aischylos: *Sedm proti Thébám*; Sofoklés: *Král Oidipús, Antigóné*) a z okruhu trójské války (Aischylos: *Oresteia*; Sofoklés: *Élektrá, Filoktétés*; Eurípidés: *Ífigenie v Aulidě, Ífigenie Taurská, Helena, Trójanky, Hekabé, Élektrá, Orestés, Andromaché*).

Provozování her o Dionýsových slavnostech mělo soutěžní charakter. Každý tragický básník závodil třemi tragédiemi (trilogie) a **satyrským dramatem**. Satyrské drama, jehož název je odvozen od účinkujícího zde sboru satyrů (nemá tedy nic společného s pozdější satirou, která je i etymologicky jinorodá), je příkladem dramatického žánru s velmi krátkou životností. Satyrské drama tvořilo odlehčující, veselý doplněk tří tragédií, s nimiž bylo často volně spjato společným námětovým okruhem. Na rozdíl od vlastní tragédie však vrcholnou éru řeckého divadla nepřežilo. Zachovalo se nám jedno úplné satyrské drama Eurípidovo (*Kyklóps*) a značná část Sofoklových *Slidičů*.

Sepětí tří tragédií v trilogii bylo původně těsné (Aischylovu *Oresteiu*, jedinou plně zachovanou trilogii, můžeme považovat za jednu velikou tragédii o třech částech); později se uvolnilo a z trilogie se staly tři samostatné tragédie, spojené toliko společným námětovým okruhem (jestliže jednotlivé zachované části Aischylových trilogií – *Sedm proti Thébám, Upoutaný Prométheus* – na nás dnes působí jako torza, pak Sofoklovy tragédie *Král Oidipús*

nebo *Antigoné* jsou už samostatnými, ucelenými a relativně uzavřenými dramatickými díly). Tato změna souvisí s přesunem dějového těžiště z osudu rodu na osud jedince.

Aischylova *Oresteia*, jedno z vrcholných děl řeckého tragického básnictví, je typickým příkladem rodového pojetí příběhu. Zárodek předváděných událostí spočívá v prehistorii vlastního děje: Pelopův syn Átreus, zneprátený se svým bratrem Thyestem, usmrtil jeho děti (s výjimkou syna Aigistha!) a pohostil Thyesta jejich masem. Thyestés proto proklel celý rod. Od té doby není v rodě Átreově konce těžkým zločinům. Děj Aischylovy trilogie začíná v okamžiku Agamemnónova návratu z trójské války. Agamemnón, syn Átreův, je zavražděn svou manželkou Klytáiméstrou, která na něho zanevřela proto, že obětoval bohům pro zdar výpravy jejich dceru Ífigenii, a byla mu v době jeho nepřítomnosti nevěrná s Thyestovým synem Aigisthem. Agamemnónův syn Orestés zabije podle zákona pomsty a z příkazu boha Apollóna svou matku i jejího milence. Za svůj čin je štván Erínyemi, Líticemi, bohyněmi pomsty, které jako představitelky starých rodových zákonů mateřského práva (matriarchátu) žádají Orestovu smrt. Orestův čin podnítl spor, jenž je náplní 3. části trilogie. Jeho vyřešení je zásluhou nového božstva Pallas Athény smírné: Erínye dostávají nové poslání – proměňují se v dobrodějně Eumenidy.

Tak se nejen ruší rodová kletba a smírně uzavírá řetěz dědičné viny, v němž zločin plodil zločin, vina stíhala vinu, ale řeší se též spor dvojího práva a dvojí morálky: matriarchátu (v němž největším proviněním byla matkovražda jako zločin proti přirozenosti) a patriarchátu (v němž je větším zločinem otcovražda jako vzpoura proti hlavě rodu, proti rodové autoritě). Zákon krevní msty, pozůstatek starého rodového zřízení, se nahrazuje obecním soudem: spravedlnost se institucionalizuje.

Aischylova koncepce je velkolepým pokusem o syntézu mýtického a občanského myšlení, o sladění přirozených mravních principů se společenským zákonodárstvím a v tomto smyslu výrazem Aischylova bytostně pozitivního společenského postoje, odrážejícího soudobý rozkvět athénské demokracie.

Smírný konec *Oresteie* není v řecké tragédii nikterak výjimečný; smírně končila i Aischylova trilogie o Prométheově vzpouře proti vládě Diově, z níž se zachovala pouze prostřední část, i některé tragédie Sofoklovy a zejména Eurýpidovy. V dnešním smyslu **tragické koncovky** jsou charakteristické pro vrcholná díla Sofoklova – *Krále Oidipa* a *Antigonu*. Středem zájmu v Sofoklových tragédiích není už rod, ale lidský jedinec, jehož tragický úděl je dán bezmocností vůči osudovým silám. *Král Oidipus* je přímo demonstrací působení **ananké** (osudové nutnosti) v životě člověka: thébský vladař Oidipús hledá viníka morové epidemie, ohrožující jeho obec, a krok za krokem se s **tragickou nutností** blíží k poznání, že tímto viníkem je on sám. Nevědomky zabil svého otce, oženil se se svou vlastní matkou a zplodil s ní několik dětí. Poznává hrůznou pravdu, přijímá svůj tragický úděl: on, který byl na vrcholu-moci a štěstí, bere na sebe dobrovolně úděl štvance a za svou slepotu duševní se

trestá fyzickým oslepením. Dramatická ironie, s níž je pojednána tato tragická detektivka, v níž detektiv i vrah jsou jedna a táž osoba, zvyšuje názornost demonstrace: divák ví více než tragický hrdina, sleduje, jak vše, co podniká Oidipús, aby odvrátil strašnou věštbu, naopak přispívá k jejímu osudovému naplnění. V Sofoklových vrcholných tragédiích se rodí tragický životní pocit a názor, zakořeněný v tradiční náboženské morálce o nutnosti podřídit lidskou vůli vyšší moci.

Sofoklés ve svém soustředění na lidského jedince neopouští nicméně prostor mýtu a mýtického myšlení. Bylo by nedorozuměním vidět např. v *Antigoně* psychologickou (v moderním smyslu) studii lidské duše, zmítající se mezi přirozenou bázní a odhodlaností splnit náročný úkol. Jde konec konců o nadosobní střetnutí dvou jedinců, reprezentujících dva nesmiřitelné principy společenské a mravní: Antigony, pohřbívající navzdory vladařovu zákazu svého nešťastného bratra, protože je to její povinnost, plynoucí z přirozeného a tudíž vyššího mravního zákona, a Kreonta, který staví nad tento nadčasový princip svou vladařskou vůli, autoritu státní.

Krok směrem k psychologizaci tragického hrdiny učinil v některých svých dílech třetí z velké trojice řeckých tragiků – Eurípides. Jako markantní příklad může posloužit *Médeia*, jejíž hrdinka ze žárlivosti a pomstychtivosti usmrtí nejen svou sokyni v lásce, ale i své a Iásonovy děti. Tragický paradox jejího jednání spočívá v tom, že trestajíc zrádného Iásona, působí ještě větší bolest sama sobě. Triumf pomsty je přehlušen utrpením matky nad ztrátou vlastních dětí. Médeia si je vědoma zločinnosti svého počínání a přece nemůže jednat jinak: tragická nutnost není dána zvenčí, ale je zakořeněna přímo v její nerozumné, bezuzdné vášni.

Tragika, jak se s ní setkáváme v charakteristických dílech řeckého básnictví, tkví v porušení řádu věcí, v překročení rozumných mezí. „... dobrovolné omezení bylo Řekům přední mravní ctností, pro niž my jména nemáme; Řekové ji jmenovali sófrosyné, doslova ‚zdravá mysl‘ ve významu rozumnost, uměřenost. Sófrosyné jest jaksi ctnost všech ctností, neboť v ní jest vyjádřen náležitý poměr k sobě, k lidem i k bohům; jest to ctnost individuální a sociální zároveň, omezení a zároveň svoboda, neboť v ní je obsažena vláda nad žádostmi a vášněmi.“¹

Překročením rozumné míry zpupností, rouháním, zločinností (Řekové to souhrnně označovali jako „hybris“) se dopouštějí hrdinové tragédií tragické viny se všemi jejími strastnými důsledky: když Kreón v *Antigoně* zakazuje svévolně pohřbít Antigonina bratra Polyneika – je to hybris, stejně jako když Médeia ze zločinné vášně vraždí vlastní děti nebo Oidipús se posmívá Teiresiově věštbě.

Filosof Aristotelés (348–322 př. n. l.), který ve své *Poetice* teoreticky zobecnil praktické výsledky řeckého dramatického básnictví, definoval tragédii jako „napodobení vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami

¹ Novotný, F.: *Gymnasion*, Praha 1922, s. 49–50.

děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a bázní utvářející očištění takových duševních hnutí...“²

Tato definice potřebuje ovšem vysvětlení: **napodobení** (nebo též: zpodobení, zobrazení) je podle Aristotela podstatou umění vůbec; **dějem vážným a určitou velikostí** se liší tragédie od komedie, zpodobující lidi lepší než jsou, tedy: idealizovaně; **řečí rozdílných tvarů** – řecká tragédie se skládala z tvarově ustálených základních částí: prolog (nástup jednajících osob), parodos (příchod sboru), střídající se výstupy postav (epeisodion) a písňe sboru (stasimon), exodos (závěrečný výstup osob), k nimž třeba připojit ještě sólové zpěvy jednajících osob a střídavé zpěvy postav a sboru – těmto částem příslušely i různé, ustálené metrické formy. I různé herecké výrazové prostředky: některé části byly deklamovány bez hudby, jiné při hudbě, některé části byly zpívány sólově, jiné sborově při tanci. Byl tedy scénický charakter řecké tragédie daleko složitější a pestřejší, než by se mohlo zdát z pouhé četby textů tragédií. I když byl herecův projev spoután maskou a jeho těžiště spočívalo v deklamaci, nešlo o divadlo slovního výrazu, ale o syntetickou podívanou s důležitou účastí hudby a tance, o divadelní strukturu, která měla vnější podobou blíže ke klasické opeře než k činohře v dnešním smyslu slova.

Nejdůležitějším a zároveň nejtemnějším místem Aristotelovy definice je však její závěr: **očištění** (řecky: katharsis, odtud v teorii dramatu běžně užívané slovo katarze) **duševních hnutí** prostřednictvím **soucitu** a **bázně**. Soucitu s tragickým hrdinou dosahuje tragédie nejlépe, jestliže v ní upadá ze štěstí do neštěstí pro nějakou vinu člověk, který není ani příliš dobrý, ani příliš zlý. Takový hrdina též nejspíše probouzí v divákovi bázeň, že by mohl podobný osud potkat i jeho samotného. Účinek tragédie, budící v divákovi soucit s neštěstím tragického hrdiny a skrze něj i bázeň z vlastního možného neštěstí, vrcholí v tragické katarzi, v **očištění škodlivých vášní** nebo **od škodlivých vášní** (zde se výklady různí). Pojem katarze byl v různých dobách různě vykládán. Zdá se, že Aristoteles měl na mysli psychické uvolnění, k němuž dochází u diváka **odreagováním** škodlivých afektů, které v něm hra probudila. Katarze je v tomto smyslu jakousi obdobou homeopatické léčby (slovo katharsis je ostatně převzato z lékařství), bojující proti nemoci tak říkajíc jejími vlastními prostředky. Prozíravost Aristotelova postřehu dokládají moderní metody kolektivní psychoterapie (např. Morenovo psychodrama).

Vedle čistě psychologického výkladu katarze je však v antické tragédii dostatečný podklad i pro interpretaci **etickou**, zdůrazňující mravně poznávací smysl tragického vyznění. Divák si skrze prožitek tragického osudu uvědomuje jeho příčiny, poznává, čím se tragický hrdina provinil nebo v čem pochybil a je tak veden k tomu, aby se podobných provinění a pochybení ve vlastním životě vyvaroval. Zvláště názorný je v tomto smyslu příklad Aischylovy **Oresteie**, kde divák prochází takovým očištěním a osvobodivým poznáním zároveň s tragickým hrdinou Orestem.

² Aristotelés: *Poesika*, překlad Ant. Kříže, Praha 1948, s. 33.

2. Středověké divadlo

Kultura křesťanského středověku nadlouho, na dobré tisíciletí, přerušila divadelní tradici antického Řecka a Říma. Toto přerušení ovšem nemohlo být absolutní: týkalo se sice hlavního, určujícího divadelního proudu, jeho ideologie i estetiky, ale různými bočními cestami a cestičkami pronikaly do okrajových oblastí středověkého divadla (a skrze ně i do proudu hlavního) okrajové projevy antické divadelnosti (viz např. antický mimos, resp. mimus, a jeho předpokládanou souvislost s produkcemi středověkých jokulatorů).

Středověk vytvořil vlastní, svéráznou divadelní kulturu, která se vyvinula ze zcela nových zdrojů a zcela osobitým způsobem. Přírodním východiskem náboženského divadla, jež představuje hlavní proud středověké divadelní kultury, byl křesťanský **kult**, zahrnující vedle kanonických obřadů (liturgie) i různé formy mimoliturgické, jejichž hranice nebyly tak přísné a připouštěly novoty. Právě v této nekanonické vrstvě, tematicky ovšem souběžné s liturgií, vznikla na kultovní půdě (v chrámě) ze skrovného zárodku velikonoční antifonie (střídavý sborový zpěv) nejstarší podoba křesťanského divadla. Po příkladu her velikonočních se zrodily vzápětí i hry vánoční. Proces pokračoval postupným narůstáním námětového okruhu a vyvrcholil ve 14. a 15. století v produkcích **cyklických mystérií** (mysterium). V Itálii se jim říkalo „sacra rappresentazione“, v Německu „Mysterienspiel“, v Anglii „miracle play“. V kontinentální terminologii bývá pojem **miraculum** (mirákl) vykládán odlišně jako příběh ze života hříšného člověka, v jehož dráze nastane obrat zázračným zásahem Panny Marie nebo některého světce.

Z původní krátké tzv. **liturgické hry** (nepřesnost termínu je z předchozího výkladu zřejmá), těsně spjaté s náboženským obřadem a předváděné kleriky latinsky v chrámě, se vyvinula velká lidová podívaná, provozovaná laiky v národním jazyce na náměstí nebo jiném veřejném prostranství po několik dnů (výjimečně i týdnů!).

Cykly předváděly biblické události Starého a Nového zákona (zvláště významné jsou hry o umučení Ježíše Krista – tzv. pašijové hry) i životopisy světců a jejich látkový rozsah byl impozantní: nezřídka obsáhl cyklus události od stvoření světa až po poslední soud. Největšího rozvoje dosáhly cyklické hry ve Francii (obrazově jsou doloženy pašijové hry ve Valenciennes roku 1547) a v Anglii (cykly v Chesteru, Coventry, Yorku), kde měly zvláštní podobu tzv. **pageants**: jinde běžné simultánní jeviště s řadou pevných, střídavě používaných hracích prostorů (mansionů) nahradil v Anglii systém pojízdných jevišť, instalovaných na vozech, z nichž každý opakoval svou scénu na různých štacích města před různým publikem. V českých zemích byl vývoj středověkého divadla přerušen husitskými válkami, takže dosáhl stupně cyklických mystérií jen ojediněle (v polovině 15. století v Chebu, německy). Značně opožděnou obdobou tohoto žánru středověkého divadla jsou u nás pololidové hry českého

baroka, které vznikaly ve druhé polovině 18. století, ale provozovaly se ještě v 19. století (*Lastibořská komedie o umučení, Semilská hra o vzkříšení* atd.).

Středověké mystérie měly celou řadu osobitých znaků, jimiž se ostře odlišovaly od oněch žánrů divadla, jež vytvořil antický starověk:

1. Náboženská látka mystérií byla charakterem i pojetím **naivně historická**, i když se v ní prvky skutečné historie křížily s mýtem a legendou. Dějiny lidského rodu tu byly pojaty jako smysluplný proces (stvoření, vina, vykoupení a soud) a zároveň uzavřený cyklus.
2. Základní ladění mystérií bylo vážné, ale nikoli tragické. Křesťanství jako světový názor založený na myšlence spásy je svou podstatou netragické. To samozřejmě nevylučuje možnost tragédie při partikulárním, dílčím pohledu na lidský úděl (viz např. barokní tragédie Calderonovy, Corneillova *Polyeukta*). Nevyvinula-li se mystérie v žánr tragický v antickém smyslu, třeba vidět příčinu v tom, že pojímala obecný (nikoli jedinečný, zvláštní, výjimečný) lidský úděl totálně, celostně.
3. Úsilí o celostní obraz lidského údělu vedlo k námětové, žánrové a stylové různorodosti mystérií: vážné i tragické momenty se střídaly s prvky komickými a groteskními (čertovské výjevy), scény náboženské se scénami světskými, spiritualismus v látce se takřka hybridně spojoval s naturalismem v provedení. „Vysoké“ a „nízké“ se nejen nevylučovalo, ale tvořilo dokonce organický celek a názor.
4. Velký rozsah dramatické látky (důsledek celostního zaměření) vedl nutně k uvolnění dramatické kompozice: množství událostí s četnými příhodami epizodickými bylo předváděno ve volném chronologickém sledu, připomínajícím následnost epické, historické kroniky při základním jednotícím pohledu ideologickým.
5. Náboženská ideologie dostávala v mystériích výrazně lidové zabarvení. Naivně historická optika se protínala se soudobou optikou prostého, neurozeného člověka: dávné biblické děje se konkretizovaly soudobými zkušenostmi autorů, interpretů, diváků, a tak do nich pronikaly prvky historicky cizorodé, jež se nám dnes jeví jako anachronismy.

Vedle mystérií vytvořilo středověké divadlo ještě jeden osobitý a nový vážný dramatický žánr. Je to **moralita**, náboženská hra alegorického charakteru s mravoučnou tendencí, v níž vystupovaly ztělesněné pojmy, ctnosti a nečesti, a řešily se různé teologické i etické spory. Nejslavnější moralitou je dílo z 15. století, známé pod anglickým názvem *Everyman* (česky „Kdokoliv“ ve smyslu „jeden každý“), ale zachované i v holandské verzi. Moralita je žánr po výtce středověký, ale některými svými složkami a postupy ovlivnila různé žánry dramatu renesančního i barokního (např. španělské „autos sacramentales“, jimiž proslul zejména Calderón). S trochou tolerance můžeme mluvit i o moderních obdobách morality, ať už v případě Brechtových „naučných her“ (Lehrstück), sekularizovaných (posvětštělých) „moralit“ marxistického zaměření (*Výjimka a pravidlo, Opatření, Ten, který říká ano*

a ten, který říká ne), nebo absurdních „moralit“ (či antimoralit) Eugèna Ionesca (*Židle, Improvizace Almy*).

Uzavřená a otevřená forma v dramatu

Ve své známé knize *Geschlossene und offene Form im Drama* formuloval německý teatrolog Volker Klotz (s použitím Wölfflinovy terminologie) dvě základní, protichůdné tendence dramatické tvorby: tendenci k **uzavřené neboli tektonické formě** a tendenci k **otevřené neboli atektonické formě**. Uzavřenou formu charakterizují tyto znaky: děj je výsekem z většího celku – část je předváděna jako celek; kompozice děje je pravidelná, symetrická; jednota místa, času a děje; převaha vnitřního nad vnějším, celkového nad jednotlivým, ideje nad látkou; omezený okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou jednotně a vysoce stylizovány. V otevřené formě se naproti tomu předvádí celek ve výsecích, tvořících samostatné části; kompozice je nepravidelná, asymetrická; rozmanitost místa, času a děje; celek, k němuž se směřuje, je empirickou totalitou, světem empirické skutečnosti; široký okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou stylově nejednotné, diferencované.

Klotzovo dělení se může jevit příliš schematické. Nesmíme však zapomínat, že se jedná o srylové **tendence**, které se sice málokde uplatní v plném rozsahu, ale o jejich existenci nelze pochybovat. Pro náš účel je důležité, že plně vystihují protichůdný charakter dvou divadelních kultur, z nichž vyrostlo moderní divadlo: antická tragédie je výchozí podobou uzavřené dramatické formy se všemi jejími atributy, kdežto středověké mystérie představují zřetelnou tendenci k dramatické formě otevřené.

3. Renesanční tragédie

K pokusu o obnovení středověkem opuštěné tradice antického divadla dochází až po mnoha staletích v renesanční Itálii. Italští humanističtí vzdělanci se snažili v průběhu 16. století vlastní tvorbou vzkřísit základní žánry antického dramatu. Pokud jde o tragédii, nezpłodila renesanční Itálie jediné významné dílo, které by přečkalo svou dobu (důležitější je vedlejší produkt snahy o napodobení řecké tragédie: nově vzniklý druh hudebního divadla – **opera**), zato sehrála významnou roli jako iniciátor a zprostředkovatel námětů.

Nejplodnější rozvoj renesančního divadla se uskutečnil v 16. a 17. století ve Španělsku („zlatý věk španělského divadla“ – Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Calderón de la Barca aj.) a v alžbětinské Anglii. Pro rozvoj a proměnu tragického žánru má větší význam divadlo anglické.

Anglické divadlo alžbětinské doby, za něž můžeme jako pars pro toto dosadit jméno: **William Shakespeare** (1564–1616), představuje nejen vyvrcholení renesanční divadelní kultury, ale z dnešní perspektivy se jeví jako pupek evropského divadelního světa, odkud vedou markantní cesty k nejživějším a nejplodnějším tendencím moderního divadla a dramatu. Alžbětinské divadlo je ovšem jev vnitřně neobyčejně složitý, rozporný a vývojově proměnlivý. Dílo Shakespearovo je může reprezentovat nikoli jako „summa“, toliko jako umělecký i myšlenkový vrchol.

Specifičnost, svéráz a jedinečnost alžbětinského divadla nespočívá v originalitě námětů a postupů, ale v **originalitě syntézy**, přetavující v nový tvar materiál vytěžený z nejbohatších zdrojů předchozího divadelního vývoje. Schematicky řečeno jde o syntézu tradice antického divadla, jak ji zprostředkovala italská renesance, s domácí tradicí středověkou. V rané fázi Shakespearovy tvorby vystopujeme toto ovlivnění jako zřetelnou dvojdomost. Mladý Shakespeare píše takřka současně ryze renesanční *Komedii o mylů*, k níž si vypůjčuje námět od římského komediografa Tita Maccia Plauta (cca 254–184 př. Kr.) a historické hry *Jindřicha VI.* (tři díly – 1590–92) a *Richarda III.* (1592–93), pro něž nenajdeme vzory v Itálii.

Historické hry (shakespearologové je nazývají „historie“ a počítají k nim pouze hry s náměty z anglických dějin) mají na formování osobité shakespearovské dramatické formy rozhodující podíl. Jejich látkou jsou mocenské boje zejména z období války Červené a Bílé růže (rodů Lancasterů a Yorků). V Shakespearových historických hrách se kříží ideologické představy středověku (feudální morálka cti, kolo Štěstěny, velký řetěz bytí) a renesance (humanistický ideál dobrého vladaře, renesanční individualismus). Jejich konflikty jsou nejen předmětem zpodobení, ale promítají se i do hodnotícího postoje autorského, který zdaleka není jednotný – rozpory nalzáme nejen mezi jednotlivými hrami, ale i uvnitř jednotlivých koncepcí.

Novum Shakespearových historií spočívá především v tom, že pojednávají vskutku o historii. Na rozdíl od italských tragédií, ale i od tragédií pozdějšího Jeana Racina, které si z historie vypůjčují toliko náměty a postavy, ale tematikou a pojetím zůstávají ve sféře individuálních vášní, starostí a problémů.³

Shakespeare se pokouší předvést na jevišti osudy anglického státu. Jeho vidění dějinných událostí nejde ovšem tak daleko, aby pochopil úlohu národa, lidu v dějinách, nicméně už to byl velký pokrok, že nespatoval v historickém dění jenom střetání vladařských vůlí, ale i boj různých společenských skupin s různými politickými programy a cíly, že se pokusil znázornit praktiky a taktiky, mechanismus boje o moc. Historickou látku nešlo při takovém nazírání stěsnat do úzkých formových kadlubů staré tragédie. Pevnou dramatickou kompozici nahradila volná forma **historické kroniky**, chronologicky (a tudíž „epicky“) a v širokém záběru řadící událost vedle události, epizodu vedle epizody. Komplex několika, podle důležitosti

³ V předmluvě k *Britannicovi* (1670) hájí Jean Racine svou tragédií poukazem na její nepolitičnost: „V mé tragédii však neběží o vnější události. Nero je zde ve svém soukromí a v lůně rodiny.“ Citováno podle programu Národního divadla v Praze k inscenaci *Britannicus*, 1993, s. 102.

hierarchizovaných, dějových pásem je bohatě zalidněn postavami různých společenských vrstev, „vysokých“ i „nízkých“ (jímž byl doposud přístup do vysokého žánru zapovězen), od vládařů přes šlechtu a duchovenstvo až po měšťany a poddané.

Zpochybněny jsou i hranice žánrové; jestliže např. oba Richardy můžeme považovat za víceméně čisté tragédie, pak *Jindřich IV.* je žánrově takřka nezařaditelný: vážné (ale nikoli tragické) dění dvorské a válečné má rovnocennou protiváhu v divokých komických a tragikomických výjevech falstaffovských.

Souvislost dramatické techniky Shakespearových historií (i tragédií, jak vyplyne dále) s technikou středověkých mystérií je nasnadě. S tím důležitým rozdílem, že u Shakespeara jsme převážně ve světě lidských, světských dějin, vyvíjejících a proměňujících se lidskou aktivitou a energií, svárem lidských, světských zájmů, bez transcendentálního zaměření a zarámování, jež dávalo v mystériích dějinám apriorní smysl a zapojovalo je do vyššího plánu boží prozřetelnosti.

Tragédie, v nichž spočívá zajisté těžiště Shakespearova divadla, představují protipól i korektiv onoho renesančního optimismu, jímž jsou skrz naskrz proniknuty Shakespearovy nejlepší komedie (pokud v nich zaznívá melancholicky hořký tón – např. Jaques v *Jak se vám líbí* – je přehlušen převahou životního elánu a radosti ve výsledném dramatickém akordu). Z tohoto hlediska lze nazvat většinu Shakespearových tragédií **tragédiami renesančního individualismu**.

Je to příznačně právě touha po moci, vystupňovaná až k zločinné zpupnosti a cynické aroganci, která je tu pohnutkou dramatického sváru a příčinou tragického krachu. Tedy obdobný materiál, z jakého byly budovány historie, ale v jiné, koncentrovanější optice, v **zobecnujících konkretizaci**, jak by se dala paradoxně, ale výstižně charakterizovat shakespeareovská typizace.

Ale je tu i živel opačný, bytostně kladný: ona pozitivní vesmírná energie, zvaná v lidských podmínkách láska. Vedle tragédií, v nichž pyšná moc, bezuzdná vášeň, bezbřehý individualismus a imoralismus sám sebe hubí, stojí řada takových, v nichž svět moci a nevráživosti tragicky hubí lásku (*Romeo a Julie* ve sféře nevinnosti a jejich protějšek *Antonius a Kleopatra* ve sféře zkušenosti, ale svým způsobem i *Othello* a další). Shakespearovy tragédie nejsou však pouze psychologickými analýzami, tragédiami vášně. Vztahy mezi 3–4 protagonisty, v nichž spočívá zpravidla jádro hry, vytvářejí nejen tragédii lidských jedinců, ale i jakési komprimované **theatrum mundi**, divadlo světa, projektované do mikrosvěta lidské duše. Právě tato podivuhodná schopnost zároveň zobecňovat i individualizovat, vycházet z historicky jedinečného a dospívat k obecně lidskému je příčinou Shakespearovy takřka nadčasové životnosti: každá doba znovu hledá v Shakespearových příbězích a postavách vzorky lidských situací a problémů, lidského jednání a chování. Přes Shakespearovu věcnou a psychologickou konkrétnost a názornost

zůstává v jeho tragédiích vždycky prostor nedořešenosti, neuzavřenosti, prostor svobody a možnosti, dovolující hledat nové motivace, nové koncepce, nová řešení.

Mezi mistrovskými díly tragického žánru zaujímají nicméně dvě z nich zvláštní místo. Jsou to *Hamlet* a *Král Lear*. Proti partikulárnosti zaměření takovéto Macbetha, Othella, Julia Caesara se tato díla, vrcholná mezi vrcholnými, pokoušejí postihnout úděl obecně lidský, pokoušejí se v novém znění a v novém tvaru, v souřadnicích lidskosti o to, co v souřadnicích náboženství schematicky vyjadřovaly středověké morality a mystérie.

Hamlet je výrazem toho, co bylo krásně nazváno „smutkem renesance“. Iluze neomezených lidských možností (protože v individualistickém pojetí to byly iluze) se třísily o neúprosné danosti vnějšího světa a vyústily do skepse, do pochybností o člověku a smyslu lidské existence. Hamlet je komentátorem tohoto světa roztržštěných iluzí, jeho kritikem i satirikem, ale též jeho dítětem a vězněm, hledačem východiska a smyslu. Ironií osudu je vtělen do staré fabule mstiteleské tragédie, kde je mu přisouzen úkol pomstít otcovu smrt, potrestat vraha, který je vládcem. Vynaloží nemalou energii a důvtip na to, aby se dověděl pravdu, aby Klaudia (pro sebe) usvědčil ze zločinu. Poznávací motiv je u něho velmi silný, kritická zvědavost je základní vlohou jeho povahy. Hamlet chce poznat svět, aby v něm našel místo. Daný stav věcí je pro něho nepřijatelný, nechce se mu přizpůsobit a nemá sil ho změnit. Nezbyvá mu tedy než pozice kritického outsidera, ušlechtilého, vědoucího osamělce, který by mohl být dobrým vladařem, kdyby... K tomu, aby vykonal z vlastní vůle pomstu, nemá při svém založení a postoji dostatečnou osobní pohnutku: stačí mu vědomí a soud, nemá chuti k řeznické práci mstitele, jíž se stejně na podstatě daného stavu nic nezmění. Obvyklé úvahy o Hamletově neschopnosti činu jsou nedorozuměním: Hamlet není ochoten k činu, protože v něm nenalézá smyslu. Požadavek pomsty je požadavkem ve smyslu systému, jemuž Hamlet odmítl smysl přisoudit. Jestliže nakonec přece jenom své poslání splní, je k tomu doslova vyprovokován vnějšími událostmi, nikoliv přiveden vlastními pohnutkami. Myšlenkovou páteří tragédie je Hamletův lidský postoj, proces Hamletova poznání a sebeuvědomování (sebebičování, jímž se provokuje k vykonání tradičního úkolu msty, je charakteristickým pozůstatkem starého, tradičního nazírání, jež Hamlet v tomto procesu překonává). Starý mstiteleský příběh je toliko paradoxní kulisou, před níž se Hamletův vnitřní příběh kontrastně, a proto tím názorněji, demonstruje. Hamlet je tragédie tak bytostně rozporná, že přímo provokuje lidskou touhu po klidu, stálosti a určitosti k změkčujícím interpretacím, snažícím se podřídit hrdinu díla (z pohnutek etických, psychologických či sociologických) zákonům onoho nespravedlivého světa, jemuž Hamlet řekl své kategorické „ne“.

Král Lear znamená vrchol i krajní mez, k níž dospěla shakespearovská tragická forma. Stará, převzatá látka je přizpůsobena novému záměru, takže složitá fabule přesně vystihuje složitou významovou strukturu. V tom je mimo jiné Shakespearovo dramatické mistrovství: vyšší významy uměleckého díla se nikdy nerealizují vedle fabule, ale skrze ni a nad ni. Tragičtí

hrdinové se neprojevují v první řadě tím, co říkají, co myslí a cítí, ale tím, co dělají (se zvláštní výjimkou v případě *Hamleta*, kde je významonosná právě absence vnějšího konání). Jejich myšlení a cítění je pouhou součástí jejich konání, jejich aktivního postoje k světu a společnosti. Tragický příběh staříckého panovníka, jenž musel rozdělit své království a ztratit vládařský majestát, dočkat se nevděku svých dcer a klesnout až na samé dno lidské společnosti, aby prohlédl nespravedlnost světa, jemuž vládl, aby rozlišil upřímnost od přetvářky, pravdu ode lži a dobro ode zla – tento tragický příběh je vpravdě kvintesencí Shakespearova umění. Předmětem dramatikova zájmu už nejsou jednotlivé, dílčí lidské příběhy, vyrůstající ze střetávání jejich jednotlivých, dílčích lidských zájmů a vášní, ale samotná podstata a smysl (individuálního a společenského) lidského bytí. Na pozadí boje o moc, v němž jeden zločinec požívá druhého, probíhá drama lidské duše, královská cesta za poznáním, jejímiž stupni jsou: krize, revize a rehabilitace základních lidských hodnot. K poznání tu nevede abstraktní úvaha, ale lidská společenská praxe: král Lear se musí bolestně na vlastní kůži přesvědčit o vratkosti systému hodnot, na němž celý život stavěl; musí být vyvržen z malého uzavřeného dvorského světa do velkého, otevřeného světa přírody; musí ztratit vše, na čem zakládal svou moc; musí na vlastním těle zakusit utrpení žebráků a ubožáků, lidí na dně společnosti. Teprve bezprostřední, osobní sociální zkušenost ho přivede k pravému lidskému kontaktu – k soucitu a účasti. Základní téma je zdvojeno, ba ztrojeno paralelními osudy Glostera a jeho neprávem zapuzeného syna Edgara. Jednotlivé dějové linie se vzájemně osvětlují a znásobují dramatické poznání.

Tragika se tu organicky snoubí s hořkou komikou: drama lidského poznání je zároveň i dramatem lidského bloudění a blouznění, zahrnujícím celou škálu šaškovství: od profesionálního, leč hluboce soucitného Learova šaška, který bohatě využívá své „bláznovské“ výsady říkat pravdu, – přes bolestně předstírání bláznovství Edgarovo, sloužící jako záchranná maska, – až po vědoucí, jasnozřivé „šilenství“ (či spíše „vykloubení“ myslí) Learovo, v němž pravda vystupuje na povrch tím jasněji, čím více se nebohému králi „zatemňuje“ (dle kategorií světa) mozek. *Král Lear* je tragédií paradoxní: v duchu bláznovské filozofie musí Lear projít cestou pošetilosti, aby zmoudřel (jako Gloster musí oslepnout, aby prohlédl), musí ztratit vše, aby našel holou pravdu, musí klesnout na dno, aby se stal opravdovým člověkem. Velkolepost Shakespearovy koncepce spočívá v bolestně nalezenémkladu: musela se navršit otřesná hromada záporu, zla a absurdity, aby byla posléze přesvědčivě (protože za nejvyšší cenu) prokázána možnost dobra: dobro jako lidská možnost.

Ve svých vrcholných tragédiích vytvořil Shakespeare dramatickou formu protichůdnou oné klasicizující tendenci, která má rovněž zárodek v renesančním divadle a již se později dostalo definitivní podoby v tragédii Racínově. Vytvořil otevřenou formu s uvolněnou kompozicí, s fabulační a významovou vrstevnatostí a polyfoničností; dramatický kontrast, v němž se mísí různorodé žánrové linie; pestrý mumraj osudů lidí z různých společenských vrstev

v širokém záběru prostorovém i časovém. Praktická negace tří klasických jednot: místa, času a děje.⁴

I Shakespearova dramatická objektivita je nového rodu: subjektivní lidské postoje a zájmy nejsou poměřovány předem daným, objektivně platným, nadosobním zákonem, ale objektivní pravda vyplývá z napětí mezi relativními subjektivními pravdami: **objektivita jako dialektická intersubjektivita**. Hodnoty nejsou dány, ale hledány, a právě toto hledání je jedinou trvalou pravdou lidského bytí. Shakespeare je bytostný, byt živelný dialektik divadla.

Willam Shakespeare první učinil předmětem tragédie samotný lidský úděl, vytěžil tragiku z krize základních lidských hodnot, stvořil tragédii lidské existence. Dosáhl tak polohy, kde tragédie umělecky i myšlenkově vrcholí, ale zároveň se jako žánr dostává na práh krize.

Tragédie je svým založením žánr metafyzický, jehož předpokladem je neochvějná platnost základních lidských norem. Prvním, kdo zproblematizoval tuto její konstantu – zejména ve svých tragédiích trojského okruhu – byl starořecký skeptik Euripidés. Shakespeare šel dále: zřekl se jakékoli konstanty a nahradil ji pohybem – stále obnovovaným spěním k proměňujícímu se cíli, lidským hledáním lidských hodnot.

Vytvořil tak – zejména v *Králi Learovi* – totální dramatický útvar, o kterém se jeden z nejlepších soudobých shakespearovských interpretů Peter Brook na pražské konferenci vyjádřil, že je to „hora, na jejíž vrchol dosud nikdo nevyšplhal.“

4. Klasicistická tragédie

Italské renesanční divadlo nejenže inspirovalo stylově hybridní alžbětinskou tragédii, ale stalo se (zejména svým teoretickým programem) též východiskem stylově čisté tragédie klasicistické. Italští humanisté objevili pro novou dobu Aristotelovu *Poetiku* a vyvodili z ní závěry pro soudobé dramatické tvoření. Julius Caesar Scaliger ve své latinské poetice z roku 1561 učinil z Aristotela normu, měřítko hodnot. Lodovico Castelvetro, jenž přeložil *Poetiku* do italštiny (1570), formuloval v komentáři zásadu **tří dramatických jednot (místa, času a děje)**, čímž zahájil nekonečnou řadu teoretických úvah sahajících až do dneška.

V 17. století pokračuje tímto směrem **francouzský klasicismus**, který dává dogmatickému, normativnímu (a tedy neadekvátnímu!) výkladu Aristotelovy estetiky a teorie literatury definitivní podobu, ale navzdory přísným mezím, jež si vytyčuje, vytváří pozoruhodnou původní dramatickou literaturu.

Věk Ludvíka XIV. chápal antiku nehistoricky, nedialekticky jako nadčasový ideál. Věřil, že cesta k dokonalému dílu je cestou napodobení antických vzorů, a vyžaduje proto zachování

⁴ Uvolněný je i verš shakespearovského dramatu. Je jím blankvers, nerýmovaný pětistopý jamb. U Shakespeara dosti nepravidelný: počet slabik kolísá mezi 9–14 s převahou desetislabičných veršů.

určitých pravidel, jež jsou odvozovány z Aristotela a Horatia (list *Ad Pisones*, běžně nazývaný *O umění básnickém*). Zkresloval základní zaměření Aristotelovy *Poetiky*, jež měla ryze **empirický** charakter (zobecňovala praxi řeckého umění), když její závěry proměňoval v závazné estetické **normy**.

Klasicistická estetika přesně vyhraňuje charakter jednotlivých žánrů a vymezuje jejich hranice. Rozlišuje žánry **vysoké** (tragédie, epos) a **nízké**. Námětem tragédií jsou osudy vznešených hrdinů antické nebo historické proveniencí (časový odstup je považován za podmínku divadelní iluze v tragédii). Mísení žánrů, slučování vysokého a nízkého je nepřípustné. Děj tragédie, rozdělený do pěti aktů, má být jednotný, má se odehrávat na jednom místě a v krátkém časovém úseku (zde určovány různé hranice od 12 do 48 hodin): má být přísně zachována jednotka děje, místa a času.

Jestliže u doktrinářů typu Chapelainova převládají estetické příkazy a zákazy, největší kritik a estetik té doby Nicolas Boileau vyjadřuje ve svém *Básnickém umění* (1674) i pozitivní program klasicismu, jehož hlavní cíl spatřuje v nápodobě přírody, v níž se spojuje **pravda, krása a rozum**. Pro tragédii žádá pravdivost v kresbě mravů a charakterů, pravděpodobnost děje a Aristotelův „soucit a bázeň“ zmírňuje na „působný soucit“ a „mírnou bázeň“. Tuhý řád klasicistního umění, založený na přísné hierarchizaci literárních druhů a žánrů, přímo odráží společenskou strukturu stabilizované a hierarchizované absolutní monarchie Ludvíka XIV. „*Vůdčím řídícím principem klasicismu v jeho nejčistší formě je idea Řádu, zpevněného a udržovaného dogmaticky zachovávanými zákonitými normami, přísně respektovanou hierarchizací a přesnou rozčleněností struktury, ať již jde o literaturu jako celek, literární druhy a žánry, jednotlivá díla i literární jazyk. Jako idea Řádu byla v absolutní monarchii reprezentována monarchou, tak i literatura měla a uznávala svou nejvyšší autoritu. Boileau byl v této oblasti tak uznáván jako král, který mohl o sobě říci: Stát, to jsem já.*“⁵

Napodobivá snaha francouzského klasicismu dosahuje paradoxního výsledku: tragédie, nejskvělejší plod demokratických Athén, se v rukou klasicistických „napodobitelů“ přeměňuje v žánr **dvorský**, v němž se hraje o urozených pro urozené. I když klasicističtí tragikové zpracovávají náměty výhradně nesoučasné, převzaté převážně z antiky (z řecké a římské tragédie, z římských historiků apod.), jejich díla jsou proniknuta duchem doby a její ideologií. Zvláště markantní příklady skýtá tvorba největšího básníka klasicistické tragédie Jeana Racina (1639–99).

Berenika (1670) si bere námět z římských dějin (pramenem byty Suetoniovy *Životy císařů*). Děj nemohl být jednodušší. Dá se shrnout do jediné věty: římský císař Titus se zříká své lásky k judské královně Berenice, protože jeho cit je v rozporu s římským právem a mravem. Přítomnost třetí osoby, Bereničina neúspěšného citele Antiocha, komplikuje hlavní vztah a vytváří milostný trojúhelník, v němž ten, který je milován, nemůže dát Berenice svou ruku,

⁵ Krejčí, K.: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975, s. 27.

a ten, který jí svou ruku nabízí, není milován. Charakteristickým rysem Racinova pojetí lidského údělu je skutečnost, že citový svět není autonomní. Proti němu stojí svět zákona, práva, povinnosti. Tragický hrdina musí podřídit cit rozumu a ve vyšším zájmu se lásky zřít. Tragika *Bereniky*, této tiché, nekrvavé tragédie, nespočívá v osobním pádu tragického hrdiny, ale v trýznivé nadosobní oběti, týkající se různou měrou všech tří protagonistů.

Podřízení osobních zájmů jedinců vyšším zájmům státu, příznačné téma Racinovo, je velmi přesným výrazem dobové absolutistické ideologie. Tragika, plynoucí z konfliktů mezi citem a povinnostmi, je tragikou zvolenou. Tragičtí hrdinové klasicismu nejsou obětmi vnějšího osudu, ale činiteli svého osudu, lidmi činu a vůle. (V dílech druhého velkého tragického básníka té doby, Pierra Corneille, je právě vůle, vystupňovaná často až do křečovitého titanismu, ohniskem tragického dění).

Antická tragédie byla tragédií lidských osudů; klasicistická tragédie je tragédií lidských činů.

Klasicistická psychologizace tragédie (dosahující svého vrcholu právě v Racinovi, v jeho mistrné dušezpytné technice, postihující nejjemnější odstíny vášní a nálad) má však svou mez v idealizujícím a zevšeobecnujícím (typizujícím) pojetí tragických charakterů, vylučujícím vše nízké, výjimečné a nahodilé.

Ideologický aspekt Racinových her je dokonale vyvážen krajní objektivitou ve zpodobení povah a mravů. V díle vrcholném, ve *Faidře* (1677), jako by tento aspekt ustoupil do pozadí a převážila psychologická analýza zločinné vášně. Drama *Faidry*, jejíž bezuzdná láska k nevlastnímu synu Hippolytovi způsobí smrt jich obou, je zpracováno jako složitý komplex vnitřních svárů: láska – žárlivost, nenávisť – svědomí, vášeň – povinnost, cit – rozum. Irracionální, nevyzpytatelný a nezvládnutelný pudový element přehluší hlas rozumu a přináší tragické ovoce. Faidřin mstivý triumf nad Hippolytem se obrací v porážku: Faidra si tváří v tvář katastrofálním důsledkům své neblahé vášně uvědomí svou vinu a trestá se vlastní rukou.

Svou krutou objektivitou vzbudila Faidra rozhořčení Racinových vrstevníků. Nicméně přes rozličnost tragického principu a opačnost vyústění lidských osudů má „nemravná“ *Faidra* stejnou etickou orientaci jako umravnělá *Berenika*.

Jean Racine byl typickým dítětem své doby. Idea Řádu, pronikající jeho dramatické koncepce a řešení, určila i jeho uměleckou tvůrčí metodu. Racine jako básník a dramatik přijímal a dodržoval klasicistická pravidla a dosahoval při této přísné řeholi maximálního uměleckého účinku. A co víc: pohyboval se v tomto úzce vymezeném prostoru s překvapivou lehkostí a samozřejmostí, jež budí dojem naprosté svobody. Zcela ve smyslu Goethova výroku: „... teprve v omezení se ukáže mistr.“

5. Romantická a postromantická tragédie

Romantické divadlo našlo v Shakespearovi spojence pro svůj boj proti klasicismu. (Nebyl to však už mocný a tvořivý klasicismus doby Racinovy a Corneilovy, ale jeho několikrátý, značně vyčpělý nálev z konce 18. a začátku 19. století, jehož autoritou – i v dramatu – byl Voltaire). Velký alžbětinec byl romantikům oporou i vzorem při rozbíjení vznešeného estetického řádu klasicismu, při destrukci pevné a přísné, žánrově a stylově čisté klasicistické tragédie a při formování nové, svobodné a výbojné modifikace žánru. Proměna nastala mnohostranná a důsledná: tři klasické jednoty definitivně padly, dramatické dění se zkomplikovalo a „rozložilo“ místně i časově, dramatická stavba se uvolnila; žánrové polohy se promísily – tragika se střídá s groteskností (jejíž práva obhájí militantní zastávce nového stylu Victor Hugo přímo programově v předmluvě ke *Cromwellovi*); vedle postav urozených se objevují příslušníci nižších vrstev a jejich osudy se často prolínají (v dramatech Hugových člověk nízkého původu Ruy Blas pronikne mocensky do nejvyšších kruhů a naopak šlechtic Hernani spojí svůj osud s tlupou společenských vyděděnců); antické a jinak odlehle látky nahradí náměty národní, současné nebo kvazihistorické, prodchnuté romantickou mentalitou a problematikou.

Zvláště výrazné tvárnosti dosáhla romantická tragédie ve Francii, kde jí předcházela nejsilnější klasicistická tradice. V mnoha případech vedlo romantické obrazoborectví k vnějškovému siláctví, k slovnímu bombastu, k srdceryvné sentimentalitě i k nevkusu, ale vznikla i díla, jejichž divadelní nebo alespoň literární hodnota je trvalá. Za vrcholnou tragédií francouzského romantismu se právem pokládá *Lorenzaccio* (1833) Alfreda de Musseta.

Hra, čerpající látku z pozdně renesanční Itálie (děje se ve Florencii 16. století), předvádí pokus Lorenza Medicejského, zvaného Lorenzaccio, o osvobození vlasti vraždou krutovládců, zhýralého vévody Alexandra de Medici. Vazba na Shakespeara je po stránce vnější zřetelná: výjevy vladařské se střídají s výjevy šlechtickými (opozice proti Alexandrovi) a měšťanskými, v nichž příslušníci nižších stavů (obchodníci, řemeslníci apod.) komentují poměry a politickou situaci. Vážná základní rovina je v některých epizodách (mírněji než u Shakespeara) narušována živlem nevážným, komickým (v tomto smyslu je nejmarkantnější scénka dvou učitelů, přátelsky diskutujících o věcech poetiky a politiky, zatímco jejich svěřenci, ratolesti na život a na smrt znepřátelených rodů, se mezi sebou perou a ruší akademickou rozpravu). Významnější je toto mísení žánrů uvnitř titulní tragické postavy: Lorenzaccio, nesoucí některé znaky hamletovské, v sobě spojuje (způsobem hluboce vnitřně zdůvodněným) rysy tragického hrdiny, tyranobijce, ale i cynického komedianta a posměváčka, člověka s posláním i zpustlíka vnitřně rozvráceného dlouhou, byt taktickou přerváčkou. Maska, při častém používání, vrůstá do tváře.

Příbuznost romantické tragédie se shakespearovským vzorem má však své hranice, jež si možná ani sami romantikové neuvědomovali. Shakespeare byl tvůrce naivní, objektivní: dramatické situace jeho her jsou dány napětím mezi různými, subjektivně oprávněnými a věcně podloženými postoji a zájmy (každá postava dostává příležitost říci pro svou věc své nejlepší argumenty); pravda uměleckého díla je pak výsledkem vzájemného působení jednotlivých dramatických sil.

Romantické drama je bytostně **subjektivní**: pravda dramatického hrdiny je totožná s pravdou dramatického díla a s pravdou dramatického básníka. Romantický básník se ztotožňuje se svým dramatickým hrdinou; dramatický hrdina je mluvčím romantického básníka. To platí stejně o protispolečenských rebelantech typu Hernaniho, jako o obětech měšťácké malosti, přízemnosti a podlosti typu Chattertona (Alfred de Vigny) nebo o postavách složitějších, v nichž se obě strany spojují (jako je vášnivý milovník a břitký společenský kritik Arbenin, tento romantický Othello, v Lermontovově *Maškarádě*).

Romantický básník promítá do dramatického hrdiny svou rozpolcenou osobnost a do umělého světa historického dramatu nenáviděný a nepřátelský svět soudobé měšťácké společnosti. Přestože Musset citlivě diferencuje dění kolem Lorenzaccia a staví do ostrého konfliktu despota Alexandra a jeho politické odpůrce, republikány, z hlediska tragického ego (já) není toto mnohotvárné okolí více než pouhé non-ego (ne-já), neuspokojivý stav světa, zdroj hrdinovy životní deziluze.

Lorenzacciův čin nepřinese předpokládaný společenský výsledek a Lorenzaccio to věděl předem. Věděl, že republikáni nedokážou využít příležitosti, kterou jim vraždou vladaře připraví. Věděl to a přesto jednal **kvůli sobě**, aby zachránil alespoň zbytek svého lepšího já, jež svým zhýralým, cynickým, pokryteckým životem po léta nedobrovolně ubíjel.

Těžiště dramaticčnosti se v romantickém dramatu přesunuje do nitra tragického hrdiny, odrážejícího základní svár romantické duše: vysoký sen, touha, ideál – nízká realita, neukojitelnost touhy, neuskutečnitelnost ideálu. Přes pestrost vnějších kulís (místních a časových) je romantická tragédie (jako romantismus vůbec) monotematická. Zajímá ji vlastně jedno jediné: vztah (ať revoltující, popírající, kritický nebo únikový) idealistického jedince ke společenské realitě a rozčarování z něho plynoucí. Romantická tragičnost je tragičností deziluze, tragičností nedostižného ideálu a zmarněné touhy.

Jestliže shakespearovská metoda odhaluje dramatické postavy ve vzájemném působení dramatických sil, tragický hrdina romantického dramatu se odhaluje převážně **sebeanalýzou**. Musset předvádí dlouho Lorenzaccia zvenčí, jak se jeví jiným, postupně nám dává příležitost nahlédnout poněkud pod jeho masku, ale vyjevuje tím spíše rozpory v chování a činech než podstatu této rozpornosti. Tu může vysvětlit toliko hrdina sám v monologických zpovědích. Mánie sebeanalýzy, tak příznačná pro autobiografické hrdiny romantických próz (Chateaubriandův *René*, Mussettova *Zpověď dítěte svého věku* aj.), vytváří ono hledisko,

jemuž se říká romantická ironie: vnitřní divadlo lidské duše, v němž hrdina je zároveň i hercem i divákem, předmětem i podmětem analýzy, pozorovaným i pozorovatelem, jednajícím i hodnotícím.

Romantická ironie zcela logicky vedla i k osobité dramatické technice, obnažující strukturu hry a její technologii. Jako romantický analytik pozoruje chod svého vnitřního života, svého myšlení, cítění a konání – podobně se obnažuje a komentuje chod mechanismu, zvaného hra. Ne náhodou se právě v romantismu zrodila technologie rafinovaných zcizovacích prostředků (Ludwig Tieck: *Kocour v botách*), předjímající postupy Pirandellovy a Brechtovy.

Subjektivizací pohledu na skutečnost se rozkládá tradiční koncepce tragického žánru. Tragédie v romantickém pojetí ztrácí svou transcendenci (přesah) i svou osvobodivou, katartickou funkci.

Lorenzaccio umírá za věc, v níž nevěří. Čin tragického hrdiny ztrácí pozitivní společenskou platnost. Zbývá subjektivní gesto odporu, negace, nepřijetí, marné revolty.

Tragický hrdina se organicky mění v hrdinu absurdního.

Romantismem prakticky končí souvislá vývojová linie tragického žánru. Ne že by se už po romantismu tragédie nepsaly, ale nevznikl nový, osobitý moderní typus tragédie. Existovala-li dosud tragédie jako oficiální vážný žánr dramatický, stává se nyní výjimkou a – problémem.

Realismus a naturalismus 19. století měl k otázkám žánrů laxní poměr. Vážná díla dramatická, která se v té době zrodila, zahrnujeme pod málo určitý pojem **drama (v užším smyslu)**, i když se v nich tu a tam akcentuje tragický lidský osud (Kateřina v Ostrovského *Bouři*, Maryša ve stejnojmenné hře bratří Mrštíků), přece nejde o tragédie v plném smyslu (o tom podrobněji v příští kapitole).

Přibližně od konce 19. století se setkáváme s příležitostnými pokusy o obnovu tragického žánru, často se opírajícími o tradiční, hlavně antické látky. Nejvíce přitahuje příběh Elektrín a Antigonin. Novoromantický rakouský dramatik Hugo von Hofmannsthal zpracoval *Elektru* (1903) jako libreto pro operu Richarda Strausse. Na rozdíl od Sofokla učinil Elektru průsečkem veškerého dramatického dění a tak tragickou látku subjektivizoval, vytěžil z ní monodrama, studii patologického ženství. Posedlost pomstou potlačuje v Elektře ženskou přirozenost a mobilizuje agresivně zvířecí sklony, ale tato křečovitě vybičovaná síla se zhroutlí v okamžiku triumfu nad dokonanou odplatou. Proti harmonizujícímu vyústění Sofoklova (Átreův bědný rod nabyt zase volnosti) je konec Hofmannsthalův bezútěšný, deprimující. Antický příběh byl transponován do roviny psychologického dramatu, ovšem v duchu dekadentní psychologie démonického ženství.

Eugene O'Neill volí ve své trilogii *Smutek sluší Elektře* (1931) rovněž cestu psychologizace antické předlohy, ale jde mnohem dále než jeho předchůdce. Ten vystačil s vnitřním posunem v mentalitě a emocionalitě postav; O'Neill přepisuje antický námět do amerických reálií, píše novou, svěbytnou hru, u níž si řadový divák ani neuvědomuje její mýtické východisko: bere

ji jako realistické „drama ze současného života“. Široký obzor trilogie a její pronikavý sociální ponor umožnily dramatikovi dosáhnout značně objektivní struktury vztahů a motivací. O'Neill se přiblížil antickým předobrazům (hlavně Aischylovu) rodovým pojetím problematiky, ale vzdálil se od nich historicky konkrétní situovaností a podmíněností konfliktu (pokrytecký rodový puritanismus Ezry Mannoňna-Agammemnona, jemuž čelí svou touhou po radostném, plném životě Kristina-Klytáiméstra a z něhož se marně pokouší vysvobodit i její dcera Lavínie-Elektra), a zejména komplikovanou, moderní psychologickou kresbou postav, jejichž vzájemné vztahy jsou poznamenány freudistickými fixacemi a ambivalencemi. Opět „tragédie“ bez katarze. Z kruhu mannonovské kletby není úniku: Lavínie-Elektra jako poslední člen rodu dobrovolně přijímá mannonovský úděl a pohřbívá se zaživa do prokletého domu, aby přinesla oběť, která nikomu a ničemu neprospěje. Řešení v duchu onoho puritánského pokrytectví, jež je tu hlavní společenskou determinantou: chorobu skrývá pod masku přetvářky.

Katarze tragédie má smysl společenský. V antické tragédii se tragické události provalí veřejným skandálem. Zlo se odhaluje a poznává, čímž ztrácí punc tajemnosti a hrozby, stává se neškodným a neúčinným: jedinci i společnost se od něho očišťují a osvobozují.

O'Neillova *Elektra* je velikým moderním dramatem, ale zároveň i názornou ukázkou toho, jak moderní psychologizace hubí tragický žánr. Psychologie v tomto pojetí nezná přesah, zná jen nekonečné přemílání motivací, úmyslů, činů a vin, odpovědností a výčitek v mlýnu individuálního vědomí a svědomí, determinovaného společenskými konvencemi. Namísto velké, veřejné, skandální očisty zde probíhá proces vnitřního sebetřýznění a sebestravování. Obecně lidské hodnoty a principy se degradují na soukromé city a tužby. Přes vyspělou techniku psychologické analýzy zůstává tento způsob zpodobení člověka a společnosti pozadu za velkolepým celostním pojetím antické tragédie, která sice nedosahovala takových jemností v detailech, ale směřovala k podstatám.

Jean Anouilh ve své *Antigoně* (1942) aktualizuje a problematizuje ideově-etický základ Sofoklovy tragédie. Jednoznačné poslání Antigony je zpochybněno a zrelativizováno. Pohnutky jejího jednání lze u Anouilhe vykládat existencialisticky, anarchisticky nebo biologicky (pubertální vzpoura proti otcům), ale nesporným zůstává, že této Antigoně více než o pohřbení bratra (tedy motiv pozitivní) jde o gesto nesouhlasu, revolty, namířené proti způsobu života, který představuje politický realista se „špinavýma rukama“ Kreon. Protože Kreontovým argumentům dává Anouilh maximum přesvědčivosti, vzniká dráždivá rovnováha sil, jež je zdrojem provokativní apelativnosti hry. Nicméně z našeho hlediska: tragédie se proměnila v **problémovou hru**.

V základním rozvrhu obdobná je i výchozí koncepce *Elektry* Jeana Giraudoux (1937). Autor zbabuje hrdínku jakýchkoli patologických rysů a staví ji jako bojovnici za absolutní pravdu a spravedlnost (všemu navzdory a beze zřetele k praktickým důsledkům) do nesmiřitelného protikladu k politickému kompromisníku Aigisthovi, jehož činy se řídí hmotnými zájmy

obce i osobními zájmy mocenskými. Ani Giraudouxova koncepce protipólů nepřekonává jistou relativistickou dvojznačnost, korunovanou navíc otevřeným koncem.

I kdybychom těmto moderním zpracováním antických látek (z nichž mnohá jsou ostatně pozoruhodnými uměleckými díly) přiznali s jistými výhradami právo na žánrové označení „moderní tragédie“, zůstala by nicméně izolovanými artefakty, které nejsou s to konstituovat moderní tragédii jako novou modifikaci tradičního žánru. To platí plně i o dílech společensko-kritického charakteru, těžících tragickou látku ze soudobého života, jako je např. Millerova *Smrt obchodního cestujícího* (1949), která figurovala v poválečné americké diskusi o tragédii jako hlavní kandidátka na titul „Miss Tragédie“.

Zvláštní místo zaujímá v této souvislosti *Optimistická tragédie* sovětského dramatika Vsevoloda Višněvského (1932). Osou historické hry o obraně proletářské moci proti nepříteli vnějšímu, ale zejména vnitřnímu (anarchii ve vlastních řadách), je příběh komisařky, která svou důmyslnou taktikou sehraje rozhodující roli při opětovném zformování námořního pluku a zaplatí za to vlastním životem. Její oběť má cenu vítězství: je posledním a nejpádnějším argumentem a apelem do vědomí názorově různorodého a kolísavého námořnického kolektivu. V této společensky plodné oběti spočívá katarze jejího tragického osudu. Tragičnost tu však nenese pečeť osudové nevyhnutelnosti a vztahuje se toliko na sféru osobní. Tragičnost tu zaznívá pouze jako jeden z motivů hrdinsko-historické koncepce. Paradoxní název hry sám o sobě polemicky zdůrazňuje přehodnocení, a tím vlastně likvidaci starého žánru.

Tragédie v tradičním pojetí byla produktem vysoce stylizovaného a vysoce konvenčního ztvárnění skutečnosti. Aktéry tohoto žánru byli výjimeční, mimořádně disponovaní jedinci (původně hercové mýtů), kteří platili nejvyšší cenu za své provinění, pochybení (tragická vina) nebo za důslednost, s níž naplňovali své dobré či zlé poslání vzdor všem překážkám. Jejich sebeničivý úděl se uskutečňoval s tragickou nutností, ať už měla podobu vnějšího osudu nebo vnitřní nevyhnutelnosti (extrémní věrnost sobě, svému poslání, své vášni). V podstatě metafyzické založení tragédie muselo od počátku chránit svou vnitřní celistvost a jednotu před každým závanem náboženské, filozofické, etické aj. skepse.

Moderní myšlení, ať dialektické, nebo relativistické a pragmatické, tragický žánr na jedné straně zproblematizovalo, na druhé straně vedlo ke zrodu nových žánrových forem, které lépe vyhovují rozpornému a složitému vidění světa.

Slovo tragédie ovšem z moderního slovníku nevytizelo. Používá-li se ho však běžně v pokleslém nebo devalvovaném významu (jako označení kdejaké vážnější nehody, neúspěchu, maléru), potvrzuje to poznatek, že tragédie vymizela z obecného povědomí jako aktuální dramatický žánr a stala se faktem divadelní historie.

6. Drama (v užším smyslu)

Drama (v užším smyslu) je charakteristickým produktem realismu (a naturalismu) devatenáctého století. Nalezneme sice už dřív (nejzřetelněji v Diderotově „vážné komedii“ a v Lessingově „měšťanské truchlohře“) předchůdce tohoto žánru, ale teprve v období kritického realismu vytlačuje tento nový dramatický útvar starou tragédii, aniž by při tom přebíral její funkci a její tematické zaměření. Drama (v užším slova smyslu) je plodem zcela odlišného vidění světa a zcela nového způsobu jeho zpodobení. Říká-li se, že realismus cílevědomě usiluje o pravdivé poznání a zobrazení skutečnosti, říká se tím mnoho, ale zároveň málo, protože podobnou vůli k pravdě proklamoval před tím stejně klasicismus jako romantismus. Nová a specifická je snaha postihnout individuální lidský úděl v sepětí se společenskými poměry, objevit jeho společenskou podmíněnost, nový je zájem realistů a naturalistů o lidské **prostředí**. V ohnisku pozornosti nejsou už výjimečné osobnosti, vytvářející dějiny, ale průměrní a typičtí příslušníci a reprezentanti rozličných sociálních skupin. Podle B. Engelse znamená realismus vedle věrnosti detailů též věrné podání typických charakterů za typických okolností. Programové úsilí o maximálně věrný obraz skutečnosti vyzvedává nad dříve oceňované umělecké kvality (fantazii, kompozici, styl) – schopnost pozorování a popisu. Popis se stává rozhodujícím prostředkem věrného a přesného – a zároveň co nejširšího – zpodobení skutečnosti, v němž reálné motivace zatlačují silně do pozadí veškeré motivace estetické, spjaté s požadavky umělecké výstavby díla. Tento cíl byl ovšem nejsnáze dosažitelný v próze, zvláště v románu, případně v románových cyklech. Je proto zákonité, že vrcholné výkony realismu – stejně ve Francii jako v Rusku a Anglii – jsou díla epická (Balzac, Flaubert, Stendhal; Gogol, Dostojevskij, Tolstoj; Dickens, Austenová, Thackeray, Meredith).

Aplikací epických zpodobovacích metod na drama vzniká volná a široká forma, která bývá označována jako **obrazy (výseky) ze života**. Skutečného klasika nalezla v ruském dramatikovi A. N. Ostrovském (1823–1886). Jeho „obrazy“ zachycovaly pestrý horizont života kupeckého, úřednického, šlechtického i uměleckého na malém i velkém městě. Jejich kompozice a fabulace je často uvolněná: do děje se vedle hlavního příběhu zapojují i příhody vedlejší, epizodické, jejichž cílem je vystihnout co nejbarvitěji a nejplastičtěji prostředí a skrze ně situovanost, podmíněnost, determinovanost dramatických postav, jejich myšlení a jednání. Někdy tento zájem o prostředí zatlačí do pozadí i hlavní dějový motiv. Jindy se fabule rozkládá v třísť výjevů a záběrů (v tomto smyslu pokračuje dále žánrově problematická dramatika A. P. Čechova a M. Gorkého, zejména v jeho tzv. inteligentských hrách). Ostrovského tvorba má ctižádost být sociálním dokumentem a takto byla též adekvátně interpretována sociologickou kritickou metodou Dobroljubovovou.

Markantně vyniknou rysy nového slohu a s ním spjatého nového žánru v díle, jehož fabulační základ má zřetelné styčné body s tragédií: v Ostrovského *Bouři* (1860). Volba

ženské hrdinky, u Ostrovského tak častá, není nahodilá a není motivována esteticky nebo psychologicky, ale sociologicky. Vždyť – jak praví kongeniální interpret – „*tíha tyranských vztahů v této, říši temna*“, [jak nazývá Dobroljubov sumárně svět Ostrovského dramatu] *spočívá ze všech nejvíce na ženách*“.⁶ Konflikt, do něhož odhodlaně vstupuje a v němž zákonitě podléhá a hyne Ostrovského hrdinka, nemá charakter osobního střetnutí dvou protihráčů. Kateřina Kabanová se živelně bouří proti celému způsobu života, proti onomu samodurství, v němž nemůže uskutečnit svou touhu po svobodné, lidsky důstojné existenci. A tento způsob života není výsledkem nahodilých okolností, ale zákonitým důsledkem společenských poměrů feudálně zaostalé Rusi. Tchyně Kabanicha a kupec Dikoj jsou toliko typickými reprezentanty tohoto společenského zla, nikoli jeho původci. A slaboši jako Kateřinin manžel Tichon a milenec Boris, kteří svou bezmocností přispějí ke Kateřinině záhubě, jsou pouhými netragickými, protože pasivně konformními oběťmi systému, – jako je Kateřina, jež se odváží vzdorovat, jeho obětí tragickou. Všechny pokusy o zvrácení pevného řádu vlastnických a rodinných vztahů jsou zatím marné, ale zároveň je v nich příslib pro budoucnost – jsou to „*paprsky světla v říši temna*“, předzvěst budoucí nápravy poměrů. I Kateřinina psychika je determinována mravními představami systému – a proto ani její vzpoura není důsledná. V tom je bezvýchodnost jejího případu, který vedle své pozitivní funkce má i platnost negativního poznání: osobní aktivita jedince nemůže daný stav věci zvrátit.

Přivedla-li Kateřinu společenská situace ke vzpouře, jež mohla mít jen negativní výsledek – sebezničení, pak hrdinka dramatu bratří Mrštíků *Maryša* (1894) se už nebouří proti statu quo, pouze se zdráhá a brání nežádoucímu sňatku a když podlehne, snaží se zamezit jednomu zlu druhým (otraví svého manžela, aby zachránila svého bývalého milého). Ani zde není „tragický konec“ výsledkem pouhého střetání vášní, jak by naznačoval trojúhelníkový půdorys: zříká-li se Maryša pod nátlakem rodičů a celého okolí svého Francka a bere si nemilovaného vdovce Vávru, je to zcela v duchu vlastnických vztahů kapitalistického venkova (Maryša je dcera bohatého sedláka, Vávra má mlýn, kdežto Francek je chudý baráčník). Takto schematicky viděno, mohla by hra vlastně skončit jedním, ostatně běžným nešťastným manželstvím. Ale společenské vztahy zasahují do lidských osudů a vztahů hloub a trvaleji: nemanipulují pouze lidskou vůlí, deformují též lidskou psychiku, lidské charaktery. Projekce majetnického pudu do oblasti citové se stejně markantně jako u majetníka Vávry projeví u odbojníka Francka, za jehož furiantskou výzvou „*Já budu za tvó ženó chodit, já se s ňó budu scházet ...*“⁷ je spíše touha po pomstě než opravdová láska. A příznačně právě Maryša, jejíž mínění nikdo nerespektoval, když se vdávala, a jejíž mínění není dotazováno ani nyní, když jde o její věrnost či nevěru, právě ona se stane tragickou obětí svévole těch, kteří o ni vedou majetnickou při (manžel, milenec i vlastní otec).

⁶ Dobroljubov, N. A.: *Vybrané literární stati*, Praha 1950, s. 168.

⁷ Mrštíkové, A. a V.: *Maryša*, 35. vydání, Praha 1946, s. 73.

Sociální determinace lidského osudu je zřetelná i ve vrcholné hře Júlia Barče-Ivana *Matka* (1943). Odrážejí se tu neuspokojivé sociální poměry na slovenské vesnici, kam proniká průmysl a kapitalistické rozpory s ním spojené, přežívá tu patriarchální typ venkovské rodiny, v němž přebírá moc a vládu po otci nejstarší syn a druhorozený je nucen odejít za prací a výdělkem do Ameriky atd. Ale ve hře působí i činitel, který připomíná tragickou osudovost: prostřednictvím matčiných vizí se tu hned oň počátku, před návratem mladšího syna Paľa, vyjevuje budoucí tragický konflikt mezi oběma bratry. Matčino úsilí v průběhu celého děje má jeden jediný cíl: odvrátit rodinnou katastrofu. Konflikt mezi bratry i matčina úloha v něm jsou nicméně psychologicky důsledně a přesně motivovány: konflikt mezi bratry jednak milostným soupeřením, jednak mocenským bojem v rámci rodiny, kde Jano je privilegován svým prvorozenectvím, Paľo pak matčinou láskou; matčino jednání – přirozenou mateřskou láskou a touhou po zachování rodu. Aniž si to bratři uvědomují (jejich vidění je zaslepeno vzájemnými antipatiemi a protichůdnými zájmy), provede matka složitý manévř, jak „osud“ podvést a překonat. Zapře v sobě nejdříve své city k mladšímu synovi, aby ukonejšila staršího: obětuje svou lásku, aby zachránila život. Ale ani to nestačí: musí posléze obětovat sama sebe, svůj vlastní život, aby dosáhla smíru mezi svými syny. Z hlediska vyústění příběhu se přehodnocuje smysl a funkce matčiných vizí. Co se mohlo jevit jako nezměnitelné fátum, ukáže se nakonec jako pouhé zpředmětnění matčiných vnitřních obav. Na rozdíl od skutečného tragického osudu se zde předjímané nebezpečí dá odstranit záměrným lidským činem.

Společenský determinismus, jenž je u realistických dramatiků (ve spojení s prohloubenou psychologickou analýzou) výrazem snahy o hlubší, možno říci vědecktější výklad společenských jevů, znamená ve svých důsledcích negaci samotné podstaty tragického žánru. Tragédie je doménou silných, výjimečných jedinců, kteří sice stojí tváří v tvář neřešitelné situaci, ale ve svém nerovném boji neztrácejí možnost svobodné volby. Podléhají v zápase s osudem, podléhají své zhoubné vášni anebo hynou následkem své viny či důslednosti, s níž plní své poslání, ale jako svobodní lidé, kteří stojí nad okolím nebo proti okolí, ale nikdy nejsou jeho **produktem**.

Společenský determinismus hubí tragédii. V realistickém dramatu je tragično možné toliko jako partikulární prvek, jehož nositelem je individuální lidský osud, nikoli jako totální umělecká a ideová koncepce.

Klasickou podobu a formovou kázeň, kompoziční i významovou sevřenost dostává drama (v užším smyslu) u Henrika Ibsena (1828–1906), který dal též definitivní tvářnost některým základním typům tohoto žánru. Nové impulzy, jež přinesla realistická próza, spojuje Ibsen s tradiční dramatickou technikou (jeho analytická forma, jak ji realizoval např. ve *Strašidlech*, vykazuje styčné body dokonce s retrospektivní technikou antické tragédie, např. Sofoklova Oidipa) a vytváří prototyp uzavřeného dramatu, které se stalo vzorem pro celé generace realistických dramatiků. Uzavřenosti dramatické dosahoval Ibsen koncentrací na uměle

vypreparovaný, zpravidla rodinně omezený a vymezený okruh jevů, který podroboval přesné a důmyslné sociologicko-ideologické analýze.

Opory společnosti (1877) jsou typickým dramatem **společensko-kritickým**, podrobujícím morálnímu soudu z liberalistických pozic škodlivé jevy měšťanského života a podnikání. Smurný hrdina dramatu, který na svou nepoctivost v obchodu málem doplatí životem vlastního dítěte, si v závěru uvědomuje svou vinu a slibuje se napravit.

V první fázi vývoje ibsenovské dramatické formy (dramatické básně staršího data, *Branda, Peera Gynta* aj., můžeme považovat za její prehistorii) převládají **dramata problémová**, v nichž hlavní zájem je věnován určitému společenskému (etickému, filozofickému, politickému) problému a dramatické postavy jsou pouhými exponenty, představiteli, nositeli idejí. V některých případech se blíží hře à la *thèse* (hře na tezi, tezovitě hře): dramatické události, vztahy a charaktery jsou autorem schematicky aranžovány, aby vyšel určitý výsledek, aby dramatické dění vyústilo do určité poučky, teze. K tezovitosti má blízko emancipační *Domov loutek* (*Nora*, 1879), ale příkladnou hrou à la *thèse* je politické drama *Nepřítel lidu* (1882), partie s černobílými figurkami, v níž neúprosný hlasatel pravdy za každou cenu a proti všem dr. Stockman proklamuje za autora mravní a politický extrémní individualismus duševních aristokratů, kondenzovaný v závěru do hesla: „*nejsilnější muž na světě je ten, kdo stojí docela sám*“.⁸

V druhé fázi své tvorby se Ibsen od schematicnosti a apriorní tezovitosti úplně oprostil a dosáhl vrcholných uměleckých výsledků v dramatické formě, kombinující drama problémové s **dramatem psychologickým**.

Pro Aristotela byl nejdůležitější složkou tragédie děj: „*tragédie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání a účel a cíl jest druh jednání, nikoli vlastnost. (...) Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragédie ...*“⁹ Psychologické drama toto pořadí důležitosti obrací, ale na rozdíl od Aristotela nechápe povahy staticky jako nositele určitých vlastností, ale dynamicky jako subjekty psychických procesů. Dramatický děj slouží toliko k hluboké analýze vnitřního světa dramatického hrdiny; vnitřní, psychologické dění dominuje nad vnějším dramatickým dějem. Působivost psychologické analýzy je závislá na předmětu: proto bývají hrdiny psychologických her zpravidla charaktery zvláštní, výjimečné, často i patologické. Takový je např. osobitě koncipovaný typ démonické ženy z konce století v *Heddě Gablerové* (1890). I zde ovšem najdeme od Ibsena neodmyslitelnou kritiku měšťanského manželství a morálky, ale těžiště spočívá v pozoruhodné analýze překvapivého a pobuřujícího, v leckterém ohledu záhadného ženského charakteru.

⁸ Ibsen, H.: *Hry III.*, Praha 1958, s. 460.

⁹ Aristotelés: *Poetika*, Praha 1948, s. 34.

K syntéze problémového a psychologického dramatu dochází u Ibsena organickým sloučením idejí a povah, vtělením idejí do charakterů: ideje přisvojené lidmi stávají se jejich součástí ve formě názorů, přesvědčení, postojů. Tato syntéza se nejlépe zdařila v Ibsenových umělecky vrcholných dílech – v *Divoké kachně* (1884) a v *Rosmersholmu* (1886).

Osobní a ideové se v *Rosmersholmu* slévá v jeden proud. Postavení Rosmerovo mezi dvěma ženami je zároveň dilematem světonázorovým a mravním. Tragicky zesnulá manželka Beata a potenciální milenka Rebeka Westová nejsou jenom dvě ženy rozlišného osobního založení, ale i představitelky dvou generací a dvou světů; dekadentní minulosti spjaté se starou morálkou, a nového, s vitální dravostí a bezohledností se prosazujícího svobodomyšlného světa. Rosmerovo ideové hledání třetí cesty (humanismu, distancujícího se stejně od politického a náboženského konzervatismu jako od liberalistického radikalismu) nemůže být dovršeno bez vyřešení problému osobního: pocit viny, poznamenávající Rosmerův vztah k Rebece, je překážkou Rosmerova lidského vyrovnání. Osobní a světonázorové motivy se v Ibsenově dramatické struktuře prolínají tak organicky, že lidská vášeň, lidský zájem, lidský cit představuje ve sporu argument stejně pádný jako obecná myšlenka, společenský program, mravní cíl.

Uzavřená rodinná forma ibsenovského dramatu silně ovlivnila na dobré půlstoletí rozvoj realistické společensko-kritické dramatické tvorby. Za její poslední výraznou recidivu lze považovat americké drama doby válečné a poválečné od Lillian Hellmanové až po Arthura Millera, jehož hra *Všichni moji synové* (1947) vykazuje nápadné styčné body s *Oporami společnosti* nejen v etice a tematice, ale i ve fabulaci.

Takřka současně s Ibsenovým pojetím společenského dramatu se uplatňuje (převážně vnějšková) snaha o rozšíření dramatického zorného úhlu v pokusech o **drama sociální**, jehož námětem už není úzký okruh rodiny, ale široký obzor života a hnutí „nižších“ společenských vrstev. Novátorským dílem této orientace jsou *Tkalci* (1892) německého dramatika Gerharta Hauptmanna (1862–1946), pojednávající o povstání slezských tkalců proti zaměstnavatelům roku 1844. Hauptmannovo dílo je vášnivým protestem proti sociálnímu útisku. Individuálního hrdinu tu vystřídá hrdina kolektivní. Sociální dění ve hře je živelné, je vzpurnou reakcí na nesnesitelné životní podmínky; jeho obsah je jen hospodářský; politický cíl je neujasněný. Funkce dramatického díla je vzhledem k látce převážně dokumentární: ukazuje negativní společenské jevy, ale neodhaluje jejich prvotní příčiny, ani neusiluje o podstatnou změnu společenského systému, který je příčinou lidské bídy. Pokud do tohoto dokumentu proniká moment ideologický, týká se faktu podružného: kritika křesťanské pokory a pasivity, jak ji ztělesňuje ve hře starý Hilse, s osudem smířený a odmítající účast na vzpouře. Ironií osudu (za nímž až příliš trčí manipulující ruka autora) hyne doma zasažen kulkou zbloudilou z bojiště, na něž nechtěl vstoupit. Umístění do samotného závěru děje činí z této dramaticky epizodní příhody-ideovou dominantu díla.

7. Stará řecká a římská komedie

Stejně jako tragédie i druhý základní dramatický žánr – **komedie** – má svůj evropský počátek v antickém Řecku. Aristotelés definuje v *Poetice* komedii jako „*napodobení lidí sice horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom z hlediska směšnosti, a směšné jest částí ošklivého. Neboť směšné jest druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné, jako například hned směšná maska jest něco ošklivého a zkriveného, ale bez bolestného výrazu.*“¹⁰ Část *Poetiky* věnovaná komedii se bohužel nezachovala, a tak se z nejpovolnějšího zdroje dovídáme o původu komického divadelního žánru poměrně málo. Jeho kořeny spočívají (podobně jako u žánru tragického) v náboženském kultu – v průvodech na počest bohů plodnosti, zejména Dionýsa, kdy sbor nesoucí fallos (zpodobení ztopořeného mužského údu jako symbol plodnosti) zpíval posměšné fallické písně. Při těchto bujných slavnostech byly též improvizovány drobné mimické scénky nevázaného a útočného obsahu.

Nejstarší formy komedie pěstovali Dórové – lidová dórská fraška, jihoitalská flyáx. Literární představitel sicilské komedie Epicharmos (asi 550–460), z jehož díla se zachovaly jen zlomky, ovlivnil pak vrcholnou podobu řecké komedie, kterou nazýváme **stará attická komedie**. Zaujímá poměrně malou časovou plochu: všichni její nejvýznačnější představitelé (Eupolis, Kratínos, Aristofanés) působili v Athénách ve druhé polovině 5. stol. př. Kr. a zachované hry lze dobou vzniku vměstnat do pouhého čtvrtstoletí. Je jich (kromě zlomků) jedenáct a jejich autorem je Aristofanés (445–380?).

Aristofanova tvorba spadá z valné části do období peloponnéské války (431–404), vedené mezi dvěma tábory řeckých obcí, v jejichž čele stály na jedné straně demokratické Athény a na druhé oligarchicko-aristokratická Sparta. V té době byly ještě zachovány občanské vymoženosti athénské demokracie (pro komedii měla hlavní význam značná svoboda projevu), ale zároveň nezadržitelně postupovala vojenská a politická krize. Tedy situace jako stvořená pro kritiku a satiru. Problém války a míru je příznačně jedním z klíčových témat Aristofanova komediálního díla. Zasvětil mu tři hry, v nichž se snažil svéráznými cestami přesvědčit o blahodárnosti míru a ničivosti války: *Acharňany*, *Mír* a *Lýsistratu*, kde se athénské a spartské ženy domluví odpírat svým válčícím manželům pohlavní styk tak dlouho, dokud neuzavřou obě obce vzájemný mír. Ubohým manželům pochopitelně nezbyvá nic jiného než se podrobit důmyslnému ženskému nátlaku. Vnitřní zlořády soudobého politického života pranýřuje Aristofanés ve *Vosách* (sudičství) a v *Jezdcích*, kde je odvážně zkarikován nejen přední athénský politik Kleón (v postavě paflagonského otroka), ale i sám athénský lid (v dětinském a ješitném starci Démovi; démos = lid), o jehož přízeň se vedle Paflagonce demagogickým pochlebováním uchází a v soutěži svou větší drzostí vítězí prodavač jelit Agorakritos. Dobová konvence dovoľovala útočit v komedii i jmenovitě na konkrétní

¹⁰ Aristotelés: *Poetika*, Praha 1948, s. 31.

osoby. Tak v *Oblacích*, namířených proti přírodní filozofii a sofistice, se stal terčem kritiky a posměchu žijící filozof Sókratés, na němž je (zcela nevhodně) demonstrován znemravňující vliv sofistické výchovy.

Látkový a tematický okruh staré antické komedie je značně široký: aktuální témata veřejného, filozofického a literárního života se tu střídají s náměty mytologickými, fantastickými a utopickými. V *Žábách* sestupuje bůh divadla Dinýsos do podsvětí, aby přivedl nazpět na zem svého oblíbeného tragického básníka Eurípida, ale po básnickém souboji mezi Aischylem a Eurípidem, v němž je Eurípides poražen, si odveze jeho přemožitele, vlasteneckého Aischyla, ztělesňujícího slávu bývalých Athén. Utopický ráz má úniková poetická komedie *Ptáci* o dvou Athéňanech, kteří se utekli – zhnuseni poměry ve svém městě – mezi ptáky a zakládají s nimi nové město mezi nebem a zemí, i *Ženský sněm*, kde je nastolena vláda žen a předvedeny komické důsledky tohoto pokusu o záchranu a nápravu upadající obce. Útočnost aristofanovské komedie byla – jak vidno – všestranná a nevybíravá: bylo by však nedorozuměním zaměřovat ji za satirickou komedii v moderním smyslu, redukovat mohutný a v jádru pozitivní aristofanovský smích na pouhý satirický výsměch.

Stará attická komedie neztratila spojitost se svým kultovním východiskem: „*stará komedie předvádí podobný zápas dvou proti sobě stojících stran, jako byl v oněch rituálních hrách zápas mezi bohem jara a zimy, života a smrti. V Oblacích, Míru, Ptácích a Bohatství jde o nastolení nových bohů na místo Diava, v Jezdcích a Žábách o zavedení nových vládců v athénské společnosti, v Acharnských a Lysistratě stojí proti sobě strany války a míru (...) a v Ženském sněmu staré řády společenské proti novým*“.¹¹ Stará attická komedie si uchovala i dvojznačnost svého východiska: podobně jako v kultu plodnosti je v ní nerozlučně svázán živel bytostně kladný, projevující se v prudké vitalitě a nespoutaném chování (fallos zůstal součástí komického kostýmu), s odvahou a ostřím adresných satirických výpadů, tj. s negací společensky záporných jevů.

Rozporná je stará komedie i jako útvar estetický: na jedné straně zdědila elementární, často až primitivní a vulgární komiku (hádky, rvačky, výprasky, obscenní žerty), na druhé straně se nasýtila intelektuální jemností vyspělé řecké kultury a dosáhla vysoké úrovně básnické.

Struktura aristofanovské komedie byla daleko volnější než u žánru tragického: po prologu (výstupu dramatických osob) a parodu (nástupu sboru) následovaly výstupy postav (prokládané sborem), které ústily a vrcholily v **agónu** (= zápas), přímém a rozhodujícím střetnutí dramatických soupeřů. Byl tedy agón jakousi zárodečnou, svou přímočarostí a jednoznačností specifickou, formou komediálního konfliktu. Po stránce formální měl agón pravidelnou, kanonizovanou stavbu, založenou na principu dvoudílnosti a symetrie. Kvalita agónu byla velmi různorodá od hrubozrného vzájemného spílání a hádání v *Jezdcích* až po jemnou, literárně kritickou a parodistickou polemiku mezi Aischylem a Eurípidem v *Žábách*.

¹¹ Kolář, A.: *Řecká komedie*, Praha 1919, s. 12.

Sbor měl v komedii roli útočnou, skandalizující a rozeštvávající. Jeho hlavním samostatným projevem byla po agónu následující **parabase** (odbočka), rovněž kanonizovaného uspořádání, v níž členové sboru (po odchodu herců) odkládali kostýmy, obraceli se k publiku a přednášeli promluvu, která většinou neměla přímou souvislost s příběhem a komentovala aktuální události politického, uměleckého i autorova osobního života: sbor se tak stával mluvčím autorových polemických nebo apologetických názorů. Někdy ucelený děj komedie pokračoval i po parabasi (např. v *Jezdcích*), ale mnohdy (např. v *Acharňanech*, *Míru*, *Vosách*) končil už před ní a závěrečnou část komedie tvořily pouze fraškovité výjevy postav, volně spjaté s vlastním příběhem a předvádějící následky v něm realizovaných záměrů (např. blahodárné působení míru – po osvobození jeho resortní bohyně – v *Míru* nebo následky otcova vyléčení ze sudičské vášně ve *Vosách*).

Základním veršem komedie byl jambický trimetr (šestistopý jamb), ale používaly se i jiné veršové rozměry (např. anapestické tetrametry – v agónu a parabasi, jambické tetrametry aj.).

Athénská porážka v peloponnéské válce měla za následek úpadek athénské demokracie a s ním zároveň i konec staré attické komedie. Aristofanova poslední komedie *Plútos* (= *Bohatství*, 388) už bývá řazena k nové etapě tzv. střední komedie, tvořící přechodný článek mezi politicky útočnou starou a mravoličnou **novou attickou komedií**.

Nová attická komedie je útvar tak odlišný a svébytný, že se na první pohled může zdát, že slavné výkony staré attické komedie tvoří zcela uzavřenou, úzce historicky podmíněnou malou epochu komediálního žánru, jež nenalezla pokračovatele a zůstala pouhou skvělou výjimkou. V širokém historickém kontextu však nalezneme pozoruhodné souvislosti. Aristofanovi vlastní metoda nepřímého, fantastického zpodobení skutečnosti, v němž se hyperbola snoubí s parabolou, nadsázka s podobensrším, se účinně uplatňuje ve velké humoristické a satirické literatuře, epické i dramatické, středověku, renesance i pozdějších staletí: Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Swift, Nestroy, Gogol, Brecht, Dürrenmatt (který jistě nikoli náhodou jmenuje několik z těchto autorů jako své divadelní a literární „předky“, jako předchůdce své „modelové“ metody).

Nová attická komedie

Tak označujeme bohatou komediální tvorbu čtených autorů 4.–3. století př. Kr., z níž se však po naše časy dochovalo velmi málo. Filémón ze Syrákús, Menandros, Dífilos ze Sinópy jsou jména nejznámějších. Každý z nich napsal kolem stovky her, ale zachovaly se (kromě menších zlomků) jen podstatné části komedií *Epitrepontes* (v překladu Vl. Šrámka *Čt je to*

dítě?), *Samia* (v překladu K. Hubky a E. Stehlíkové *Zmýlená neplati*) a téměř úplný text hry *Dyskolos* (*Škarohlíd*, v překladu Vl. Š. *Dědek*) od Menandra (342–293).

Obraz nové attické komedie si upřesňujeme prostřednictvím římských komedií (tzv. palliat), které byly více (Plautus) či méně (Terentius) volnými adaptacemi řeckých předloh.

Aristotelův žák Theofrastos, který byl učitelem Menandrovým (jeho známé *Povahopisy* předvádějí podobnou garnituru lidských typů, s jakými se setkáváme v Menandrových komediích), definuje soudobou komedii jako „zobrazení epizody ze soukromého života, která není spojena s nebezpečím“ a tato definice naznačuje zaměření nové komedie na privátní, každodenní, zvláště pak rodinný život, na problémy milostné, manželské, generační. Otázky veřejného, politického rázu stojí stranou zájmu: z komedie zmizel sbor, který býval nositelem útočné i mravokárné funkce (jeho účinkování při představeních se nyní omezovalo na zpěv v přestávkách mezi akty, ale tyto písně neměly už žádný vztah k předváděnému ději). Do pozadí ustoupila bujná komika, charakteristická pro starou komedii; směšnost je často vytlačována dojemností. Ostrý otevřený agón nahrazuje rafinovaná zápleтка založená na intrice, v čemž se projevuje vliv některých tragédií Eurípidových (*Ión*). Nejobvyklejším námětem je láska, překonávající překážky a dospívající k naplnění v manželském svazku. Oblíbenou komplikací milostné zápletky je motiv odloženého a nalezeného dítěte – děvčete, které v příhodnou chvíli nalézá své rodiče. Peripetie hry má zpravidla charakter anagnorize (poznání), při níž rozhodující roli hraje náhoda, vůbec typická pro helénistické pojmání života jako nevyzpytatelné hry náhodných okolností a vlivů.

Soukromá tematika je v nové komedii pojednávána v duchu helénistického realismu, jemuž sice chybí hlubší poznání, myšlenkový rozmach a ostřejší, kritický záběr, ale vyniká v drobnokresbě prostředí, povah a mravů, ve věrnosti detailů. Nová komedie vytvořila celou garnituru povahových typů, které zůstaly na dlouhá staletí personálem komediálního světa: komický stařec, lakomý a starostlivý; jeho manželka – komická stará; jejich syn, hrdina milostné zápletky, lehkomyšlný mladík, zamilovaný a bez peněz; mladíkova družka, skromná dívka nebo vypočítavá hetéra; zjištěný a bezcitný kuplíř, vždy nakonec napálený; chvástavý voják; parazit; kuchař aj. Zvláštní roli v zápleтке měl otrok, sluha a pomocník mladého pána – díky jeho důvtipu se zamilovanému hrdinovi podaří dosáhnout cíle. Otrok uplatňuje ve hře mimořádné schopnosti a sugeruje často provokativní otázku, proč vlastně nemá rovná práva jako jeho páni. Pokud to dovolovala privátní zájmová sféra nové komedie, ozývaly se tu i jiné pokrokové společenské myšlenky, týkající se rodiny, manželství, výchovy, postavení ženy v rodině apod.

Novou attickou komedii můžeme tedy charakterizovat jako výhradně soukromý typ komedie, stojící na rozhraní mezi občanskou činohrou a komedií, technicky pak mezi komedií intrikovou a komedií charakterů, při čemž jednotlivé charaktery jsou typickými

reprezentanty středních společenských vrstev své doby. Mistrovství psychologické kresby u takového Menandra nedovolilo, aby se z těchto typů stala ustrnulá povahopisná schémata.

Římská komedie

Z římské komediální tvorby se nám zachovaly toliko komedie s řeckými náměty (tzv. fabula palliata, nazvaná tak podle řeckého pláště – pallium), psaná latinsky podle předloh Menandrových, Filémónových, Dífiliových aj. Jejich autory byli Titus Maccius Plautus (asi 254–184 př. Kr.) a Publius Terentius Afer (asi 190–159 př. Kr.).

Kdežto Terentius zachovával aristokraticky uhlazený, elegantní a poměrně vážný tón řeckých (zvláště menandrovských) předloh i jejich lokální kolorit, Plautus vyrvořil na převzatých dějových půdorysech osobitě římský, demokraticky zaměřený typ lidové komedie. Hybnou silou svých her činil často postavu prohnaného sluhy, otroka, který se v některých případech stává hlavní (*Komedie o strašidle*) nebo i titulní (*Pseudolus*) postavou. Proti Terentiově statické vážnosti pěstuje agilní situační komiku, nevyhýbá se primitivnějším komickým prostředkům (opilství, rvačky, výprasky). Za terč své satiry volí životní mravy či spíše nemravy lepších vrstev a vůbec různé negativní společenské jevy – rozmařilost, zištnost, zlodějství, kuplířství, vyděračství, pokrytectví. I když se tu formálně zachovává řecké prostředí, nejen reáliemi a narážkami, ale především plebejským duchem jde o díla nezaměnitelně římské provenience.

Od řeckých předloh, s nimiž Plautus zachází značně volně (používá často kontaminace – spojování fabulí různých předloh do jediné hry), se římské komedie liší i svou osobitou dramatickou strukturou, v níž vedle fraškovitých výjevů a monologických promluv mají své důležité místo čísla hudebně zpěvní – árie, duety, tercety. Vznikl tak hudebně-dramatický útvar, po stránce vnějšího uspořádání poněkud připomínající novodobou operetu.

Z Plautových komedií sehrály mnohé důležitou roli v pozdějším vývoji komediálního žánru: mytologická travestie *Amphitruo*, zahajující řadu oblíbených *Amfitryónů* (Molière, Kleist, Giraudoux, Figueredo a mn. j.); *Komedie o hrnci* – předobraz Molièrova *Lakomce*; *Menaechmi* – předobraz Shakespearovy *Komedie omylů*; *Komedie o strašidle*, podle níž Ludwig Holberg napsal své *Strašidlo v domě*; *Miles gloriosus* (*Chlubný voják* nebo též *Tlučbuba*) s význačným typem chvástavého vojáka, který bude dlouho putovat evropskou komediální literaturou – jako Capitano v italské komedii dell'arte, Pistol a z části i Falstaff v *Jindřichu IV.*, Gryphiův *Horribilicribrifax*, Lessingův *Riccaut de la Marlinière* a mn. j.

Plautovo působení na pozdější (zejména klasicistickou) komedii se však neomezuje na zásobování osvědčenými náměty, charaktery a zápletkami; Plautus předjímá i některé základní typy komedie, jak se vyhranily v 16. a 17. století a od té doby v různých obměnách na

komické scéně zdomácněly: komedii intrikovou a situační, komedii charakterů i přechodný žánr dojemné komedie (Plautovi *Zajatci*, Terentiova *Tebyně*), stojící na rozhraní komedie a dramatu v užším smyslu.

8. Středověká komedie

Středověk vytvořil vedle vážného náboženského divadla i osobité formy světského divadla komediálního. Máme-li spravedlivě posoudit přínos středověku v tomto směru, nesmíme se omezit na produkce v přísném smyslu divadelní a jim odpovídající dramatickou literaturu. Středověké světské divadlo se provozovalo (a zřejmě i vzniklo) v prostředí různých lidových slavností, zábav a svátků (mezi nimiž čelné místo patří masopustu) a jeho provozovateli byli lidoví komedianti, herci, šprýmaři (ioculatores). V jejich repertoáru byla různá hudební, zpěvní, akrobatická, pantomimická, deklamační a konečně i dramatická vystoupení. Herec předcházel drama; byl jednotícím prvkem různorodých projevů; proto přechod od forem nedramatických nebo polodramatických k divadlu byl zcela plynulý. Improvizovaná či poloimprovizovaná čísla aktuálně žila v hereckých produkcích, proměňovala se a zdokonalovala, teprve dodatečně se jim dostalo konečné, literárně fixované podoby.

Je tedy nutné nazírat středověké komediální divadlo v celkovém kontextu, pro nějž určil znalec této problematiky, ruský literární vědec M. M. Bachtin, souhrnné označení „*lidová smíchová kultura*“ (nebo též „*karnevalová kultura*“). Tato oblast zahrnuje podle Bachtinovy knihy *Francois Rabelais a lidová smíchová kultura středověku a renesance*: obřadní a mimické formy (karnevalové slavnosti, pouliční smíchové výstupy); slovesná smíchová díla; ústní i písemná, latinská i v národních jazycích, a konečně různé formy a žánry familiární pouliční mluvy (nadávky, dušování, lidové kletby atd.).

Společným jmenovatelem rozmanitých lidových smíchových projevů je osobité vidění světa („jednotný smíchový aspekt světa“), protikladné oficiální feudální ideologii. Proti vážnosti staví univerzální, všeobjímající smích; proti přísnému řádu – svobodu; proti důsledné hierarchizaci hodností a hodnot – rovnost; proti vysokým duchovním pojmům – hodnoty přirozené, tělesné. Základním prostředkem opozice a polemiky je v lidové smíchové kultuře snižování, tj. převádění vysokých, ideálních pojmů do nížin tělesnosti, pozemskosti, a bláznovské-šaskovské obracení konvenčních významů a vztahů naruby. Názornou realizací takové převrácenosti hodnot feudální hierarchie jsou středověké svátky bláznů (nebo též: svátky oslů), slavené v den Mláďátek (28. prosince), při nichž se pořádal průvod bláznů (v čele jel na oslu volený král bláznů) a sloužily se různé parodistické obřady (např. mše bláznů).

Poměr projevů v užším smyslu divadelních k lidové smíchové kultuře není jednoznačný: „...středověké divadelně mimetické projevy skutečně tíhly svou značnou částí k hromadné lidové

karnevalové kultuře a stávaly se do jisté míry její součástí. Vlastní karnevalové jádro této kultury však naprosto není čistě uměleckým divadelně mimetickým projevem a vůbec nepatří do oblasti umění. Jeho místo je na hranici mezi uměním a životem. Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry“.¹²

Duch karnevalové kultury poznamenal nejen středověké světské divadlo, ale pronikal i do vážných, náboženských představení v okamžiku, kdy se stávala lidovou záležitostí (nevázané komické scény čertů, tzv. diablerie, v mystériích; postavy neřestí a pokušitelů v moralitách).

Nejvýznačnějším typem středověké komedie je fraška (francouzsky: farce), tvořící jakýsi mezičlánek mezi lidovými druhy římské komedie (mimus, atellana) a lidovou komedií renesanční (komedie dell'arte aj.), jak dokládá nejen podobná jednoduchá, ale pádňá situační a slovní komika, ale i společná garnitura typických charakterů (pokryteckých podvodníků, prohnanych sluhů, napálených hlupáků, chvástavých zbabělců, paroharých manželů, hašteřivých a hubatých žen). Její rejstřík sahá od volných veselých scének (staročeský *Mastičkář*) až po větší, dějové ucelené komické útvary. Svým personálem i svým duchem je fraška typicky měšťanská komedie, zpodobující s drsným realismem epizody všedního, skrz naskrz světského života.

Frašce se dařilo nejvíce ve Francii, kde její rozkvět spadá do 14. a zvláště 15. století. Nejedem námět jí poskytly starofrancouzské fablety, krátké – k přednesu určené – zábavné povídky veršem (8-slabičným, sdruženě rýmovaným, který byl vlastní i frašce).

Nejproslulejším dílem francouzské středověké frašky je *Mistr Pathelin* z druhé poloviny 15. století. Jednoduchá zápletka kolem soudní pře spočívá na několikerém podvodu: dvakrát se obětí stává chamtivý obchodník, když se mu nepodaří dostat od podvodného advokáta Pathelina úhradu za dodané sukno a na to prohraje soudní spor s prohnaným pastýřem, jemuž Pathelin poradí, aby se choval jako blb či blázen a na všechny otázky soudu odpovídal jen „Beé“. Při třetí při však učenlivý učedník ve lsti předčí svého učitele: když Pathelin na pastýři vymáhá slíbený advokátský honorář, dostane se mu opět jen nepolapitelné odpovědi „Beé“.

I když tato řízná komedie nesleduje otevřeně žádné mravní cíle, poskytuje vedle elementární legrace i pronikavý – a rozhodně ne lichotivý – pohled do technologie lidské špatnosti, do lidských povah i dobových mravů.

Že záliba v hádkách, sporech, podvodu, lsti a zlodějství je všeobecným rysem frašky, dokládá i její pozdější německá obdoba – masopustní hra. Svého vrcholného tvůrce našla v básníku-ševci Hansu Sachsovi (1494–1576), jenž si s oblibou volil jako terč výsměchu přihlouplé a prostoduché sedláky obojího pohlaví (*Žárlivý sedlák v očistci*, *Posel z ráje*, *Chtěl vysedět telata*).

¹² Bachtin, M. M.: *Francois Rabelais a lidová smíchová kultura středověku a renesance*, Praha 1975, s. 9–10.

9. Renesanční komedie

Tradice středověké lidové smíchové kultury organicky vrůstá do vrcholných projevů renesanční literatury i divadla.

Literárním dovršením a jakousi sumou karnevalových principů je M. M. Bachtinovi Rabelaisovo románové dílo o Gargantuovi a Pantagruelovi, ale příbuzným duchem je proniknout i Cervantesův Don Quijote i dramatické dílo Shakespearovo ve všech svých žánrových sférách, i když ne ve všech svých vývojových fázích, alespoň ne ve stejné míře.

Shakespearova zralá komedie je útvar komplexní a souborný. Dá-li se raná *Komedie omylů*, poplatná ještě humanistické nápodobě antických vzorů, označit za čistou situační komedii, zcela závislou na postupu *qui pro quo* (záměna osob, v daném případě dvou dvojic-dvojčat pána a sluhy), je-li *Marná láska snaha* jakousi poetickou konverzačkou, pracující s vyumělkovanými jazykovými prostředky tzv. eufuismu, v Shakespearových vrcholných komediálních dílech (mezi něž počítáme zejména: *Jak se vám líbí*, *Večer tříkrálový* a *Veselé windsorské paničky*) není žádný z hlavních elementů dramatu dominantní nebo lépe: všechny jsou proměnlivě dominantní. Pestré a pronikavě viděné dramatické charaktery se projevují a obnažují v důmyslné a komplikované dramatické zápletky (motivované souborem intrik a realizované v řadě výrazných komických situací) a vyjadřují se obrazivě bohatým a vynalézavě vtipným jazykem.

Předmětem smíchu je všechno, celý svět, lidské bytí ve své podstatě, protože máme co činit se smíchem plným, universálním, neredukovaným, jehož východiskem je kladný vztah k životu a jeho přirozeným hodnotám – *radostná vitalita*. V rámci tohoto totálního smíchu se uplatňuje i smích kritický (moderně bychom řekli: satirický) – výsměch, namířený proti všemu, co brání životu a lidské přirozenosti plně se rozvinout.

Vždyť co jiného je kouzelný Ardenský les, kam se utekla družina vyhnaného vévody (*Jak se vám líbí*) a kde si v mužském převleku namlouvá vévodova dcera Rosalinda svého milovaného Orlanda, než v poetické výhni přetavený utopický svět karnevalové svobody a přirozenosti, stojící v ostrém protikladu a opozici k nesvobodnému a nepřirozenému životu u dvora? Rosalindin převlek není jen situačním trikem, zdrojem komických nedorozumění, je též prostředkem, jak obejít společenské konvence a svobodně vyjádřit nedočkavý ženský cit i vyzkoušet zevrubně budoucího partnera. Milostné namlouvání se pod záminkou léčení lásky realizuje skrze škádlení a šálení, skrze milostnou hru, v níž se legrace a láska drží pevně za ruce.

Shakespearovi milenci jsou vášniví mladí lidé s přetékajícím srdcem a s přetékajícími ústy, z nichž se hrnou vtipné metafory, duchaplné hříčky a radostné žerty. Krásný doklad, že prvotním zdrojem smíchu je sympatie a radost: dítě se směje, když je mu při pohledu na

matčinu tvář bláze. Teprve mnohem později se tzv. dospívající člověk začne smát, když spatří, že kamarád spadl do kaluže.

Aktivní a optimistický smích Rosalindy je jen jednou, i když hlavní linií Shakespearova smíchového kontrastu. Jiné linie vytvářejí kontrastní páry Prubíka a Kačenky, Silvia a Phoebe s komikou záměrnou i bezděčnou, parodistickou i naivní.

Střetání různorodých dramatických aktivit je zároveň střetáním různorodých hledisek: hledisko dvorské se kontrastně kříží s ardenským, hledisko mocenské s mileneckým (láska posléze překonává konflikty, jsouc živlem vše porážejícím a vše smiřujícím); veškeré dění je navíc dvojmo z odstupů komentováno – z šaškovského „pohledu“ Prubíkova a misantropické pozice melancholického filozofa Jacquese. Tento komentář je nesen (přes rozdílnost osobního postoje mluvčích, mezi nimiž nicméně stále působí zvláštní přitažlivost) společnou vírou v očistnou moc bláznovského smíchu:

*„V strakatý háv mě odějte a volnost
mi dejte pravdu říct, a pročistím
skrz naskrz tělo zkaženého světa ...“¹³*

Humor je pro Shakespeara způsobem vidění světa, světovým „názorem“, v němž se středověké karnevalové principy slučují s renesančním humanismem. Prostor Shakespearova smíchu je velmi široký a jeho rámec je vážný, někdy až krutě vážný: celé ardenské dobrodružství podmiňuje uzurpátorský čin vévody Fredericka, který připravil o korunu a zapudil vlastního bratra.

Je příznačné, že zarputilá vážnost a její rub, nedostatek smyslu pro humor, jsou v Shakespearově komedii spjaty převážně se zlem nebo aspoň s deformací lidské přirozenosti: ať už jde o nenávistně kreslený satirický portrét kazižerta Malvolia (vytvářející v rámci *Večera tříkrálového* samostatnou charakterovou minikomedií), o pronikavou studii žárlivosti v postavě Vodičky z *Paniček* (její příliš dramatická poloha by byla při důsledném naplnění pro veselý žánr neúnosná – proto je z vůle autora komicky „shazována“ Vodičkovou druhou podobou, převlekovou rolí Patočky) nebo konečně o nebezpečnou intriku dona Johna – v *Mnoho povyku pro nic*, jež přivádí děj až na kraj tragiky a lomí hru do dvou žánrově odlišných rovin.

Shakespearova komedie zahrnuje v komediálním žánru nezvykle bohatý rejstřík pocitových a náladových poloh: vážnost, hraničící až s tragikou, komiku nejrozličnějšího druhu (od radostného smíchu až po parodii nebo satiru), cit i sentimentalitu, radost ze života a melancholii ...

Rozmanitost dramatické látky se odráží v rozmanitosti slovního výrazu. Verš se střídá s výrazně převládající prózou. Verš přísluší partiím vážnějšího rázu (vedle obvyklého blankversu

¹³ Shakespeare, W.: *Jak se vám líbí*, překlad E. A. Saudka, Praha 1951, s. 62–63.

se objevují i formy rýmované, písňové); próza, vlastní výjevům komickým, je složitě odstíněna podle dramatických charakterů a podle druhů komiky.

Souborný (co do výrazových prostředků) a komplexní (co do způsobu vidění světa a následkem toho i co do žánrového rozsahu) typ komedie je adekvátním výrazem Shakespearovy velkolepé dramatické objektivity i jeho přirozené etiky, založené na důvěře v lidskou přirozenost, na hluboké sympatii k plnému, silnému a ničím nedeformovanému životu: co je zdravé a životaschopné, se tu uplatní, prosadí a zvítězí, co je jakkoli porušeno, očišťuje se smíchem.

Konečně: posledním rysem komplexnosti shakespearovské komedie je její univerzální zaměření. Shakespearovská komedie je určena pro každého: je to výrazně lidové divadlo, které však intelektuálně uspokojí i nejnáročnější vzdělánecký vkus.

V souvislosti s komediální tvorbou Shakespearovou se mnohdy hovoří o renesančním optimismu. Že to naprosto neznamena odezírání od strastných a problematických stránek života, dokládá nadmíru pádně vrcholný projev Shakespearova komického génia: falstaffovské scény z *Jindřicha IV.* (1596–1598), které svým ostrým kontrastním světlem přehodnocují oficiální rovinu dramatického dění (mocenský konflikt mezi legálním, leč uzurpátorským panovníkem Jindřichem IV. a odbojnou šlechtou) a proměňují konvenční žánr historické kroniky ve svéráznou komedii-historii, komedii o historii. Proti přísně hierarchizovanému světu feudálních bojovníků o moc groteskně ční hospodský svět Falstaffův, duchem rovnosti a volnosti bujným výrazem připomínající slavnostní svět karnevalu. Bytostný outsider Falstaff znamená více než charakter a typ – jako dědic slavné tradice středověkých bláznů a šašků (a do jisté míry i potomek starověkého chlubného vojína a neřestně pokušitelských alegorických postav z anglických moralit) vyjadřuje i demystifikující způsob vidění a hodnocení historické skutečnosti. Deklasovaný šlechtic, jemuž z celé urozenosti zbyl pouhý prázdný titul, se tak přibližuje hodnotícímu postoji obyčejného člověka té doby, jehož se šarvátky privilegovaných týkaly jen potud, že jimi strádal, aniž v nich měl sebemenší šanci.

Falstaffův pohyb historickým jevištěm není nepodobný Švejkovu počínání v 1. světové válce: jeho údajná zbabělost je velmi uvědomělou komickou hrou. Falstaff vystupuje na frontě jako herec, který bystrými komentáři a převrácenými válečnými činy válku paroduje (ta pověstná láhev sherry v pouzdru na pistoli mluví za všechno); skrze komickou hru, smíchem ostře demaskuje oficiální feudální svět a jeho ideologii.

Ale ani tento smích není jen redukováným, na negaci a kritiku zúženým výsměchem z úst blázna-šaška, odhalujícího skutečnou pravdu tím, že obrací běžné „pravdy“ naruby. Falstaffova radostná tělesnost, překypující vitalita a požívačnost provokativně manifestuje příklon k přirozeným věcem světa (v polemice s mocenským zneužíváním hodnot „duchovních“); Falstaffův smích je výrazem elementární radosti ze života a nepotlačitelné chuti k životu. Je to-univerzální, věčný a všezahrnující smích, tryskající z vědomí pomíjivosti i trvalosti bytí,

smích nad věčným koloběhem přírodního dění, smích, nad nímž se rýsuje sen o návratu zlatého věku svobody, rovnosti a hojnosti.

10. Diferenciace komického žánru

Je historickým paradoxem evropského komediálního divadla, že vývojovým východiskem se nestala bujná, dravá, společensky široce zabírající a výrazně mnohostranná stará attická komedie, jak se s explozivní prudkostí zformovala mezi vrcholem a sklonkem athénské demokracie, ale daleko krotší, námětově i tvarově omezenější a duchem privátnější nová attická komedie helénistického období. Nikoli rozverný Aristofanés, jehož fantasticko-utopické komedie byly nesený občansky aktivním postojem k nerozmanitějším společenským jevům a problémům, ale elegantní Menandros, jemný portrétista rodinných mravů, poskytl pozdějšímu vývoji komediálního žánru garnituru lidských tipů i arzenál zápletkových schémat, které prostřednictvím římské komedie (Plautus, Terentius) nadlouho poznamenaly technologii evropské komedie.

Paradox se opakuje ve zcela odlišných historických podmínkách ještě jednou. William Shakespeare vytvoří v alžbětinské Anglii komplexní komediální formu nevyčerpateľných možností, ale vývoj půjde cestou odlišnou, cestou redukce komična a diferenciace žánru, která se započala už v alžbětinském divadle (komedie Bena Jonsona), pokračovala v renesanční Itálii (kde vznikly dva zcela odlišné a ostře oddělené typy komedie: vzdělanecká **commedia erudita** a lidová **commedia dell'arte**) a kterou definitivně uzákonil svým dílem francouzský klasicista Molière (příznačně při tom navázal mj. právě na tradici menandrovsko-plautovsko-terentiovskou). Molière zúžil divadelní smích převážně na satirický výsměch negativním lidským vlastnostem a společenským úkazům. V rámci komediálního žánru konstituoval definitivně několik základních typů, které se od té doby budou obměňovat, ale jejichž rejstřík v hlavních rysech zůstane zachován.

Francouzský klasicismus dal divadlu vedle dvou velkých tragických básníků, Jeana Racina a Pierra Corneille, i jednoho z nejvýznamnějších komediografů všech dob Jeana Baptista Poquelina, známého pod jménem **Molière** (1622–1673). Molièrova komedie vyrůstala z rozličných divadelních kořenů. Vedle domácí divadelní tradice ji ovlivnila komedie španělská a italská (komedie dell'arte), nejeden námět jí poskytla starořímská palliata (Plautus – *Lakomec, Amfitryon*; Terentius – *Šibalství Scapinova, Škola manželů*). Žánrový rejstřík Molièrův je pestrý. Zahrnuje komedii intrikovou (*Šibalství Scapinova*) i frašku (*Lékařem proti své vůli*), pastorálu (pastýřskou hru – *Melicerta*) i komedii-balet (*Zdravý nemocný*), hrdinskou komedii (*Don Garcia Navarrský*) i čistou komedii konverzační (*Kritika školy žen*), ale vrcholem i osobitým přínosem jsou komedie charakterové a mravoličné (komedie

mravů), v nichž Molière vyrostl ve velkého moralistu a satirika, pronikavého kritika tehdejšího společenského života. Látkový rejstřík je stejně bohatý jako rejstřík žánrový: sahá od drobných podivnástek a směšností (hypochondrie, preciózní styl) až po závažné nedostatky a neřesti značného sociálního dosahu (lakomství, náboženské pokrytectví, aristokratický imoralismus, deformace ve výchově, milostných vztazích a manželském soužití atd.). Jednotlivým svorníkem v této rozmanitosti je hodnotící pozice sebevědomého a osvíceného příslušníka měšťanské třídy, který ještě ostřeji než úpadkové mravy privilegovaných stavů tepe měšťanské pokusy přizpůsobit se aristokratickému způsobu života (*Měšťák šlechticem*).

Společným rysem všech typů molièrovské komedie je redukce komiky spojená s rozhodující převahou smíchu kritického, satirického. Pokud Molière vyjadřuje v opozici k postoji zesměšňovanému pozitivní (tj. svůj) názor na určitý problém, činí tak formou vážnou, komentářem, jež vkládá do úst rezonéra, svého mluvčího ve hře, postavy obvykle velmi papírové (jako třeba Kleantes v *Tartuffovi*). Stejně papírově působí vesměs i postavy molièrovských milenců a radostný smích jako výraz kladného vztahu k životu, jež tvořil páteř shakespearovských vrcholných komedií, zůstává u Molièra vyhrazen pouze lidovým postavám služek a sluhů, jejichž postavení ve hře není – až na některé výjimky – klíčové.

V Molièrově komedii byla v podstatě dovršena diferenciací komediálního žánru a zformovány základní typy komedie. Tato skutečnost dovoluje opustit ve výkladu přísně chronologický postup a zaměřit jej hlediskem typologickým.

Komediální žánr lze dělit podle různých kritérií. Největčejší je nesporně kritérium hlavního, převládajícího prvku nebo výrazového prostředku. Podle toho, zda má ve hře dominantní funkci dramatická zápleтка, situace, ustálený typ, dramatický charakter nebo konečně konverzace, lze komedii dělit na intrikovou, situační (frašku), komedii masek, charakterovou (resp. mravoličnou) a konverzační. Při charakterizaci jednotlivých typů se zaměříme na příklady pokud možno vyhraněné a čisté, i když v praxi se nezdá setkáváme s typy kombinovanými (komedie intriková + konverzační, komedie situační + charakterová apod.).

Komedie intriková

Počátky komedie intrikové sahají až do starověku. V tvorbě Plautově a Terentiově, kde hlavním nositelem intriky bývá postava prohnáného otroka, najdeme pěkné ukázky: *Pseudolus* a *Komedie o strašidle, Dívka z Andru* a *Phormio*.

Největšího rozkvětu se intriková komedie dočkala v období zlatého věku španělského dramatu, kdy jejími pěstiteli byli **Lope de Vega** (1562–1635), **Tirso de Molina** (1584?–1648) a **Calderón de la Barca** (1600–1681).

Podle svých příznačných rekvizit byla španělská intriková komedie nazývána též komedií pláště a kordu (commedia de capa y espada). Její osnovu tvořila zpravidla komplikovaná milostná zápleтка, vyrůstající z propletence protichůdných zájmů několika milostných párů. Oblíbenými prostředky byla situační nedorozumění vznikající z převleků a záměn (qui pro quo) dramatických osob. Na počátku děje je vždy iniciativa jedné nebo několika jednajících postav, které volí k dosažení svém cíle (nejčastěji získání milovaného partnera) úskočnou, postranní taktiku – **intriku**. Tak např. doña Juana v jedné z nejslavnějších španělských intrikových komediích *Don Gil v zelených kalhotách* od Tirsa de Moliny (1617) reaguje na zradu dona Martina, který ji opustil a pod jménem Gil se uchází o doňu Ines, důmyslnou lstí: sama si přisvojí jméno don Gil a v mužském převleku získá srdce doni Ines a nádvakem i její přítelkyně doni Clary. Z původních dvou konkurujících si donů Gilů se postupně vyvine nepřehledný zmatek se čtyřmi vesměs falešnými Gily, jenž se posléze – když je míra dovršena – rozuzlí k všeobecné spokojenosti.

Odlíšnou metodou, ale s podobným výsledkem bojuje za svou lásku i krásná vdova doña Angela v Calderónově slavné *Dámě skřítkovi* (1629), nápaditě využívající nečekaných možností tajných dveří.

Charakteristickým znakem intrikové komedie je naprosté podřízení dramatických charakterů i ostatních dramatických reálií zápleťce (proto bývá označována též jako komedie zápleťková): jde jí daleko spíše o efektní zauzlení dramatického děje, o bohatou zeň komických situací než o věrné zpodobení života, o pravděpodobnost a logiku předváděných událostí.

Odlíšný smysl dostává intriková komedie ve své poslední významné modifikaci – v salónní historické komedii Eugèna Scriba (1791–1861). Intrika tu spojuje intimní a politickou rovinu dramatického dění a její cíle nejsou vždy zcela počestné. Technika intrikové komedie je u Scriba adekvátním výrazem svérázné „filozofie dějin“, podle níž významné společenské události mají zdánlivě nepatrné, privátní důvody. Malé příčiny, velké následky.

Jedním z nejtypičtějších produktů E. Scriba je komedie *Bertrand a Raton aneb Umění dělat revoluci* (1833), situovaná do Dánska 18. století. Scribe zde předvádí v kuriózním pojetí průběh „lidového“ povstání: král Kristián VII. je slaboch, všechnu politickou moc má v rukou milenec jeho ženy, hrabě Struensé, první ministr a předseda státní rady. S tím je nespokojen starý protřelý diplomat hrabě Bertrand. Za nástroj svého boje proti Struenséovi si zvolí bohatého, leč nepřítliš bystrého obchodníka Ratonu Burkensteffa, jenž se ve své tupé ctižádostivosti považuje za mluvčího lidu, ale ve skutečnosti je pouhou hříčkou Bertrandových intrik. Nejen Raton, ale i lid zde hraje roli nastrčeného panáka (stačí Ratonu zamknout do jeho vlastního sklepa a lid se bouří ve jménu svobody), bezděčně bojujícího za soukromé zájmy mocných.

Podobně je koncipována i Scribova nejslavnější komedie *Sklenice vody* (1841), kde opoziční politik (vicomte de Bolingbroke) dokáže svými intrikami vyřešit nejen milostné

soupeření anglické královny a vévodkyně z Marlborough o mladého gardového důstojníka, ale i vojenský konflikt mezi Anglií a Francií. Bolingbroke se stane ministrem, gardový důstojník dostane dívku, již miluje a již je milován, mír je uzavřen a Evropa zachráněna. A to vše pro pouhou sklenici vody, o kterou v rozhodující chvíli požádala královna Anna.

Scribova dramatická technika ovlivnila českého Emanuela Bozděcha, jehož brilantní, neprávem opomíjené hry však nesdílejí Scribovo zpátečnické politické stanovisko. Půvabná napoleonská komedie *Světa pán v županu* (1876) předvádí sice francouzského císaře v kruhu domácím, v síti rodinných intrik a pomluv („v županu“), ale nikterak netrivializuje obsah lidských dějin. Bozděch si bere z historické látky jen to, co je přiměřeno veselohernímu žánru (drobnou milostnou avantýru mocnářovu a spor o jmenování holandského krále, což byla i historicky záležitost rodinná); nepokouší se demaskovat chod dějin; vrhá pouze na velkou osobnost plebejský pohled a těžší z konfrontace věcí velkých a malých jemnou a důmyslnou komiku.

Komedie situační, fraška

Komedie situační má s komedií intrikovou řadu styčných bodů a společných výrazových prostředků. I v ní dominuje dramatická zápletka, i ona si libuje v záměnách a nedorozuměních. Podstatný rozdíl spočívá v tom, že v intrikové komedii je hybným činitelem děje intrika jedné nebo několika dramatických postav, kdežto zde jsou komické situace plodem náhody, důsledkem vševládného působení jakéhosi komického fata, osudu.

V Plautových *Menaechmech*, nebo ještě výrazněji v jejich renesančním přepracování – v Shakespearově *Komedii omylů*, sám fakt vzájemně si k nerozeznání podobných dvojčat a jejich současná, nevědomá přítomnost v jednom městě vede k nespočtelným omylům, jejichž obětí se stávají víceméně všichni. Teprve setkání dvojčat-dvojníků může zastavit kolotoč komických situací, který náhoda uvedla do chodu.

Termínem fraška byla původně označována převážná část komediální tvorby středověku, žánrově ještě dosti různotvárná. Už u Moliéra se však fraška vyhraňuje jako specifický typ situační komedie. V pozdějším vývoji se pojmy situační komedie a fraška stávají takřka synonymy, snad s jediným rozdílem, že označení situační komedie je spíše technické, kdežto s fraškou si spojujeme komiku drsnějšího, divočejšího, „bláznivějšího“ rázu.

K nejvyššímu rozkvětu přivedlo frašku v tomto novém, relativně ustáleném významu 19. století. Fraška si uchovala svůj měšťanský charakter a svůj všední okruh „malých“ zájmů (zejména starosti kolem sňatků a manželství), ale značně zdokonalila svou techniku, jak nám to dokumentuje vývoj od Nestroyovy lokální frašky (*Byt k pronajmutí, ... si pořádně*

zařadit) přes vaudevilly Eugèna Labiche (*Slaměný klobouk*) až po secesní salónní frašky Georgese Feydeaua.

Jeden z typických příběhů zralé feydeauovské frašky (*Slečna od Maxima*, 1899): počestný pařížský lékař a manžel se ráno probudí pod kanapem. Ve vlastní posteli najde úplně cizí ženskou. Je sice půvabná, ale její přítomnost je naprosto nežádoucí, protože každou chvíli přijde manželka se snídaní. Počestný muž neví, koho se zbavit dřív, zda manželky nebo příležitostně známé ze včerejšího flámu (jak vyjde najevo), když se objeví ještě strýček generál vracející se po devíti letech z Afriky a považuje tu cizí slečnu za manželku a manželku za manželku přítele...

Výchozí danosti se komplikují příchodem nových postav, podle zákona schválnosti obvykle těch, jejichž příchod je nejméně žádoucí a ve chvíli nejméně vhodný. Doktorova částečná amnézie (důsledek nemírného požití alkoholu) znesnadňuje orientaci a je příčinou dalších komplikací. Hrdina jedná a reaguje, vymýšlí si a vysvětluje, manévruje a taktizuje a když si už neví rady – prchá.

Fraška pracuje s elementárními lidskými sklony a reakcemi (odtud zvláštní důraz na pudovou stránku, na tělovost a tělesnost), převádějíc lidské vztahy na schematizované, ale složité kombinované situační vzorce. Situační aspekt vztahů je vypreparován, zveličen a ozvláštněn na úkor aspektu morálního atd. Máme co činit s absolutizací vnější dějovosti (hádky, rvačky, skrývačky, honičky) pod samovládou komického osudu, který pustí hrdinu frašky ze svého mechanismu, teprve když se vyčerpají nejlákavější možnosti dějových proměn. (V tom všem je s fraškou blízce spřízněna filmová „crazy“, bláznivá komedie). Převedení problematiky na situační schémata umožňuje překonat všechny rozpory situačním rozuzlením. Hrdina, jenž se prohřešil, je po neúměrné, leč marné snaze všechno ututlat, nakonec polapen, je mu odpuštěno a obnoví se výchozí stav – „ten krásný měšťácký svět“ (se značnou dávkou soli!) secesní frašky. Hodnota frašky není však jenom v elementární komice: její dravá plebejskost (byť maskovaná do salónních kulis) vládne často značnou demaskující vlohou – nejlepší díla frašky jsou zároveň pádnou kritikou buržoazních mravů.

V naší dramatické literatuře máme poměrně bohatou tradici moderní frašky od doby obrození (Klicperova *Veselobra na mostě*, Tylova *Fidlovačka*, Chalupkovo *Kocúrkov*) přes populárního kdysi F. F. Šamberka a V. Štecha až po svéráznou periferní frašku E. A. Longena, neomaleně se otírajícího o tabuizované oblasti intimního života. V jeho *Dezertérovi z Volšan* se pán domácí musí proměnit v živou mrtvolu (s níž se ve hře nakládá hůře než „zaživa“), aby se v plné kráse obnažily komické hrůzy měšťáckého manželství.

Komedie masek

Nejslavnější forma komedie masek, italská renesanční *commedia dell'arte*, měla svého předchůdce ve starověké jihoitalské **attelaně**, nazvané podle kampánského města Atelly. Tato místní folklórní (ochotníky hraná) komedie s primitivní, karnevalově bujnou komikou (hrubá erotika, obžerství a rvačky) a s náměty z každodenního života nižších vrstev pracovala s ustálenými typy, „maskami“: **Maccus** (hloupý žrout), **Bucco** (žvanivý hlupák), **Pappus** (směšný stařec) a **Dossenus** (zlý hrbáč, učený šarlatán).

Komedie dell'arte vznikla jako druh lidového, ale profesionálního divadla v Itálii v druhé polovině 16. století. Určujícími znaky jsou masky a improvizace (nazývala se též *commedia all'improvviso*, improvizovaná komedie). Masky ve smyslu ustálených dramatických postav a typů určitého jména a původu (hovořících příslušným dialektem) i ve smyslu doslovném: většina postav hrála v maskách, s výjimkou žen a zamilovaných. Severoitalského původu jsou: **Pantalone** (Benátčan, stařec, obchodník), **Dottore** (doktor z Bologni, učený právník), **Brighella** (intrikánský sluha), **Arlecchino** (Harlekýn, veselý a naivní). Poslední dvě postavy (tzv. **Zanni**, veselí karnevaloví šprýmaři) představovaly lidové optimistické a vynalézavé hybné jádro komedií. Dvojice jižních Zanni se jmenovala **Coviella** (obdoba Brighelly, neapolského původu) a **Pulcinella**. K základnímu kvartetu se řadí **Capitano** (kapitán, španělský důstojník), **Scaramuccia** (potomek „chlubného vojáka“), **Tartaglia** (komický svým zajíkaním), **Fantesca** (Servetta-služka, též **Colombina**; jakýsi Harlekýn v sukních) a postavy zamilovaných s různými jmény (Isabella, Vittoria, Rosaura; Lelio, Leandro, Florindo apod.).

Zafixovanost typů umožňovala hercům komedie dell'arte hrát představení bez pevného a úplného autorského textu, improvizovat podle schematického scénáře, který určoval základní situační a dějový rámec hry, ale ponechával hercům volnost v jeho okamžitě naplňování. Osou tohoto divadla byl pochopitelně nikoli autor, ale herec.

Charakteristickými výrazovými prostředky Zanni-ů, hlavních nositelů bufonádní komiky, byly tzv. *lazzi*, herecké vtipy, špílce, gagy, jimiž se proplétala schematická dějová osnova. Některé z nich dodnes žijí např. v produkcích cirkusových klaunů.

Komedie dell'arte zanikla v polovině 18. století, ale její dědictví žije v cirkuse i v pantomimě, v baletu i v občasných snahách avantgardních divadelníků o odliterárnění divadla příklonem k herecké improvizaci.

Komedie charakterová

Komedie charakterová v klasické podobě, kterou jí dal Molière, staví do středu pozornosti jeden-ústřední dramatický charakter — typ, po němž bývá hra i pojmenována: *Tartuffe*, *Don*

Juan, Misanthrop, Lakomec, Zdravý nemocný. Ostatní dramatické postavy (většinou dosti ploché), dramatická zápletk a situace slouží k tomu, aby titulní postava byla předvedena v co největší šíři a rozmanitosti svých projevů. Její charakter je dán jako hotová, dramaticky nepodmíněná a nemotivovaná psychologická konstanta, jako určitá ustálená deformace lidské přirozenosti.

Harpagon, komický hrdina *Lakomce* (1668), je už názvem hry typologicky zařazen a od svého prvního objevení na scéně, kdy nerudně vyžaduje od sluhy bdělost nad svým údajně neustále ohrožovaným majetkem, až po scénu poslední, kdy odmítá zaplatit policejnímu komisařovi vyšetřujícímu krádež jeho vlastního pokladu, se projevuje jen a jen jako lakomec. Charakterizace postavy je jednostranná: Harpagon je zcela v područí své jediné velké neřesti, ale hluboká: neřest je předvedena v nejjemnějších psychologických odstínech i se všemi společenskými důsledky. Fetišistické hromadění majetku (Harpagonovi se vydávání peněz jeví jako zločin, což znamená skutečnou perverzi jejich funkce) je zdrojem věčného neklidu (každý – včetně jeho vlastních dětí – může lakomce okrást, a je proto potenciálním nepřitelem) a plodí zrůdné ovoce – přetvářku a pochlebnictví u těch, kteří chtějí něco získat, lstivost a bezohlednost u dětí, když chtějí u rodičů dosáhnout toho, co jim právem patří. Syn si musí pokoutně obstarávat peníze u lichváře, z něhož se vyklube otec, a posléze, když nezbyvá jiné východisko, se podílet na jeho okradení. Modloslužebný vztah k věcem produkuje nelidské vztahy mezi lidmi.

Rozřešení spletité rodinné situace je dílem neuvěřitelné náhody: jako deus ex machina se postarší nápadník Harpagonovy dcery Anselm odkuklí coby otec Valéra a Mariany, milostných partnerů Harpagonových dětí. Když zázračný zachránce zorganizuje na vlastní náklady obě svatby, nepožaduje žádné věno a slíbí dokonce Harpagonovi pořídít k svatbám nový oblek, může se lakomec klidně vrátit ke své milované kasičce. Všechno je v naprostém pořádku – až na to hlavní: Harpagonova neřest zůstala nedotčena a nezměněna, zdar jeho dětí se koná na útraty někoho jiného. Zápletk se rozuzlí, ale problém zůstává nerozřešen: originalita charakteru se dostává do rozporu s konvenčností děje. Molièrovo pojetí charakteru je statické.

Klasicistická teorie rozlišovala komedii charakterovou a mravoličnou. Jestliže v komedii charakterové tvoří osu dramatického dění jedinec, v komedii mravoličné se kriticky předvádějí mravy a nemravy, zvyklosti a neřesti charakteristické pro určité společenské skupiny. Prototypem mravoličné komedie mohou být Molièrovy rané *Směšné preciózky* (1659), přivádějící ad absurdum dobovou preciozitu, afektovaný salónní způsob konverzace a vůbec životní styl vzdělaneckých kruhů.

Rozdíl mezi komedií charakterovou a mravoličnou nebyl u Molièra zásadního rázu: komedie charakterová předváděla na typické postavě společensky typickou neřest, úchyلكu nebo deformaci – měla tedy poslání stejně mravokárné jako komedie mravoličná, která předváděla

typické společenské úkazy prostřednictvím jejich typických nositelů. Zcela zákonitě dochází v pozdějším vývoji ke splývání obou komediálních typů, jak to můžeme sledovat v dramatu francouzském, anglickém (Congreve, Sheridan), italském (Goldoni) atd.

Devatenácté století přineslo nové pojetí komického charakteru. Realističtí a naturalističtí dramatikové koncipovali své komedie podobně jako dramatické „obrazy ze života“: více než o předvedení originální zápletky a originálních dramatických typů jim šlo o barvitě a plastické postižení prostředí. Dramatické charaktery jsou pak dynamickou součástí a zplodinou tohoto prostředí: jsou přísně determinovány společenskými podmínkami.

Mladistvý kariérista Glumov v Ostrovského komedii *I chytrák se spálí* (1868) není dán jako hotový charakter, toliko jako otevřená možnost, dispozice. Na počátku je ctižádost, touha po úspěchu a ochota jít k cíli jakýmkoli cestami. Způsob, jakým se charakter rozvíjí, je podmíněn historickou situací, v níž se rozvíjí. Hrdina se setkává s celou garniturou společenských typů, různých produktů i součinitelů samoděržaví, učí se od nich, soukromě (v deníku) je demaskuje, ale společensky se jim přizpůsobuje.

Dramatický charakter ztrácí svou izolovanou výjimečnost, svou stabilitu a získává proměnlivost, jež však plyne spíše z vnějších tlaků než ze svobodné vůle.

Konverzační komedie

Pojem konverzační komedie je nového data, ale komediální typ sám má poměrně staré základy. Čistá konverzační komedie, jak ji na přelomu 19. a 20. století přivedli k vrcholu Oscar Wilde a G. B. Shaw, byla v minulosti výjimkou, i když rafinovaným a kultivovaným uměním konverzace vynikala řada komediografů 17. a 18. století. Zajisté se zde projevoval vliv šlechtických a vzdělaneckých salónů, v nichž se toto umění hojně pěstovalo. Molière ve svých komediích zesměšňoval vyumělkovanou a strojenou konverzační módu (*Směšné preciózky*, *Učené ženy*), ale neváhal též použít konverzačního typu komedie k obhajobě svých světonázorových a estetických pozic. *Versailleská improvizace* a zejména *Kritika Školy žen* jsou vyhraněné konverzační komedie, jejichž obsah tvoří diskuse mezi stoupenci a odpůrci Molièrova umění.

Základní dvojdomost konverzace, tíhnoucí jednak k samoúčelnosti slovního výrazu, jednak k ideovému střetání ve slovní sféře, se výrazně uplatňuje v konverzační komedii. U Oscara Wilda, ironicky odrážejícího snobismus pozdně viktoriánských salónů, spočívá těžiště v jazykové komice, ve virtuózní hře se slovy.

Na brilantní komedii *Jak je důležité mít Filipa* (1895) rozhodně nesmíme klást požadavky psychologické a dějové pravděpodobnosti. Dramatické situace slouží po výtce

jako záminka, aby se mohl odvíjet nepřetržitý pás důmyslných zlomyslností, duchaplných aforismů a důvtipných paradoxů.

Jakoby mimochodem se při tom slovním šermu také odehraje či spíše odvypráví zamotaná zápletka, jež parodisticky staví na hlavu prastarý (až k starořeckému Menandrovi sahající) nalezenecký motiv. Dialogy jednak rozvíjejí takto zlehčovaný dramatický děj, ale zároveň mají své vlastní, samostatné členění. Jednotlivé prvky konverzace na sebe navazují podle principu paralely a kontrastu v uzavřených sekvencích, majících charakter jakýchsi konverzačních sylogismů: argument – protiargument – pointa. Vesměs vyrůstají z paradoxního myšlení, odhalujícího pravdu skrze protimluvy. Paradox spočívá v samotném dramatickém jádru hry: paradoxní taktika „bunburismu“ (podle stále nemocného neexistujícího přítele Bunburyho, skýtajícího záminky k únikům před nepříjemnými společenskými závazky) maskuje rozdvojení osobnosti, jež má nudícím se mužským hrdinům komedie umožnit zároveň počestnou i zábavnou existenci.

Shawův paradox jde hloub: slovní paradoxy jsou výrazem paradoxních názorových postojů, ostře kriticky namířených proti buržoazní morálce a mentalitě, proti buržoaznímu systému a jeho institucím. Shawův paradox má funkci provokativní: skrze provokaci se ozvláštňuje kritické stanovisko autorovo (viz např. Shawův názor na chudobu jako zločin ve hře *Majorka Barbara*). Konverzace dostává v Shawových hrách formu kontroverze o různých politických, etických, náboženských, vědeckých problémech. Diskuse má nahradit běžné formy dramatických konfliktů a rozporů. Výsledek není jednoznačný: vedle dobrých a úspěšných komedií (kterých není vzhledem k celkovému objemu Shawovy tvorby zrovna mnoho) vznikla i skutečná monstra diskusní mánie, jevištně už dnes těžko myslitelná (např. *Člověk a nadčlověk*). Z hlediska dramatické techniky představuje optimální tvar konverzační komedie proslulý *Pygmalion* (1912), v němž se konverzace stává i problémovým jádrem dramatického děje: převýchova ordinérní pouliční prodavačky v dámu se realizuje především ve sféře slovního vyjadřování. Téma a základní výrazový prostředek jsou v naprostém souladu.

Taková souhra složek je ovšem možná jen ve výjimečných případech. Jinak je doména konverzační komedie značně úzká a výlučná. Svěží mistrovství slovního vtípu u Wildových a Shawových epigonů (četných v oblasti tzv. bulvární dramatiky) nezřídka pokleslo v úmorně únavné a duchaprázdné duchaplničení.

11. Veselohra a komedie satirická

Vedle dělení podle hlavního prvku nebo výrazového prostředku můžeme rozlišovat komedii též podle převládajícího druhu komiky jako **komedii satirickou** a nesatirickou, pro niž neznám vhodnější označení než – **veselohra**. Název komedie satirické je terminologicky

poměrně neproblematický, zato s pojmem veselohra se zachází dosti libovolně. Obvykle se považuje veselohra za jakousi méně závažnou a hodnotnou formu komedie. Frank Tetauer v knize *Drama i jeho svět* upozorňuje na to, že v různých jazycích se slovně rozlišuje vážnější a lehčí typ komedie („Komödie“ a „Lustspiel“ v němčině, „comédie“ a „comédie légère“ ve francouzštině, „comedy“ a „light comedy“ v angličtině), a onen druhý typ – veselohru – charakterizuje v tomto duchu jako „*typ povrchnější, který nechce diváka přinutit k přemýšlení, nýbrž jen ho pobavit, povyrazit, potěšit*“.¹⁴ V takovém rozlišování je ovšem obsaženo hledisko uměleckého hodnocení, které nelze nikdy spojovat s žánry obecně, toliko s konkrétními uměleckými díly určitých žánrů. Nelze proto ani třídit žánry podle umělecké úrovně nebo myšlenkové závažnosti.

Považujme tedy komedii za širší pojem, zahrnující všechny komediální typy (včetně veselohry), a rozlišujme v jeho rámci podle druhu komiky komedii satirickou, jejímž určujícím znakem je satiričnost (tj. kritický výsměch individuálním i společenským lidským vadám a nedostatkům) a veselohru, jejíž smích je milosrdný, shovívavý a odpouštějící.

Rozličné komické ladění je pochopitelně podmíněno tematicky: předmětem výsměchu satirické komedie jsou vážné deformace lidských charakterů a vztahů, které jsou společensky škodlivé, ba **nebezpečné**. Smích nad nimi je proto břitký a nesmiřitelný, zlobný a hněvný; má hořkou příchut'. Trestající soud satirické komedie (ne náhodou se v souvislosti se satirou tak často používá slov *tepat*, *šlehat*, *bičovat* v nejrůznějších obměnách) působí očistně (komická katarze): divák se osvobozuje od negativních jevů tím, že se jim vysměje, protože v rámci komediálního děje jsou problémy zpravidla neřešitelné.

I veselohra (nebo aspoň dobrá veselohra) má své vážné jádro, ale předmět komediálního sporu je tu takového druhu, že po odklizení překážek (spočívajících buď v dílčích, odstranitelných vadách lidských charakterů nebo v činitelích vnějších nebo konečně v pouhém nedorozumění) dochází k smírnému vyrovnání mezi oběma stranami; problém se řeší v rámci hry jejími vlastními silami – rozuzlením děje.

Jestliže se dělení komedie podle hlavního prvku nebo výrazového prostředku a dělení podle druhu komiky kříží, je nasnadě, že komedie zápletková a situační (fraška) z prvního dělení inklinuje k veselohře, kdežto komedie charakterová a mravoličná ke komedii satirické. *Don Gil v zelených kalhotách* Tirsa de Moliny, Shakespearova *Komedie omylů*, Labichův *Slaměný klobouk* mohou posloužit zároveň i jako prototypy veselohry; Molièrův *Lakomec* a Ostrovského *I Cbytrák se spálí* jsou prototypy komedie satirické. Komedie konverzační se blíží veselohře tam, kde převažuje samoučelná slovní komika, a satirické komedii v případech, že diskutuje závažné otázky společenské.

U vážných kritiků bývá veselohra pro svůj neútočný charakter někdy bagatelizována. Její pozdně měšťácká podoba pro to skýtá dosti důvodů: záplavu růžových, úsměvně laskavých

¹⁴ Tetauer, F.: *Drama i jeho svět*, Praha 1958, s. 195.

limonád o ničem, jejichž zápletky se motají kolem z prstu vycucaných pseudoproblémů a jejichž veselost je synonymem únikovosti (pěkné příklady najdeme ve veseloherní tvorbě našeho F. X. Svobody – viz např. jeho kdysi oblíbené veršované *Čekanky* o trampotách, jež vdavekchtivým „pannám“ způsobila nepřející hraběcí vrchnost, i o radostném naplnění milostných tužeb zásluhou nové vrchnosti přející). Pokud však toto bagatelizování míří k samotné podstatě veseloherního typu komedie, je pochybeným předsudkem, pramenícím z absolutizace protikladu satira kontra humor (může být něco smutnějšího než satira bez humoru?) a z jednostranného preferování satiry před humorem.

Rejstřík satirického smíchu je široký: sahá od výsměchu drobným lidským vadám až k hlubokým analýzám podstatných charakterových deformací, od komunální satiry (všímající si okrajových, druhotných společenských úkazů) až ke klíčové modelové satirě, usilující demaskovat podstatu společenského systému a jeho institucí.¹⁵

Tento vrcholný satirický typ proslavila ruská komedie 19. století. Hned na jeho počátku stojí dílo mistrovské – *Revizor* (1836). Za předmět důmyslné satirické analýzy si Gogol ve snaze „sebrat na jednu hromadu všechno špatné na Rusi“ zvolil život v průměrném provincionálním městečku. Katalyzátorem velkého demaskovacího procesu učinil domnělého revizora, trochu naivního a značně lehkomyšlného a povídavého mladíka, jenž – vlečen překvapivou přízní situace – svým chováním inspiruje jednotlivé místní činovníky k velkolepému striptýzu před očima diváků. Situační nedorozumění nám umožňuje proniknout do vnitřního chodu a vnitřního „pořádku“ městské správy a městského hospodaření. Zdánlivě náhodný a výjimečný případ se podle principu analogie stává případem modelovým, jehož podstata je zákonitá. Konkrétní, byť fiktivní ruské městečko funguje jako model samoděržaví vůbec.

Charakteristické znaky tohoto druhu satiry – nemilosrdnou kritičnost, zveličující nadšazku a zjednodušující karikaturu – stupňují až na hranici tragikomiky a grotesky zlé satiry M. J. Saltykova-Sčedrína (*Pazuchinova smrt, Stíny*) a A. V. Suchovo-Kobyлина (*Proces, Smrt Tarelkinova*).

Jako domácí příklad vtipné satirické komedie, zaměřující se ke kritice společenských „nemravů“, může posloužit hra Ivana Stodoly *Čaj u pana senátora* (1929). Politické téma hry a jeho koncepce má v historii světového dramatu hluboké kořeny: politikaření a politickou demagogii zesměšňoval už Aristofanés zejména v *Jezdcích*, politické parvenuovství si vzal na mušku už Ludwig Holberg v *Kováři politikovi* a odrodilectví v širším smyslu nejednou

¹⁵ Zvláštním druhem satiry je parodie, jejíž výsměch nemíří přímo k životní realitě, ale k realitě už zprostředkované uměleckým dílem. Ať už si bere parodie na mušku konkrétní umělecké dílo (např. Nestroyovy parodie na Wagnerovy opery – *Lohengrin, Tannhäuser*, na Hebbelovu tragédii – *Judit a Holofernes*) nebo určitý literární nebo dramatický žánr (parodie na western, detektivku, psychologické drama), postupuje tak, že si vypůjčuje od parodovaného předmětu určité vnější znaky, které vystupňuje ad absurdum a odhaluje jejich potenciální vnitřní komiku. Nejčastěji čerpá parodie komický účín z rozporu mezi ustrnulým žánrovým schématem (proto parodisty tolik přitahují vysoce konvenční umělecká díla jako např. klasické opery) a nespoutatelností životních reálií.

Molière, zvláště v *Měšťáku šlechticem*. Stodolův hrdina Baltazár Slivka, obyčejný obchodníček značně omezeného vzdělání a rozhledu, je svou ctižádostivou manželkou vmanipulován do politické činnosti. Zprvu se roli politika vzpírá, ale postupně se do ní vžívá a nalézá v ní zalíbení. Má dokonce kandidovat do senátu, bude-li schválen paní ministrovou. Proto absolvuje školení ve společenském chování, konverzaci, tanci a politickém řečnictví pod vedením ruského emigranta Lopuškina, bývalého gardového kapitána. Děj vrcholí při čaji u pana senátora. Sledujeme zároveň „zkoušku státníkovu“ i odhalení celé čajové společnosti. Slivka má totiž se svými naučenými frázemi úspěch z jednoho prostého důvodu: nejen on, ale i ostatní „politikové“ a jejich manželky, včetně pana senátora a paní ministrové, prošli rukama mistra Lopuškina a z jeho lekcí načerpali všechnu moudrost. Podobně jako u Gogola a dalších klasiků ruské satirické komedie – i když s menší pronikavostí – demaskují se u Stodoly negativní jevy společenské (bezpáteřné politikaření se svými zplodinami – prospěchářstvím, demagogií, korupcí, protekcionářstvím) prostřednictvím typizovaných charakterů, obětí a nositelů společenských deformací.

12. Tragikomedie

S pojmem tragikomedie se setkáváme poprvé u římského Plauta. Použije ho ve smyslu žertovném – bůh Merkur v prologu ke komedii *Ambitruo*. Jako příležitostný dramatický žánr však začne tragikomedie fungovat až v období renesance, kdy se tak označují hry, v nichž se mísí tragika s komikou, ať už jde o vážné příběhy se šťastným koncem nebo naopak komické příběhy s nešťastným koncem. Označení tragikomedie si v 16. a 17. století dosti libovolně přisvojovali autoři italského (G. B. Guarini: *Věrný pastýř*), španělského (Rojas: *Celestýna*, Lope de Vega), anglického (J. Fletcher: *Věrná pastýřka*), francouzského původu (ještě klasicistický Corneille označil tak svého *Cida* pro jeho smírný konec).

V renesančním dramatu najdeme však i hry, v nichž je sepětí tragických a komických prvků těsnější a organičtější než pouhé mísení a střídání (jež dnes považujeme za typické spíše pro drama v užším smyslu). Zejména Shakespearovy tzv. hořké komedie (*Troilus a Kressida*, *Veta za vetu* a *Konec vše napraví*) představují originální metodu uměleckého vidění, ukazující k modernímu pojmu tragikomedie jako svérázného a svébytného dramatického žánru.

Troilus a Kressida (1602?) je hrou o válce a lásce. O válce, jež je od počátku (únos Heleny) protkána milostnou motivací, a o lásce, jež je skrz naskrz proniknuta válkou. William Shakespeare, jenž ve svých předchozích hrách nejednou vyjádřil víru v moc milostného citu, ať už jej zpodobil jako lásku šťastnou (*Jak se vám líbí*) nebo tragickou (*Romeo a Julie*), ukázal zde černý rub této všemocné vášně. Jako předmět drásavé milostné deziluze si zvolil cudného jinocha s výjimečným smyslem pro čest a v zajetí idealistických představ o lidech

a světě. Příčina krachu a zklamání – milenčina zrada – pak nepramení jenom z předem daného vratkého charakteru Kresssidina: neblahé válečné události poznamenaly tuto lásku už v zárodku a záhy spolupůsobily při jejím rozkladu. Souběžně s procesem milostné deziluze se uskutečňuje demystifikace ve sféře válečné, spočívající jednak v demaskování zákulisí válečných ideálů, jednak v demaskování válečných hrdinů, v důsledné deheroizaci. Trójané bojují „za Helenu“, která za to nestojí a oni to v hloubi duše vědí: jejich idealismus je tragikomickým donkichotismem cti, obranou ztracené varty, sebeklamem. Řekové naproti tomu se vůbec nesnaží idealizovat vlastní pohnutky: bojují, aby zvítězili, a neštítí se žádných prostředků. Bájní rekové defilují bez aureoly se všemi svými slabostmi a neřestmi: marně bychom mezi nimi hledali skutečného hrdinu. Křivým zrcadlem příběhu, ještě stupňujícím demystifikaci, je řecký posměváček, hořký „válečný šašek“ a samorostlý cynický filosof Thersites, který si od této hnusné války udržuje kritický odstup a vzteklými invektivami pranýřuje všechny a všechno: celý ten spor „o parohy a nevěstku“ je podvodem a darebáctvím, všichni jeho aktéři jsou blázni. „*Smilstvo, smilstvo, jen válka a smilstvo.*“¹⁶

Hra *Troilus a Kressida* byla zařazována mezi historické hry, komedie i tragédie. Z dnešní perspektivy ji můžeme bez rozpaků označit za předchůdce tragikomedie v moderním smyslu: skrze demaskující konfrontaci iluzí a skutečnosti, záměrů a výsledků, navíc s použitím parodistických prostředků a krutě ironického komentáře, se tragická látka, soukromá i veřejná, přechodnocuje z hlediska bezohledně komediálního.

Dříve než přejdeme k charakteristice moderní tragikomedie, je třeba si všimnout původu a proměny onoho druhu komiky, který je s tragikomedii tak úzce spjat, že s ní bývá mnohdy i ztotožňován. Jde o grotesku. Slovo pochází z italského „*la grottesca*“, jímž byly v 15. století označovány starověké ornamenty, v nichž se fantasticky proplétala lidská těla s prvky zvířecími a rostlinnými. M. M. Bachtin aplikuje pojem grotesky na lidovou kulturu středověku a renesance. Její groteskní realismus je mu pozitivním výrazem obecně biologické jednoty člověka a přírody. V období renesance dostává však groteska i nový, obsahově užší význam v souvislosti s tím, že se dostává do služeb satiry. Komedie Bena Jonsona (1573–1673) *Lišák Volpone* (1605) zpodobuje nemilosrdný zápas o majetek a moc, v němž každý podvádí každého. Na jedné straně stojí skupina pochlebníků, kteří se snaží získat přízeň domněle umírajícího, aby po něm dědili; na druhé straně mazaný Volpone se svým příživníkem Moscou, pro něž je umírání lstivou hrou s cílem pustit chamtivcům žilou. Pochlebníci jsou pojmenováni zvířecími jmény vesměs mrchožroutů (Corbaccio = krkavec, Voltore = sup, Corvino = vrána); Volpone znamená liška a Mosca – moucha. Jménům odpovídá i radikálně zjednodušená charakterizace, převádějící lidskou povahu na jednu, řádově nižší (zvířeckou) vlastnost (dravost, lest, mrchožroutství, příživnictví). Taková grotesknost pochopitelně není výrazem jednoty lidského a přírodního světa, ale nástrojem pádné satiry, postihující tímto

¹⁶ Shakespeare, W.: *Troilus a Kressida*, překlad J. V. Sládka, Praha 1911, s. 141.

názorným způsobem proces znelidštění, „zezvířecnění“ člověka v honbě za majetkem; jde vlastně o extrémní druh satirické nadsázky.

Podobných prostředků – i když v zastřenější formě – používá i ruská realistická satira 19. století. M. J. Saltykov-Sčedrin (1826–1889) předvádí v *Pazuchinově smrti* (1857) stejné dravčí číhání u lože umírajícího – s tím podstatným rozdílem, že starý Pazuchin skutečně umírá a kroužícími dravci jsou jeho vlastní děti a příbuzní. Groteskní satira zde organicky přerůstá v tragikomedii. Obdobně ve hře A. V. Suchovo-Kobylyna (1817–1903) *Proces* (1861) je nelidským jednáním úředníků k smrti uštván nevinný statkář, marně hájící zájmy své rodiny a čest své dcery. Namísto nelidských, dravčích a parazitních jedinců ho však pronásleduje nelidská, dravčí a parazitní instituce – byrokratický aparát. V Suchovo-Kobylinových satirách *Proces* a zejména *Tarelkinova smrt* (1868) se vedle staršího druhu „zvířecí grotesky“ setkáváme i s novější „mechanickou groteskou“: odlidšťování probíhá ve směru **zvěčňování**, člověk je degradován na loutku, nástroj, automat, součástku mechanismu (ve smyslu doslovném, ale častěji přeneseném). Do krajnosti přivedlo tuto metodu (v níž našli zálibu už němečtí romantikové, zejména E. T. A. Hoffmann) německé expresionistické drama po první světové válce, v němž se člověk (a s ním i dramatická struktura!) nezřídka proměňuje v bezkrevné schéma.

S expresionismem jsou spjaty i počátky dramatického tvoření Bertolta Brechta (1898–1956), který se však zásluhou realističtějšího vidění věcí vyvaroval jeho světonázorových i uměleckých úskalí. V raných Brechtových hrách najdeme oba zmíněné postupy: dramatická parabola *V houštinách měst* (1924) s podtitulem „Boj dvou mužů v obrovitém městě Chicagu“ pojímá kapitalistickou společnost jako džungli, kde platí biologický zákon boje o život – člověk člověku vlkem. Elementární, vražedný antagonismus, jímž jsou proniknuty vztahy mezi lidmi, tu postrádá jakoukoli objektivní sociální motivaci. Zdánlivě samoučelný zápas pro zápas má však pádný motiv subjektivně psychologický: boj na život a na smrt je marným pokusem soupeřů o dosažení lidského kontaktu, o překonání nekonečného osamocení. Brechtovo pojetí grotesky je v tomto případě bytostně paradoxní: zvířecí společenství skrze lásku a nenávisť je už člověku nedostupné, zbývá mu „osamělost... tak nesmírná, že neexistuje ani boj.“

Jiná Brechtova parabola *Muž jako muž* (1926) nazírá vztah jedince a systému v kategoriích mechanismu. Při vloupání do buddhistické pagody, které podniknou čtyři vojáci britské armády v Indii, uvízne jeden z nich za vlasy. Kamarádi ho nechají napospas osudu, ale vezmou si jeho průkaz. Vznikne nutnost získat pro doklady osobu. Stane se jí irský nakládač Galy Gay, protože se náhodou natrefil. Osou dramatického dění hry je přerod civilisty ve vojáka. Proměna je nejdřív povrchová, vnější, ale postupně se prohlubuje, zniterňuje. Dokonána je teprve ve chvíli, kdy se v původně mírném obyčejném člověku probudí vojenský prapud **zabíjet a poslouchat**: funkce je nejen ztělesněna, ale i oduševněna. Na případu Galyho Gaje

se demonstruje teze o bezmezné manipulovatelnosti člověka v třídní společnosti: funkce je nutná – lidská jednotka je nahodilá, funkce je absolutní – lidská osobnost relativní. Člověk jako vyměnitelná součástka společenského mechanismu.

Z hlediska našeho tématu je B. Brecht (přes všechny světonázorové neshody) přímým předstupněm Friedricha Dürrenmatta (1921–1990), jenž dal moderní tragikomedii klasickou podobu s použitím nejrafinovanějších postupů groteskní komiky. Ve stati *Problémy divadla* (1955), časově předcházející Dürrenmattova vrcholná dramatická díla, se autor jednoznačně vyslovil k otázce žánru moderního dramatu: „*K nám se hodí už jen komedie. (...) Avšak tragično je stále ještě možné, i když už není možná ryzí tragédie. Prvky tragična můžeme vyžít, vydobýt z komedie jako strašlivý moment, jako otvírající se propast, tak se stalo už mnoho Shakespearových komedií, z nichž vystupuje tragično, tragédiemi.*“¹⁷

Jak vypadají náměty takových komedií? Multimilionářka Klára Zachanasjanová přichází do rodného Güllenu, aby se pomstila svému někdejšímu svůdci Alfredu Illovi. Vyhlásí šokující výzvu: „*Dám Güllenu miliardu, když někdo zabije Alfréda Illa.*“¹⁸ Z případu K. Z. kontra A. I. se vyvine obecní aféra, na níž jsou zainteresováni všichni občané upadajícího města. Nikdo se sice nemá k tomu zločin vykonat, ale smrt Illova se stane hospodářskou nutností: všichni se na její konto zadluží. A. Ill musí být z vůle veřejnosti odsouzen a zlikvidován. (*Návštěva staré dámy*, 1956) – Nebo: geniální fyzik Möbius se uteče do blázince, aby uchránil lidstvo před zhoubnými následky svých vědeckých objevů. Spolu s ním tam inkognito odejde i dvojice vědců ve službách konkurenčních špionážních agentur, aby Möbiovy objevy zachránili „pro lidstvo“. Jejich usilování se však obrátí vnivč: jako vrazi, kteří museli „z důvodu utajení“ zabít své ošetřovatelky, uvíznou tři fyzikové v pasti šílené ředitelky blázince slečny doktorky Matyldy von Zahndové. Ta se tajně zmocnila Möbiových rukopisů a hodlá využít jeho nebezpečných vynálezů ve prospěch sebe a svého trustu. Naplňuje se nejhorší možný obrat: svět se ocitá v rukou šíleného psychiatra. (*Fyzikové*, 1962).

Dürrenmatt využívá ve svých hrách plně možnosti „mechanické grotesky“: zločinecká banda-banka rodiny Franků ve *Franku V.* (1959) manipuluje lidskými osudy stejně nemilosrdně jako armáda v Brechtově parabolě *Muž jako muž* (všechno individuálně lidské je beze zbytku podřízeno chodu institucionálního mechanismu – zájmům firmy); některé dramatické postavy ztrácejí konkrétní lidskou tvářnost a jsou proto snadno zaměnitelné (v *Návštěvě staré dámy*: Klářin bizarní průvod sestávající z loutkovité dvojice zločinců Tobyho a Robyho a z dvojice vykastrovaných – manipulace samotné přirozenosti – slepců Kobyho a Lobyho, odpovídající na každou otázku unisono a dvakrát; její očíslování manželé, jež podle autorovy poznámky může hrát jeden herec; Klára sama je sestavena – jako výmluvný znak nelidskosti! – ze samých protéz: Ill ji poplácá po stehně a uhodí se o železný kloub, políbí

¹⁷ Dürrenmatt, F.: *Stati a projevy o divadle*, Praha 1968, s. 94.

¹⁸ Dürrenmatt, F.: *5 her*, Praha 1964, s. 180.

jí chladnou ruku ze slonoviny); obnažuje se i mechanismus dramatického dění – dramatická kompozice a vnitřní struktura her (proti praxi iluzivního divadla, umně či méně umně zastírajícího umělost světa dramatu, se zde zcizujícími prostředky, geometrickou přímočarostí v jednání postav a ve vývoji zápletky, zjevnými významovými paralelismy a kontrasty apod. ukazuje „jak je to uděláno“, odkrývá se pohled dovnitř, odhaluje se „kostra“ hry).

Ale Friedrich Dürrenmatt též prohlubuje pojem grotesknosti ve smyslu jejího zniternění. Typickým fenoménem zvířecí grotesky je **upír**, hrůzné a vražedné spojení člověka a zvířete; typickým fenoménem mechanické grotesky je **robot**, zvěcněný člověk nebo věc napodobující člověka, pseudočlověk, jež skutečný člověk srovnal ke svému obrazu, nástroj člověka a zároveň skrytá hrozba, že se vymkne z rukou toho, kdo jej používá; třetí, nejnebezpečnější stupeň představuje člověk, který si uchoval vnější rysy lidství, ale ztratil přirozené lidské vědomí a svědomí – šílenec: rozum, který se stal nerozumným, rozum stojící proti člověku.

Blázinec „Les Cerisiers“ sledujeme zprvu jako bizarní prostředí kriminálního příběhu s podivínskými figurkami pacientů a s originální staropanenskou primářkou. Závěrečné odhalení však vrhá na celý tento svět nové světlo: důmyslná past na fyziky sklapla; dobře myšlená snaha Möbiova, motivovaná ušlechtilým cílem zachránit lidstvo, se zvrátila ve svůj opak; šílenství triumfuje nad rozumem, bezohledný cynismus nad morálkou. Geniální Möbius s hrůzou poznává, že při své plánovité akci, k níž se rozhodl ze svobodné vůle, byl ve skutečnosti vraždící loutkou v rukou šílence.

Dürrenmattovo pojetí grotesky, v němž se směšné pojí s hrůzným a odporným, je výrazem protestu proti nejhlubší degradaci člověka, proti degradaci vnitřní, při níž je člověk ponížěn v samotném jádru svého lidství – v rozumu, svobodné vůli a mravnosti.

Dürrenmattův svět je paradoxní. Paradoxní jsou nejen příběhy a osudy, paradoxní je i vztah autora k jeho fiktivnímu světu. Je **jeho** fikcí, jeho výmyslem, jeho nápadem. Ale právě výjimečný, extrémní, nemaskovaný charakter této fiktivnosti zjednává tvůrci odstup od výsledku vlastní tvorby. Autor se neztotožňuje plně se svými dramatickými postavami a jejich řešeními, je nad nimi, ví více než ony, je jejich osudem, protože má v rukou jejich osudy. Tato nadřazenost, tento odstup, tato vědoucí převaha, na níž se podílí i divák, je příčinou paradoxního vyznění těchto her: smrtelně vážné, potenciálně tragické události vnímáme ve výsledném významu a pocitu jako krutě komické, tragikomické.

A zde jsme u jádra moderní tragikomedie, jehož platnost už přesahuje Dürrenmattovo dílo. Při dojemném, „melodramatickém“ příběhu divák citově spoluprožívá příhody dramatického hrdiny a upokojí se posléze jedině happy endem. Jakýkoliv odstup tu chybí.

V tragédii má divák účast s tragickým hrdinou, ale zároveň (skrze tragickou ironii, umožňující vidět a vědět více než tragický hrdina) z odstupu jeho úděl posuzuje, hodnotí. Stává se důvěrníkem tragického osudu, který má nadosobní perspektivu, protože je spjat s absolutně platným mravním zákonem. Hrdinův tragický pád znamená sice nezdár ve sféře

individuální existence, ale zároveň vykoupení ve sféře obecně lidské. Nad relativitou osobního údělu se vítězně tyčí absolutno zákona, pravdy, spravedlnosti. Tragický lidský úděl otrásá, ale nedeprimuje. Neústí do zoufalství, ale do očisty, katarze.

V tragikomedii taková transcendence neexistuje. Osud tu není spjat s absolutními hodnotami a kritérii, ale je sekularizován, zpřízmeněn do malérů, nešťastných náhod a nehod. Osudovost tu není nesena metafyzikou, ale fabulací, za níž cítíme ruku demiurga a dirigenta hry: autora. Snuje fabuli tak, aby do ní lapil hrdinu a s ním i diváka, jenž s hrdinou „šel“. Cítíme se s hrdinou zaskočení, ale zároveň se smějeme tomu, jak jsme byli zaskočení, protože hrdina to prodělává (v souřadnicích hry) doopravdy, kdežto my jenom svou účastí, fiktivně. Ambivalentní (dvojaké) pocity, které tragikomické příběhy budí, jsou tedy důsledkem křížení dvojího úhlu pohledu: jeden je dán ztotožněním s hrdinou a jeho zážitky, druhý kritickým odstupem, umožňujícím konfrontaci subjektivních záměrů a objektivních výsledků. Möbiův příběh nás dojíhá, prožíváme-li spolu s hrdinou pokus o záchranu lidstva sebeobětováním; závěrečná anagorize (poznání) však celému předešlému dění dává nový, hořce komický význam.

Tragikomedie přináší do žánrové problematiky podstatné novum, jež opravňuje její samostatné místo v klasifikaci žánrů: zpracovává látky, které ve starších dobách příslušely tragédii, přehodnocuje je z komického hlediska. Plní tak funkce různých dramatických žánrů: tragédie, problémového dramatu a satirické komedie. Svým nemilosrdným viděním světa je to žánr adekvátní pro zpodobování nejdrásavějších a nejnebezpečnějších problémů, rozporů a konfliktů světa v krizi.

13. Druhotná žánrová označení

V divadelní praxi se setkáváme s celou řadou dalších žánrových označení různé frekvence a časové trvanlivosti, která se míjejí s naší žánrovou klasifikací, protože jsou volena podle jiného klíče. Kvůli úplnosti je třeba se zmínit alespoň o těch nejzávažnějších a pokusit se je utřídit podle konkrétních hledisek.

Podle doby dramatického děje rozlišujeme hru ze současnosti (označení bezpříznakové, proto zpravidla neuváděné), poměrně vzácnou hru utopickou, jejíž dění je situováno do fiktivní budoucnosti (K. Čapek: *R. U. R.*) a hru historickou.

Historické drama jako žánr velmi komplikovaný a problematický s rozvětveným rodokmenem ovšem nelze mechanicky ztotožňovat s každým dramatickým útvarem, jehož látka je minulostní. Vyvinulo se z tragédie a teprve v alžbětinském divadle se stalo samostatným žánrem, jehož tematikou bylo skutečně historické dění a ne pouze soukromé činy a vášně historických osob. V dalším vývoji se jeho funkce značně proměňovala. Významné historické

drama německého osvícenství (Goethe, Schiller) spojovalo počínající historické vědomí s humanistickými osvícenskými idejemi. Důležitou roli sehrály historické hry též v procesu národního uvědomování. Česká obrozená dramatická tvorba je toho názorným příkladem. Týlový historické hry, psané v době revolučního kvasu kolem roku osmačtyřicátého, obsahovaly pod tenkou (faktograficky ne zcela přesnou) historickou slupkou zřetelný národní a sociální apel. Ale i pozdějšímu Aloisi Jiráskovi, jenž usiloval v duchu kritického realismu o věrnost a přesnost svých historických „obrazů ze života“, šlo při historických námětech více o přítomnost než o minulost: poukazem k starým pokrokovým tradicím chtěl uvědomovat a posilovat současníky v jejich boji za národní svébytnost.

Historické drama vždy oscillovalo mezi minulostí a přítomností: bylo tomu tak už u Shakespeara a je tomu tak i u jeho moderního antipoda G. B. Shawa, jehož pseudohistorické hry, plné anachronismů a časových narážek, v historickém rouchu diskutují aktuální filozofické, společenské a politické problémy. I historicky vcelku věrná *Svatá Jana* (1924), Shawovo mistrovské dílo, prozrazuje tento dvojitý časový plán v epilogu, kde jsou historické postavy Janina případu konfrontovány s Pánem z roku 1920, aby se ukázal obecný, a proto stále ještě apelativní smysl onoho „protestantského“ principu, jež Jana z Arku ztělesňuje.

Podle délky dramatického textu můžeme rozlišovat hry celovečerní, cyklické a drobné dramatické útvary. Celovečerní hra, jejíž scénické provedení trvá 2–4 hodiny, je dnes běžným dramatickým typem. Cyklické hry nelze pro značný rozsah vměstnat do jednoho časového úseku a provozují se proto několik večerů nebo dní po sobě. Takový ráz měly středověké mystérie, trvající několik dnů nebo ve výjimečných případech i týdnů. V moderní dramatické tvorbě se cyklické hry vyskytují jen ojediněle a jejich rozsah komplikuje nebo docela znemožňuje scénickou realizaci (F. Schiller: *Valdštejn*, F. Hebbel: *Nibelungové* – v obou případech sestává celek z jednoaktové přede hry a dvou pětiaktových tragédií).

Drobné dramatické útvary byly oblíbeny už ve starověku. Řecko – a později i Řím – znaly vedle velké komedie i mimos (latinsky: mimus), krátké scénky ze všedního života s jednoduchým anekdotickým dějem. Drobné komediální formy byly běžné i ve středověku a renesanci (fraška-farce, její odrůda „sottie“, intermedia nebo interludia – Cervantesovy „mezihry“, Sachsovy „masopustní hry“ apod.). V moderní praxi se podobné útvary označují obvykle jako *aktovky*. Vedle klasické aktovky, která je vlastně normálním dramatem veselého (F. F. Šamberk: *Blázinec v prvním poschodí*) nebo i vážného rázu (J. M. Synge: *Jezdci na moře*), jenom ve zhuštěném provedení, existuje řada volných drobných her, obvykle anekdoticky pointovaných, dialogických i monologických (A. P. Čechov: *O škodlivosti tabáku*, scéna-monolog o jednom dějství), pro něž se užívá označení „scénka“, „výstup“, „skeč“ (satiricky laděná scénka na časové téma). Uplatňují se zejména v rámci umělecky různorodých, montážně uspořádaných produkcí jako je kabaret, revue, estráda.

Dvě základní možnosti pojetí aktovky lze demonstrovat na tvorbě Jozefa Gregora Tajovského. Aktovka *V službě* (1911; s žánrovým označením „hra v jednom dějství“) je realistickým obrazem z venkovského života s typickým dobovým problémem vztahu „pán a sluha“. Gregor Tajovský předvádí spor mezi hospodářem Štefanem a jeho zaměstnancem Janem vystupňovaný až do sluhovy vzpoury. Její základ je sice třídní, ale provedení individualistické. Proto končí – přes podporu hospodářovy ženy Zuzky – Janovou prohrou. Dramatický svár se realizuje hlavně v rovině konfrontace postojů, v níž každá strana uplatňuje své nároky a svá práva, aniž dojde k jeho dějovému rozvinutí v rovině dramatické fabule. Dramatické zpodobení má ráz statického, jednorázového záběru určité sociální skutečnosti.

Vrcholná aktovka Jozefa Gregora Tajovského *Hřích* (rovněž 1911) je naproti tomu komponována jako normální celovečerní hra (o tom svědčí i příznačné rozdělení do tří „obrazů“, jakýchsi zkrácených „dějství“), charakter aktovky jí dává toliko menší rozsah. Fabule je sice jednoduchá, ale má výraznou vnitřní dynamiku: dramatický děj se proměňuje a v něm se proměňují i dramatické charaktery obou protagonistů hospodáře Ondřeje Kvaška, vracejícího se z Ameriky a jeho ženy Evy, která v době manželovy nepřítomnosti navázala milostný poměr s pacholkem Janem a porodila mu nemanželské dítě. Jak naznačuje už název, obě ústřední postavy mají svůj vnitřní svár (vina) a svůj dramatický vývoj (hledání východiska z osobní krize). Eva lituje svého přečinu, zvláště když si uvědomí nehodnost zbabělého Jana, odmítajícího svůj podíl viny na cizoložství. Ondřej Kvaško posléze odpouští své manželce a přijímá dítě za vlastní, protože si uvědomuje, že ani on není bez viny. Individuální lidský osud má zřetelné společenské podmínění: nepřirozené rozdělení manželství, motivované Ondřejovou touhou po bohatství, bylo pravou příčinou manželské krize. Přesto není hra jenom ilustrací sociálních poměrů – ty vytvářejí pouhé determinanty vnitřního procesu obou protagonistů, v němž je dramatické jádro příběhu. Aktovka v tomto pojetí je plnohodnotným dramatem, pouze časově a dějově do krajnosti komprimovaným, „stlačeným“.

Někdy bývá v žánrovém názvu naznačeno téma nebo problematika hry, často s poukazem ke kanonizovanému žánru jiného literárního druhu (zejména epiky): detektivní (kriminální), psychologické, sociální drama – divadelní obdoba detektivního (kriminálního), psychologického, sociálního románu; reportážní hra – drama publicistického, faktografického, „nefiktivního“ rázu; pohádkové drama – inspirované lidovými i umělými epickými pohádkami.

Pohádka, báchorka je dnes převážně doménou divadla pro děti (dramatické zpracování oblíbených národních pohádek), ale nebylo tomu tak vždycky. V době svého největšího rozkvětu, v první polovině 19. století, byla „kouzelná hra“ jedním z nejzávažnějších žánrů vídeňského lidového divadla, určeným pro dospělé, náročným umělecky i myšlenkově. Raimundův *Alpský král a nelida* (1828) je filozoficky a eticky hlubokou analýzou mizantropického postoje a výsostným dílem básnickým, „kouzelná fraška“ *Lumpáci v agabundus* (1833) byla

dobrych sto let (byt' ne zcela oprávněně) nejoblíbenějším Nestrojem českého repertoáru. V našem obrození pak sehrála duchem i tvarem příbuzná báchorka stejně významnou roli jako drama historické. V průhledných pohádkových jinotajích J. K. Tyla zaznívaly základní dobové národní a sociální tendence i přímé satirické útoky na politické aktuality. Komplexní dramatická forma, spojující přímé zpodobení skutečnosti s parabolou, realitu s fantazií, žánrový obraz ze života s poezií a hudbou, prokázala v našem divadle větší životnost než mnohé ambiciózní pokusy o „vysoké“ dramatické umění.

Žánrovým označením bývá často zdůrazňován podíl hudby v dramatické struktuře. V římské komedii byl zcela samozřejmý a nebylo třeba na něj upozorňovat, ale v nové době se setkáváme s takovým označením už u Molièra – „komedie-balet“, činoherní komedie se zpěvními a tanečními vložkami (*Měšťák šlechticem, Zdravý nemocný*). Vídeňské lidové divadlo hojně používalo písňových čísel a neopomínalo to zdůraznit i v žánrovém označení (romanticko-komická pohádka se zpěvem, kouzelná fraška se zpěvem apod.). Ve Francii se v té době říkalo komedii s kuplery *vaudeville* (E. Labiche: *Slaměný klobouk*). Naše století vytvořilo osobitý typ hudební komedie, který zejména v anglosaské oblasti vytlačil klasickou operetu – tzv. muzikál („musical comedy“ – „musical“). Občas se přibližuje činohře („činoherní muzikál“), ale převahou patří k hudebnímu divadlu.

Konečně je třeba se zmínit o žánrovém označení individuálním, platném toliko pro jediné, konkrétní umělecké dílo. Autor se jím zpravidla snaží individualizovat žánrově nebo tematicky upřesnit, ozvláštnit (vázně nebo žertem) zaměření své hry („veseloherní romance ze starých časů“, „prajednoduchá komedie“, „zlodějská komedie“, „lehkovážná komedie pro vážné lidi“).

Výše uvedené žánrové klasifikace nebo izolované názvy (jejichž výčet zdaleka není úplný) se kříží s naší základní klasifikací, danou opěrnými body: tragédie – drama v užším smyslu – komedie – tragikomedie. (Historická hra např. může být stejně dobře tragédií, dramatem v užším smyslu i komedií; podobně detektivní hra může být vážným dramatem i komedií – detektivní komedie, případně parodie na detektivku atp.). Tato žánrová označení mají z různých hledisek různou platnost a závažnost, ale vzhledem k našemu pojetí žánrové specifičnosti jde o označení toliko druhotná.

14. Tendence moderního dramatu

Výklady o jednotlivých žánrech a typech dramatu potvrdily v úvodu vyslovenou tezi, že dramatické žánry jsou kategorie nestálé, v čase proměnlivé. Tato proměnlivost je daleko nápadnější v žánru tragickém než v žánru komickém. I komedie se ovšem mění, vyvíjí ve výrazových prostředcích, v technice (jež se stále zdokonaluje, zjemňuje, mnohdy na úkor

skutečného komického účinu), ale i v pojetí svého předmětu. Převažovalo-li ve staré komedii kritické zaměření proti nedostatkům lidských jednorlivců, bytí typických, v moderní komedii se stávají terčem výsměchu celé společenské skupiny a třídy, i mocenské instituce, které vytvářejí k obraně svých zájmů. S touto změnou souvisí i pohyb uvnitř žánrové oblasti komedie: individualistická komedie intriková, založená na důvěře v účinnost důmyslné individuální akce, definitivně zaniká v minulém století; podobně se ztrácí čistá charakterní komedie a je nahrazována komplexnějším typem, v němž se analýza charakterů propojuje s kresbou dobových mravů a ztělesněním dobových okolností, podmiňujících obě, charaktery i mravy. Naproti tomu se v různých nových variantách a transpozicích uplatňuje technika staré komedie situační (frašky), umožňující modernímu dramatikovi hyperbolicky postihnout postavení osamocенého individua v soukolí společenských mechanismů.

Mění se i žánrová poloha komedie: lehké a nezávazné, k pouhému rozptýlení a kratochvíli zaměřené veselohry ustupují typům vážnějším a závažnějším, komedie nabývá stále hořčejší a méně utěšené podoby, slovem: moderní komedie zřetelně inklinuje ke grotesce a k tragikomedii.

Přes tyto (a mnohé další) změny ve struktuře komedie, je její základní postoj, předmět a metoda zpodobení relativně stálejší než u tragédie. Příčinu spatřuji v tom, že hodnotící hledisko komedie je zakořeněno přímo v lidské přirozenosti, kdežto hledisko tragédie – v **ideologii**. Smích je spontánním projevem, ať už se směje člověk z čiré radosti, z radostné vitality, z naplnění přirozených potřeb a přání, nebo se vysmívá – s vědomím převahy ideálního kladu – deformacím lidské přirozenosti v negativních společenských jevech. Humor v širokém smyslu, chápaný jako komické vidění světa a zdroj smíchu, je přirozeným lidským postojem, který je sociologicky vždy blízký lidovému hodnotícímu hledisku. Pozice komedie jako „nízkého“ žánru je zpravidla opozicí proti mystifikovaným „vysokým“ hodnotám, proti poruchám přirozených lidských podmínek a vztahů. Toto hledisko lidské přirozenosti, historicky ovšem konkretizované jako určitý společenský ideál spravedlivého uspořádání věcí, musíme mít vždy na paměti při výkladu satirického smíchu, protože ono je skrytým měřítkem, normou hodnocení a soudu zpodobených negativních jevů.

Látkou tragédie jsou lidské vášně a jejich zhoubné důsledky, ale vlastní tragika vzniká teprve určitou **ideologickou** interpretací lidských činů a dějů. **Tragické jevy** – smrt, pád, sebeobětování tragického hrdiny – dostávají kladný a osvobodivý smysl jenom tehdy, jsou-li nazírány v kontextu nadosobního a nadčasového řádu, ať už je jeho základnou mýtus, náboženství nebo sekularizovaný normativní systém bezpodmínečně závazných mravních příkazů a zákazů. Podstata tragédie je – jak už bylo řečeno – metafyzická: je podmíněna přijetím absolutních norem a hodnot, které zůstávají zachovány navzdory individuálním tragickým osudům, ba manifestují se právě skrze ně. Taková „nadosobní konstanta“ je ve skutečnosti historicky determinovaná a proto i historicky poměrně ideologickou formou:

antická tragédie, kořenicí ještě přímo v mýtu, má zcela odlišný filozofický a etický obsah než tragédie klasicistická, založená na ideologii novodobého monarchismu. Hledání nějaké jednotné „filozofie tragédie“, jež by převedla tragické básnictví na společného myšlenkového jmenovatele, nevede k cíli: jako doklad mohou posloužit dva renomovaní filozofové tragédie, Arthur Schopenhauer a Friedrich Nietzsche, kteří našli v tragédii dobré důvody pro své protichůdné pesimistické a optimistické učení.

A tak zůstává jako pojítko tragického žánru pouze společná žánrová tematika: do absolutnosti, nesmiřitelnosti a neřešitelnosti vystupňované rozpory a konflikty elementárních lidských situací, ale hodnocení lidského počínání v takových situacích se mění podle dobové ideologie. S ústupem starých, ve své podstatě metafyzických ideologických forem (poslední výraznou formou toho druhu byla ideologie osvícenství, jíž v umění odpovídá osvícenský klasicismus) souvisí i rozklad tragického žánru, jehož domény se zmocňuje na jedné straně drama v užším smyslu, na druhé straně tragikomedie.

Drama v užším smyslu jako méně stylizovaný a méně konvenční útvar nemá vyhraněný látkový a námětový okruh. Chce obsáhnout životní realitu v celé šíři a podřizuje svůj styl jejím zákonitostem. V tomto smyslu se zmocňuje i látkového okruhu tragédie, aniž při tom přebírá její funkci a její tematické zaměření. Zpřízmeněné, odmytologizované a odpatetizované tragické jevy zpracovává drama novým způsobem; lidský úděl postihuje v sepětí se společenskými poměry. Tragický osud a heroické tragické vášně nahrazuje sociální a psychologická (dokonce i biologická) determinace průměrných lidských charakterů, jejich mentality, emocionality i aktivity. Tragické konflikty se relativizují a tím, že se ukazuje jejich konkrétní historická podmíněnost, vytvářejí se podmínky pro jejich netragické řešení, a to i tehdy, když drama takové východisko přímo nevyjadřuje. Absolutní tragické rozpory se transponují ve společenské problémy.

Tendence k tragikomedii byla naznačena už u Shakespeara, a to nejen v jeho „hořkých komediích“, ale i ve vrcholných dílech tragických, v nichž tragickou jednotu nahradilo paradoxní vidění světa. Paradoxní je podstata *Hamleta*, kde je tragickému hrdinovi přisouzen tradiční úkol mstitele, přičící se jeho humanistickému založení i jeho skepticky jasnozřivému vědění o světě: ušlechtilý osamělec, jemuž je vlastní pozice kritického outsidera, je proti své vůli zatažen do vysoké královské hry o moc a obětován něčemu, v co nevěří. Paradoxní je i *Král Lear*, jehož cesta k poznání a očistě vede bláznovskou cestou po dně lidského utrpení, cestou, během níž jsou naruby obráceny a jako nepotřebné slupky odhazovány všechny oficiální hodnosti, hodnoty a normy. Je-li Shakespearova vrcholná tragická tvorba příznakem krize „vysokého“ žánru, je zároveň i předzvěstí nových cest, jimiž se bude ubírat vážné drama.

Tragikomedie se stává v moderní době jakousi náhražkou tragédie. Vděčí ovšem tragédii, z jejíž krize se zrodila, za mnoho: převzala od ní nejen vzorce mezních lidských situací

a konfliktů, ale poučila se i na její technice; přehodnotila její pojetí osudu a dramatické ironie. Rozešla se s ní však v tom nejdůležitějším – v hodnotící perspektivě.

Tendence k tragikomedii není jevem izolovaným. Je součástí širšího procesu sblížení tragiky a komiky, nejvyhraněnější (byť nikoli kvantitativně převažující) formou složitého úkazu, který bývá označován jako žánrový synkretismus, spojování, slučování žánrových poloh.

Domény tragédie a komedie byly v některých obdobích (antika, klasicismus) zřetelně odděleny. Komedie měla přísně vymezenou sféru působnosti: sociologicky jí příslušel personál nižšího (měšťanského nebo venkovského) původu, kdežto tragédie byly zabydleny postavami vladařskými a šlechtickými; proti vysokým, ideologicky závažným tématům tragédií se zaměřovala na témata „nízká“, všední, soukromá (zejména okruh manželských a rodinných sporů a starostí). Ale odedávna existovala též druhá tendence – prolínání komického a tragického elementu v jednom dramatickém díle (viz podíl komiky ve středověkých mystériích).

S postupnou demokratizací společnosti v 19. a 20. století ztrácí žánrová segregace sociologické odůvodnění a můžeme sledovat skutečnou invazi komického žánru a pohledu do všech dramatických a divadelních žánrů. Žánrový synkretismus probíhá často ve znamení zřetelné dominance komického elementu při všestranném uměleckém záběru. Ne náhodou pocítujeme nedostatek smyslu pro humor u literárního tvůrce bezmála jako defekt, organickou vadu.

Expanze komiky není zdaleka jevem nahodilým. Zárodek žánrového synkretismu nalezneme už v prvotní a nejčistší podobě tragického žánru. Snad to nebude znít jako schválnost, řekneme-li, že v reprezentativním díle řecké tragédie, v Sofoklově *Králi Oidipovi*, je latentně obsažen jistý prvek komiky. Spatřuji jej v básnickové úhlu pohledu – v oné tragické ironii, s níž nazírá osudy svého hrdiny. Oidipús se stává obětí své noetické krátkozrakosti, nad níž dominuje divákova „dalekozrakost“: divák ví více než tragický hrdina. Na principu, který tvoří osu této tragédie, by se při pouhém posunu reálií dala docela dobře napsat čistokrevná komedie. Ostatně Kleistův *Rozbitý džbán* (1808), kde soudící rychtář Adam během vyšetřování usvědčí jako viníka sám sebe, nemá k tomu daleko. Řecké drama žánrovou syntézu neprovedlo, ale stanulo na samém jejím prahu: na sklonku velké tragické éry, v pozdní tvorbě Euripidově, ztrácí tragédie svou žánrovou vyhraněnost, přibližují se technice intrikové hry (*Helena*, *Ión*) a stávají se východiskem nové komediální formy nazývané nová attická komedie.

Pronikání komiky do vážných sfér je proces oboustranně prospěšný: vysvobozuje komiku z jejích vlastních omezení (podmíněných často důvody pouze konvenčními), ze zajetí schematických fabulačních a tematických klišé, a otevírá jí cestu k podstatným problémům, kam dříve pronikala jen výjimečně – u tvůrců ostře se vymykajících průměru (častěji v komické literatuře – Rabelais, Cervantes, Swift aj. – než v dramatu). Vážné žánry pak

získávají aplikací komických principů větší odstup od zpodobovaných jevů, ostřejší, kritičtější vidění a hodnocení skutečnosti, i větší míru zobecnění při uměleckém zpodobení.

Demonstrujme si žánrový synkretismus, tuto charakteristickou tendenci soudobého divadla, na dvou vskutku reprezentativních příkladech, na dvou autorech, kteří rozhodujícím způsobem ovlivnili moderní dramatickou tvorbu – na Čechovovi a Brechtovi. A. P. Čechov za svého života nejednou vyžadoval na inscenátořech komediální interpretaci svých vrcholných her, zejména *Višňového sadu* (1904). V jevištních realizacích však vyznívaly dlouho jako vážná dramata melancholického nebo i sentimentálního zabarvení. Žánrový charakter Čechovových her nelze stanovit podle tradičních sudidel. Čechovova metoda je nová a při vši své vnější skromnosti objevná. Podstatu problému neřeší ani soudy, charakterizující Čechovovy dialogy a děje jako nestrukturovaný tragikomicko-lyrický proud. Věcná analýza Čechovových dramatických textů vede nejdříve k poznatku, že máme co činit se svéráznou kompozicí témat a motivů, v níž se v ostrých střizích střídají prvky lyrické s prvky komickými či tragikomickými. Dojemné scény jsou často „shazovány“ absurdními situačními zvraty nebo výroky, vkládanými do úst epizodických postav, které plní ve hře funkci jakýchsi smutných klaunů (takový je smolař Jepichodov nebo naopak úspěšný prost'áček Simeonov-Piščík ve *Višňovém sadu*, opilec Čeburykin, lermontovovská karikatura Solenyj a třídní kašpar Kulygin ve *Třech sestřích*). Střídání různorodých prvků a jejich vazba není u Čechova nahodilá. Jde o konfrontaci stanovisek, o hodnocení, přehodnocování i znehodnocování tematicky důležitých předmětů. Jednotlivým momentem Čechovových vrcholných her není fabule, ale určitý dramatický fakt, vzhledem k němuž a skrze nějž jednotlivé dramatické postavy vyjadřují své záměry, postoje i charaktery. Ve *Višňovém sadu* je takovým těžištěm višňový sad: Raněvské, marně usilující o jeho záchranu, vybavuje vzpomínky na čisté, nevinné dětství; Gajejovi je rodovým památkem, o němž je zmínka i v naučném slovníku; Trofimov jej soudí ve jménu fiktivních višňových sadů budoucnosti; Lopachin jej koupí, aby jej výdělečně zužitkoval...

Ve *Třech sestřích* (1901) má podobnou funkci vytoužená, vysněná Moskva: nejmladší ze sester, naivní idealistka Irina, která je hlavní nositelkou tohoto motivu, vidí v Moskvě východisko z malosti provinciálního života, spojuje s přesídlením do Moskvy naději na změnu, nápravu života a naplnění životních cílů; pro všechny tři sestry je Moskva spjata se vzpomínkami na šťastné mládí a dětství; pro bratra Andreje splývá Moskva s profesorskou kariérou na univerzitě. S touto více či méně ideální představou Moskvy groteskně kontrastují nesmyslné historky nahluchlého Feraponta, jenž se domnívá, že „přes celou Moskvu je natažen provaz“.¹⁹ Motiv Moskvy, a ještě markantněji motiv višňového sadu má symbolickou platnost: vyjadřuje touhu po kráse, štěstí, lepším životě. Není to však statický jinotaj, jenž by se dal přeložit jednoznačnou formulí (z pokusů o takový „překlad“ vycházejí schematické,

¹⁹ Čechov, A. P.: *Dramata*, Praha 1952, s. 277.

ochuzující interpretace Čechovových her), ale divadelně dynamický obraz, uchováající si charakteristickou polaritu mezi divadelní realitou (višňový sad je konkrétní objekt, který je možno vlastnit, prodat, koupit, vykácet i obdivovat; Moskva je konkrétní město, kde se žilo, žije, kam se možno přistěhovat...) a symbolickým znakem, jehož význam se proměňuje od postavy k postavě. Pravda dramatu není pravdou jednoho závazného výkladu tohoto symbolu, ale pravdou souhrnu jednotlivých, obsahově různorodých, ale objektivně platných, i když zřetelně hierarchizovaných významů (Irinino pojetí Moskvy je v této hierarchii pochopitelně mnohem výše než pojetí Andrejevovo, natož zcela okrajové „pojetí“ Ferapontovo).

Žánrové vyznění Čechovových her je závislé na scénickém ztvárnění jednotlivých prvků a motivů. Jestliže např. oddělíme vážné, dojemné scény od ostrých absurdních „point“ dlouhými pauzami, potlačíme kontrastnost struktury, a tím i komický efekt. Naopak jej zvýrazníme vyostřením těchto kontrastů: absurdní pointy pak působí jako „shozy“ citově vypjatých scén. Protože komika má sklon podřizovat a podrobovat si vážné, směřuje taková kontrastně vyhocená interpretace nutně ke komediálnosti.

Komická rozpornost se však projevuje i uvnitř jednotlivých dramatických charakterů jako vzdálenost mezi záměrem a výsledkem: Tuzenbach ve *Třech sestrách* stále horuje pro práci, o níž nikdy ani nezaváhal; Irina tuto touhu sdílí, ale je trpce zklamána, když se pokusí ji realizovat na konkrétním místě – v kanceláři u telegrafu; Trofimov ve *Višňovém sadu* se plamenně rozhořčuje nad prázdnotou a sterilitou ruské inteligence, aniž si připustí, že hovoří o vlastním způsobu života.

Čechovova metoda nespočívá tedy v pouhém střídání vážného a nevážného, sentimentálního a groteskního, ale ve složité souhře a konfrontaci názíracích a hodnotících postojů, jejichž nositeli jsou jednotlivé dramatické postavy. Příznačným znakem celku, pojatého v takové dramatické objektivitě, je řád disharmonie, nepatřičnosti, nefungování: věci do sebe nezapadají, ušlechtilé záměry se nedaří uskutečňovat, svět nefunguje tak, jak by měl. Ztělesněním tohoto principu nepatřičnosti je postava komického smolaře Jepichodova, který ať udělá, co udělá, vždy se to obrátí proti němu: opovržlivě si odplivne před svým sokem, ale potupná slina dopadne na jeho vlastní kabát, napije se vody, něco spolkne a přijde o hlas atd., atd.

Všechny tyto vnitřní strukturní kontrasty a rozpory Čechovových her jsou výrazem základního rozporu společenského: osobní zájmy, touhy a sny (ať úzce soukromé nebo celospolečenského dosahu) se tříští a rozpadají, protože nejsou v souladu s podmínkami tehdejšího společenského zřízení.

Jednou z prvních Brechtových dramatických prací je adaptace Marlowova *Eduarda II.* a jednou z jeho prací posledních je adaptace Shakespearova *Koriolana*. Brechtovo novátorství je hluboce zakořeněno v tradici, ovšem v jiné tradici, než ze které rostlo měšťanské drama 19. a 20. století. Na alžbětincích Brechta přitahovalo zejména to, co v nich přežívalo ze středověkého divadla: epizující podání historických událostí, formou podobenství vyjadřující

aktuální tematiku, i neiluzivní divadelní metoda zpodobení skutečnosti. Podobně jako divadlo středověku je i divadlo Brechtovo žánrově eklektické. Dramatické události nejsou vybírány vzhledem k zamýšlenému žánrovému vyznění, ani nejsou podrobovány jednotící žánrové stylizaci. Vážné a nevážené, tragické a komické se nejen mísí, ale jedno přechází v druhé a tyto přechody mají svou vnitřní zákonitost, podmíněnou vnější zákonitostí sociální. Pan Puntila ze hry *Pan Puntila a jeho služebník Matti* (1940) je ve stavu střízlivém bezohledný vykořisťovatel, ale podnapilý se chová bezmála jako dobrý člověk. Opilost se paradoxně stává normalitou, jejíž z hlediska třídního nepřijatelné následky (tj. následky filantropie) musí nelidská střízlivost energicky likvidovat. Originálně pojaté dvojnictví vyjadřuje poznání, že přirozená lidskost a hospodářská úspěšnost jsou za kapitalismu neslučitelné. Puntilovy přechody z polohy opilé do polohy střízlivé motivují přechody z jedné žánrové polohy do druhé, z polohy komické do polohy vážné. Ve stavu opilém Puntila slibuje zaměstnání ubohému Zakrnělci, aby ho po vystřízlivění vyhodil na dlažbu; podobně dopadne i politicky nespolehlivý Rudý Surkkala; ožralý Puntila se v rekordním čase zasnoubí postupně se čtyřmi ženami nižšího sociálního původu, aby je – až začnou uplatňovat svá práva – postupně vyhnal ze dvora. Původně fraškovitý situační motiv nabývá sociální závažnosti v dohře – ve „Finských povídkách“, kde čtyři odmítnuté „snoubenky“ vyprávějí o lásce a o postavení ženy v třídní společnosti. Tento dokumentární mimofabulační materiál ústí do revoluční aktivizující výzvy. Nebezpečnost Puntilova dvojnictví vede posléze k rozchodu služebníka Mattiho s jeho pánem, rozchodu, jenž je výslednou fází plebejcova uvědomovacího procesu. – Puntila se tak ožere, že přislíbí před svědky Mattimu půlku svého lesa. Matti pochopí, že takový akt „dobročinnosti“ by po pánově vystřízlivění bez úhony nepřežil, a proto odchází.

Podobná žánrová dvojnásobnost se projevuje i ve hrách s látkou vážnější a otřesnější: ve veršované persiflazi nacistické cesty k moci *Zadržitelný vzestup Artura Uie* (1941), jehož téma je sníženo přenesením politického dění do souřadnic chicagského gangsterství, stejně jako v historické kronice o tragickém údelu válkou zaslepené markytánky *Matka Kuráž a její děti* (1939).

Žánrová otázka je pro Brechta druhotná. Lhostejno, zda hra tíhne svým vyzněním k poloze komické (Pan Puntila) nebo tragické (Matka Kuráž), dramatická metoda je v jádru vždy stejná. V polemice s dojímavým „iluzivním“ měšťáckým divadlem, jež působilo především na city, oslňovalo a uspávalo svou iluzí skutečnosti a znemožňovalo zaujmout k ní kritický postoj, usiluje Brecht o takové zpodobení světa, které by umožňovalo poznání společenských zákonitostí, přesvědčovalo o změnitelnosti společenských podmínek, a tak diváka aktivizovalo. Brecht považoval za nejvhodnější pro svůj záměr takové příběhy, které jsou místně či časově odlehle nebo jinak nezvyklé, protože napomáhají žádoucímu odstupu vnímatele od vnímaného, odstupu, který je předpokladem kritického vidění. Ve struktuře her se uplatňuje osobitě chápaná dramatická ironie: autor ví více než jeho dramatické postavy, jejichž nevědomost

spočívá v úplné nebo částečné zaslepenosti ideologické – v nesprávném poznání a hodnocení skutečnosti. Objasnění pravých vztahů dosáhne autor tak, že provede dramatického hrdinu uvědomovacím procesem, aby spolu s ním uvědomil i diváka, nebo dovede zaslepenost dramatického hrdiny do krajních důsledků a použije alespoň tohoto nenapravitelného případu k poučení diváka (Matka Kuráž). Autorská převaha se v brechtovském dramatu prakticky prosazuje metodou „zcizování“. Brechtovské zcizování spočívá jednak v dialektickém vidění skutečnosti (vidět „přirozené“ jako nepřirozené, „normální“ jako nenormální, „nutné“ jako změnitelné), jednak v konkrétní jevištní technice vytrhování herce a diváka z pasivního soucítění pomocí „zcizovacích efektů“, mezi nimiž nejdůležitější místo mají různé formy autorského komentáře (titulky, songy, promluvy, v nichž dramatické postavy překračují svůj obzor a dospívají často k jasnějšímu poznání, než ve svém partu dramatickém).

Právě tento autorský nadhled je jednotícím principem různorodého materiálu Brechtových dramatických děl a důvodem, proč při proměnlivosti žánrových poloh získává dominantní postavení prvek humoru. Zdrojem tohoto humoru, pravda mnohdy krutého a groteskního, je vědomí převahy kladu, vědomí čerpané z poznatelnosti a změnitelnosti světa. Jestliže realistické drama 19. století sekularizovalo tragické konflikty v problémy, Brecht jde dále: naznačuje způsob jejich řešení. V tomto smyslu konstituuje Bertolt Brecht moderní program politického divadla.

Osobitým způsobem se uplatňuje tendence žánrového synkretismu v tvorbě soudobých experimentálních, „nekonvenčních“ (tj. nekonvenčních vzhledem k převládající normě, nikoli absolutně, protože s určitými pravidly, konvencemi, „dohodami“ musí pracovat divadlo vždycky), studiových divadel.

Jde o útvary ideově i umělecky různorodé, ale i tak v nich lze vystopovat některé společné rysy v pojetí dramatického textu. Studiová divadla se inspirují nezřídka mimodivadelními i mimouměleckými projevy, ať už jde o různé formy rituální nebo o různé masové politické akce, demonstrace, průvody, protestní vystoupení. (Obě tyto stránky spojuje americké Divadlo chleba a loutek, Bread and Puppet Theatre, uvádějící např. v kostelech pašijové hry a na ulicích politické agitky proti válce ve Vietnamu.) Tyto vlivy způsobují rozšíření arzenálu výrazových prostředků a uvolnění divadelní struktury představení. Dramatické texty se nasycují na jedné straně dobovými politickými aktualitami, na druhé straně nadčasovými mýty, které jsou konfrontovány se soudobými zkušenostmi. Grotowského Divadlo-laboratoř z Wroclavi používalo k tomu cíli nejčastěji dramatických děl polských romantických básníků. V inscenaci *Akropolis* (1962) je fantastickovizionářský děj – odehrávající se u St. Wyspiańského ve Wawelské katedrále, kde v noci zmrtvýchvstání ožívají známé antické a biblické postavy – interpretován v pojmech koncentračního tábora. Národně sociální mesianismus novoromantické předlohy tak dostává zcela nový, hořce ironický význam. Na aktualizujícím (v nejvyšším smyslu slova), blasfemickém, polemickém i utvrzujícím vztahu

k různým národním i všelidským mýtům jsou založeny všechny Grotowského inscenace od *Dziad* podle Mickiewicze a *Kordiana* podle Slowackého až po *Apocalypsis cum figuris*.

Při takovém přístupu k předloze dochází ovšem často i k žánrovému posunu. Určujícím činitelem a nositelem žánrové polohy přestává být sám dramatický text (jenž je často jen pretextem, záminkou, odrazovým můstkem, námětem pro scénické variace). Stává se jím způsob scénického uchopení látky, který může dát dramatické předloze zcela odlišné nebo i opačné vyznění. V Grotowského představeních proniká do tragických látek krutě groteskní element, pieta se mění v rouhání, sentimentalita ve výsměch.

Pro „nekonvenční“, studiová divadla šedesátých, sedmdesátých a počátku osmdesátých let se u nás v poslední době vžívá název „autorská divadla“.²⁰

Nemíní se tím většinou autorství literárně dramatické (uvádění her z vlastní autorské dílny), ale autorství divadelní, v němž text tvoří jenom jednu složku scénické struktury. V souvislosti s růstem **mimojazykových prostředků a postupů** v umělecké praxi autorských divadel, vzniká nový typ dramatického textu, pro nějž se ujal označení „**divadelní scénář**“. Navozuje volně, ale zcela správně asociace historické (scénář komedie dell' arte) i soudobé (filmový scénář). Nad „partiturou slov“ vzniká jako druhá dominanta relativně svébytná „partitura scénických dějů, zvuků a obrazů“, jež je dílem inscenátorů. V mnohých případech tato „partitura“ úplně vytlačí literární text: mluvené slovo je nahrazeno poloartikulovanými nebo neartikulovanými „šepoty a výkřiky“ a jinými scénickými zvuky. Jeden příklad za mnohé: Schumannův slavný *Obeň* v Divadle chleba a loutek, tato strhující pantomima masek. Proti obvyklému typu dramatu, napsaného v duchu platných konvencí, a proto snadno přenosného, jsou scénáře autorských divadel určeny pro konkrétní inscenace konkrétních souborů (mění se tedy případ od případu jejich literární podoba) a jsou výrazem jejich pojetí divadelnosti. Jsou zpravidla „nepravidelné“, protože bez respektu k normám dramatického řemesla usilují o bezprostřední vztah mezi výchozím tématem (a jemu odpovídajícím materiálem) a mezi uměleckou metodou souboru. Scénář autorského divadla je více i méně než běžný text dramatu. Více, protože nezachycuje jenom slovní stránku dialogů a monologů, ale **sled scénických akcí a obrazů**. Je však i méně, protože nemá většinou literárně uhlazenou formu vhodnou pro četbu a způsobitou pro inscenační použití kdekoli a kdykoli. Scénář může inscenační práci předcházet, ale může též vznikat v jejím průběhu, v krajním případě nemusí být ani literárně fixován – může existovat pouze v paměti inscenátorů. Tato literární „vratkost“ nemusí znamenat manko, významovou chudokrevnost: scénáře autorských divadel čerpají z bohatých zdrojů literárních i mimoliterárních, z oblasti fikce i nonfiction (literatura faktu, dokumentaristika).

²⁰ Nejvýraznějšími typy jsou pražské Studio Ypsilon a Divadlo na okraji, brněnské Divadlo na provázku a HaDivadlo a bratislavské Radošínské naivné divadlo.

Dramaturgicko-inscenační praxe autorských divadel – podrobněji o ní pojednávám v závěru druhého oddílu knihy – signalizuje možnosti nového pojetí dramatického textu s těsnějším spojením literární a inscenační stránky, a tím i možnosti nového pojetí žánrové otázky. Toto nové pojetí nutně ovlivňuje i praxi divadel konvenčního, „repertoárového“ typu. Pokoušet se však o nějakou klasifikaci nekonvenčních dramatických forem by bylo předčasné, protože jde zatím o průbojně směřování, nikoli o ukončenou vývojovou etapu. Proto musí i závěr uvažování o dramatických žánrech zůstat otevřený...