

DRAMA JAKO METODOLOGICKÝ PROBLÉM

Pavel Janoušek

1.

V rámci každodenní praxe jsou dnes metodologicky nejběžnější tři cesty analýzy a interpretace dramatu:

Cesta první, „teatrologická“, už ze své povahy považuje drama pouze za jednu z mnoha složek divadelní inscenace, za výpomocný text, který se uměleckým dílem stává teprve v okamžiku, kdy je realizován. Pokud tedy teatrologové dramatu vůbec věnují větší pozornost, inklinují zpravidla k pohledu praktickému, pragmatickému, programovému, dramaturgickému, jehož podstatu lze shrnout do trojjediné otázky: co, proč a jak... hrát? Před obecnějšími úvahami o dramatu jako specifickém druhu a svébytné umělecké výpovědi se dává přednost příležitostným analýzám konkrétních jednotlivých dramát, před historickou perspektivou pohledu přítomnému, přičemž díla jsou poměřována především svým vztahem ke konkrétní - daným badatelem preferované - divadelní poetice. Také zobecňující teatrologické práce (včetně sémiotických) se dramatem zabývají pouze okrajově a většinou se přímo zapojují do dobového divadelního snažení. Badatelovo úsilí v nich obvykle primárně nesměřuje k historicko-teoretickému postižení daných jevů, nýbrž je vedeno programovou snahou řešit aktuální problémy divadla: oslovit a inspirovat přítomnou divadelní praxi, spolupodílet se na procesu „osvobozování“ (mimořádně již dávno osvobozeného) divadla „z pout literatury“, případně na „vyhnání dramatika z divadla“. Důraz na specifčnost divadla a souběžná potřeba přihlásit se k „progresivním“, tj. teatrologickým metodám, vede k opomíjení „konzervativních“ metod literárněvědných, ke glorifikaci tzv. „divadelnosti“ a mnohdy i k objevování pravd, které byly objeveny již před desítkami let. Tento přístup je totiž spjat s představou jakési prapůvodní archetypální podstaty divadla, ke které je nutné divadlo vrátit. Vyrůstá z nedůvěry k jazyku

DRAMA JAKO METODOLOGICKÝ PROBLÉM

Pavel Janoušek

1.

V rámci každodenní praxe jsou dnes metodologicky nejběžnější tři cesty analýzy a interpretace dramatu:

Cesta první, „teatrologická“, už ze své povahy považuje drama pouze za jednu z mnoha složek divadelní inscenace, za výpomocný text, který se uměleckým dílem stává teprve v okamžiku, kdy je realizován. Pokud tedy teatrologové dramatu vůbec věnují větší pozornost, inklinují zpravidla k pohledu praktickému, pragmatickému, programovému, dramaturgickému, jehož podstatu lze shrnout do trojjediné otázky: co, proč a jak... hrát? Před obecnějšími úvahami o dramatu jako specifickém druhu a svébytné umělecké výpovědi se dává přednost příležitostným analýzám konkrétních jednotlivých dramát, před historickou perspektivou pohledu prezentnímu, přičemž díla jsou poměřována především svým vztahem ke konkrétní - daným badatelem preferované - divadelní poetice. Také zobecňující teatrologické práce (včetně sémiotických) se dramatem zabývají pouze okrajově a většinou se přímo zapojují do dobového divadelního snažení. Badatelovo úsilí v nich obvykle primárně nesměřuje k historicko-teoretickému postihu daných jevů, nýbrž je vedeno programovou snahou řešit aktuální problémy divadla: oslovit a inspirovat přítomnou divadelní praxi, spolupodílet se na procesu „osvobozování“ (mimořádně již dávno osvobozeného) divadla „z pout literatury“, případně na „vyhnání dramatika z divadla“. Důraz na specifčnost divadla a souběžná potřeba přihlásit se k „progresivním“, tj. teatrologickým metodám, vede k opomíjení „konzervativních“ metod literárněvědných, ke glorifikaci tzv. „divadelnosti“ a mnohdy i k objevování pravd, které byly objeveny již před desítkami let. Tento přístup je totiž spjat s představou jakési prapůvodní archetypální podstaty divadla, ke které je nutné divadlo vrátit. Vyrůstá z nedůvěry k jazyku

a proti oslabené „řeči slov“ staví „přirozenou“ emocionální „řeč divadla“. (Je ovšem třeba přiznat, že divadla hledající tuto divadelní řeč jsou dnes i pro diváky většinou přitažlivější než divadla pracující s textem, dramatem). Divadelnost je přitom vymezována negativně: jako non-verbálnost, tudíž i „ne-literárnost“; to znamená, že literární složka se - na rozdíl např. složky od hudební či výtvarné - chápe jako něco, co divadlo spoutává. Historicky doložitelná dlouhodobá koexistence divadla s literaturou, s pevným, literárně fixovaným textem-dramatem se pak opomíjí, nebo případně chápe jako nezdravá odchylka.

Naproti tomu cesta druhá na vývoj divadla a dramatu v našem století nereaguje. Na nejnižší úrovni ji představují školské výklady o závazné pětistupňové stavbě dramatu, na úrovni nejvyšší úvahy filozofující, opírající se především o literární kvality dramatického textu. Tato cesta opomíjí „divadelnost“ a absolutizuje „dramatičnost“, která je však opět chápána jako jakási nadčasová, archetypální veličina. Problematiku dramatu takto orientované koncepce interpretují jako problematiku existenciální. Drama je v pro ně „setkáním“, nikoliv však setkáním autora, režiséra či herců s divákem (čtenářem), nýbrž iluminací - setkáním všech těchto subjektů s čímsi vyšším, obecným a nadčasovým, s pravdou či s Bohem: „*Jde tedy zřejmě o něco, co je víc než pouhá pravděpodobnost, adekvace či autentický pocit. Jde o to, že cítíme a vnímáme, že se s něčím konkrétním setkáváme, s něčím, co je osobou, ale nikoliv v personálním, ale v duchovním smyslu*“. (Czech 1991b: 62) Dramatickou skutečností, která je hodna dramatického vyjádření, není to, co se odehrává mezi lidmi - to, „*co někdy bylo, je nebo bude..., ale něco, co existuje v jiném modu bytí*“ (tamtéž, 62).

Badatelé, kteří jdou po této cestě, mívají k obecným otázkám i formulacím. Věří, že je možné metodou deduktivní spekulace poznat a stanovit absolutně platná kritéria hodnocení. Jejich představa dramatu se pak opírá o obecné pojmové analýzy, zdrojem úvah nejsou samotná dramatická díla, ale spíše to, co bylo dosud o dramatu (a světě, jehož má být drama obrazem) řečeno ve filozofické metarovině. Pokud se odkazuje na dramatiky, tak obvykle na dramatiky minulých století, přičemž i z takových jevů, jako je antika, Shakespeare, francouzský klasicismus, německá dramatika 18. a 19. století, se nepřipomíná vše, nýbrž pouze to, co vyhovuje apriornímu ideálu. Příznačné je, jak často jednotliví badatelé vidí dramatický ideál v jiném období, než je to, kterým se právě oni sami zabývají. Zjevná je totiž snaha vymanit hledaná hodno-

tová kritéria z relativity času a individuálních perspektiv jednotlivých subjektů - najít absolutní metr, jímž by mohlo být poměřováno vše.

Pracuje se proto se dvěma vzájemně spjatými abstraktními danostmi: s představou „dramatu jako takového“ (respektive „dramatičnosti jako takové“) a s představou řádu života, nadosobní pravdy, kterou má dramatické dílo povinnost předvádět a zkoumat. Tradiční otázka tu zní: Proč jsou některá dramata dobrá a a jiná špatná?. Odpověď je ovšem známa již předem: špatné drama je to, které není pravdivé a je málo „dramatické“. Stranou se ovšem zcela ponechává fakt, že verifikace literárního díla vnímatelem, rozhodnutí, zda dané dílo je pravdivé či lživé, dobré nebo špatné, je součástí složitého komunikačního procesu; tiše se předpokládá, že ta představa o pravdivosti a dramatičnosti, která je vlastní danému badateli, je všeobecně platná a závazná.

2.

V přítomné studii chci jít cestou třetí, která se opírá o výsledky strukturálně a sémioticky orientované literární a divadelní vědy, o postupy a poznatky historické poetiky. Současně zde shrnuji názory, ke kterým jsem dospěl ve svých starších pracích na toto téma (Janoušek 1985, 1987, 1989).

Oproti výše popsaným koncepcím nechci vycházet z předem daných a tradicí zatížených pojmů, neboť drama považuji za historický a v čase proměnný jev. Interpretovat je budu jako jeden ze způsobů umělecké a literární komunikace, který je podmíněn a limitován nejen tím, kdo, o čem a jak chce tuto komunikaci vést, ale i literární a společenskou situaci, v níž ji vede. Vzdávám se zdánlivé povinnosti vymezit „drama samo o sobě a ze sebe samotného“, neboť se domnívám, že obsah tohoto pojmu je definovatelný pouze tehdy, budeme-li jej analyzovat v rámci systému druhových vztahů, jejichž je organickou součástí.

Použijeme-li tradičního členění literatury na druhy (při plném vědomí jeho nedostatečnosti a umělosti), máme dvě možnosti, jak vymezit specifiku dramatu. Konkrétně: drama můžeme definovat jako součást řady poezie - próza - drama, nebo také jako součást řady lyrika - epika - drama. Vzhledem k dnešnímu stavu literatury, kdy poezie jakoby splývala s lyrikou a próza s epikou, i vzhledem k tomu, že v obou řadách se objevuje shodné slovo drama, obě triády se zdánlivě překrývají. Ve skutečnosti však má pojem drama v každé z nich zcela odlišný rozměr.

3.

Triáda poezie - próza - drama diferencuje druhy především podle vnějších tvarových znaků a podle způsobu komunikace s adresátem. Kritéria, s nimiž pracujeme, však nejsou jednotná. Jestliže první dva členy vzájemně odlišuje opozice mezi jazykem vázaným (rytmus, verš, rým...) a nevázaným, v případě dramatu je distinktivním rysem jeho sepětí s divadlem. Jediné, co při historické proměnlivosti a rozmanitosti jevu zvaného drama umožňuje i velmi málo školenému čtenáři či divákovi zařadit do jediné druhové „příhrádky“ všechna díla (od Aischyla až např. po Becketa), je jejich vnější tvar, tedy forma zápisu literární výpovědi jako textu určeného k divadelnímu předvádění. Zdá se, že naše uvažování postupuje ve dvou krocích: nejprve určujeme, zda text je či není „divadelní“ (drama), a teprve potom, zda jde o prózu, či o poezii. Stranou přitom zcela ponecháváme skutečnost, že i uvnitř dramatu by bylo možno vést hranici mezi texty psanými prózou a veršem.

Všechna dramata mají podobu pevného textu, který graficky zaznamenává promluvy (dialogy a monology) jednotlivých postav-rolí, případně je doplněn i o poznámky blíže upřesňující prostor, okolnosti a způsob jejich herecké realizace. Autor dramatu konstruuje svou výpověď tak, aby mohla být v rámci konvencí a výrazových prostředků soudobého divadla reprodukována, hrána herci. Pomocí dialogů a monologů projektuje takové jednání postav, které má vstupovat do potenciální inscenace přímo, tj. ve své jazykové podobě, scénické poznámky mu pak slouží jako projekt složky nepřímé, nonverbální, realizované hereckou akcí i výtvarným pojetím scény, kostýmy, osvětlením atd.

Text dramatu tudíž není pouze záznamem autorské výpovědi, ale i **návodem** ke vzniku jiného (neliterárního) uměleckého díla, **projektem divadelní inscenace**. Poezie i próza může být rovněž hlasitě reprodukována, jedině v případě dramatu je však dnes předurčenost k inscenování konstitutivním znakem druhu: funkcí, která zasahuje už do samotného procesu vzniku a tvarové podoby uměleckého díla. Je-li pro současnou literární komunikaci charakteristický řetězec autor - text - čtenář, pak drama si vynucuje řetězec jiný: autor - text - inscenace - divák. Dramatik počítá s tím, že jeho výpověď adresáta nejlépe osloví teprve tehdy, až bude převedena z jednoho znakového systému jazyka do znakového systému divadla. Tento fakt si uvědomují literárně i divadelně orientovaní teoretici dramatu. Vzájemný rozdíl mezi nimi je ovšem v důrazu, jež kladou na jednotlivé články řetězce. Zatímco tradiční literární uvažování považuje divadlo za umění reprodukční a inscenaci

pouze za zprostředkovatele, jehož pomocí je dílo na jevišti „vypraveno“, vyhraněně teatrologická koncepce popírá uměleckou svébytnost textu a klade důraz na vazbu mezi inscenací a divákem: „*Jestliže inscenace není ve vztahu k dramatu vnější a náhodnou okolností (...), pak divadlo nemůže být považováno ani za sluhu literatury, který měří své zásluhy nevolnickou poslušností vůči slovům literárního textu, ani na druhé straně za oblast samovládného umění. Musí být považováno za místo, ve kterém se dokončuje nezbytná realizace dramatického díla, za místo, ve kterém ono ztratí podobu larvy, aby - ve shodě se svou přirozeností - na sebe vzalo podobu motýla ...Hovoříce o dramatu, nazývaném také dramatem vlastním, stavíme ho proti dramatu literárnímu či knižnímu, zvanému také německým termínem Buchdrama nebo Lesendrama. Literární drama, to je jeden z literárních druhů, který se vyznačuje tím, že svou dialogickou formou v určité míře připomíná drama divadelní.*“ (Skwarczyńska 1970: 31).

My naopak tvrdíme, že drama nelze dělit na vlastní a nevlastní. Drama je současně jednou z možných (nikoliv však nutných) součástí divadelní inscenace i svébytným uměleckým dílem. Jako literární text není ztotožnitelné s inscenací. Literární svébytnost dramatu je patrná ze skutečnosti, že drama je jen jedním z mnoha typů textů, které jsou určeny implikovanou divadelní funkcí, přičemž však pouze drama lze vztáhnout k literatuře. Divadlo se neomezuje a nikdy neomezovalo (až na řídké výjimky) pouze na inscenování dramát. Právě naopak: ačkoliv byla období, kdy, hlavně v divadle prestižním, drama převládalo, vždy existovaly druhy divadla, které si utvářely odlišné, sobě adekvátní typy textů, aniž přitom tyto texty aspirovaly na „literárnost“.

Každá divadelní inscenace potřebuje ke svému vzniku a realizaci nejméně čtyři prvky. Bez ohledu na své historické a regionální proměny je totiž divadlo vždy estetickou komunikací mezi: 1. **hercem**, (může být suplován polidštěnou věcí-loutkou) a 2. **divákem**, přičemž jejich setkání probíhá v určitém konkrétním 3. **časoprostoru** a má vždy určitý 4. **program**, tj. více či méně předem stanovenou a více či méně pevnou posloupnost, návaznost a hierarchii pohybu znaků, jimiž je tvůrci na diváka působeno. **Program**, jehož existenci lze prokázat ve všech typech divadelních aktivit od prvotních obřadů až po ty nejrozvinutější, je pak oním prvkem, který umožňuje, aby inscenace mohla být „navzdory“ zákonitým proměnám publika a eventuálním změnám v hereckém obsazení při každé repríze vnímána jako opakování relativně téhož, a ne jako dílo zcela odlišné.

Ve všech divadelních produkcích pak lze dále nalézt dvě (případně tři) vzájemně se prostupující **složky programu: text, režii** a případně **hudbu**. Text je složkou relativně stálou, identifikovatelnou i v nejrůznějších inscenacích. Naproti tomu režie vytváří osobitost té které inscenace, její odlišnost od jiných. Hudba se pak přiklání buď ke složce stálé a plní stejné funkce jako text (hudební divadlo), nebo variabilní (čínohra). Evidentní jsou tyto složky programu zejména tam, kde je přímou součástí inscenace komunikace pomocí jazyka (čínohra, opera, opereta atd.). Text takovýchto inscenací může být fixován pevně, nebo „pouze“ rámcově, to znamená může počítat s hereckou improvizací, která se volně rozvíjí podle určitých předem stanovených bodů a v určitých předem stanovených hranicích (komedie dell'arte, hanswurstiády, předscény Voskovce a Wericha). Fixace dramatického textu totiž neznamená nutně jeho přesný a úplný grafický záznam. Dějiny naopak dokládají, jak často byl text (pevný i rámcový) stabilizován pouze pamětí aktérů, a to buď jejich předchozí domluvou, anebo pevným rámcem ústně předávané tradice. Volná, rámcová fixace textu se navíc obejde i bez zachycování jednotlivých promluv postav, a může tudíž jejich scénické jednání vymezovat pouze nedialogizovaným popisem (viz například scénáře komedie dell'arte), aniž by se tím jakkoliv narušila její divadelní funkce. Ba právě naopak: tato nedialogizovaná rámcová podoba plně odpovídá potřebám divadla, pro něž je určena. Textový zápis-projekt jednání a promluv postav-herců tu do představení nevstupuje přímo, ale je (a to i vůči přímé slovní akci) pouze pomocným návodem k jednání, vymezením hranic, v nichž se toto jednání musí pohybovat, aby si výsledné divadelní dílo udrželo svou vnitřní jednotu.

Tím se ovšem dostává do těsné blízkosti k pomocným zápisům programů nonverbálních žánrů, které O. Zich z oblasti dramatického umění vylučuje, protože je považuje za divadelní žánry zcela bez textu, tj. k záznamům pantomimy a baletu. Situace je tu skutečně složitější o to, že z těchto žánrů je přímá jazyková komunikace vyloučena. Nicméně i tady lze hovořit o určitém pomocném latentním textu potud, pokud jde o umění syžetová, podávající prostřednictvím stylizovaného lidského pohybu estetickou informaci o člověku a jeho bytí. O latentním textu lze uvažovat potud, pokud má pohyb herců znakový charakter, to znamená, že (například na rozdíl od čistě „samoučelných“ pohybů moderních gymnastek) „supluje“ zdánlivě přirozenější komunikaci pomocí jazyka. Toto „suplování“ má schopnost umocnit sdělení jeho transfor-

mací do „nového“ způsobu vyjádření. Existenci takovéhoho latentního textu dokazují ostatně i jeho písemné fixace v libretech.

(Zvláštním, i když dnes už vlastně nejfrekventovanějším typem dramatických textů, které mohou, ale nemusí mít podobu dramatu, jsou texty, které vznikly pro moderní zprostředkovací média - pro film, rozhlas, televizi, gramofonové, magnetofonové záznamy atd. I tyto texty-scénáře musí, obdobně jako drama, respektovat funkci danou jim tím či oním médii, jeho technická a výrazová omezení, ale i možnosti. Takovýchto textů je celá škála: dialogických i nedialogických, pevných i rámcových, přičemž každý z nich má i řadu různých, postupně se rozvíjejících variant: od scénáře „literárního“ až po technický.)

Jiný zvláštní typ dialogizovaných i nedialogizovaných textů, vytvářených přímo pro divadlo (i pro výše zmíněná média), vzniká tam, kde se divadelní praxe obrací k textům, které jsou již samy o sobě svébytné. Tedy v případech, kdy divadlo hledá svůj text buď v literatuře (přesněji mimo oblast dramatu, v próze a poezii), nebo ve sféře praktické, neumělecké komunikace (zprávy, dopisy, dokumenty). Může přitom těchto textů použít přímo (například při recitaci), ale častěji si je musí přizpůsobit svým možnostem a potřebám. Uvažujeme-li o přizpůsobení naprosto otrockém, abstrahujeme-li tedy od tvůrčích záměrů dramatičtara, znamená to přinejmenším přebírání text například zkrátit, nebo zase naopak kombinovat a komponovat s texty jinými (třeba jen proto, aby se dodržela konvenční délka výsledného představení). Úprava textu pro divadlo, které pracuje s pevně fixovanými dialogy, pak musí původní text rozčlenit na jednotlivé promluvy-rolé herců. Tím je nedramatický text (byl i dialogické povahy) částečně vyjmut z kontextu, do něhož dosud patřil a k němuž stále odkazuje, je mu dána nová funkce; stává se textem dramatickým (či lépe řečeno divadelním), aniž by byl opět vždy nutně převeden do tvaru, který je charakteristický pro to, co nazýváme dramatem.

Jestliže tedy existuje celá řada různých jazykově fixovaných typů dramatických textů, které mají společnou funkční předurčenost k inscenování, ale které se od sebe liší nejen tím, pro jaký druh divadla jsou určeny, ale také způsobem záznamu a projekce scénické akce, otázka zní: Jak identifikuje dnešní recipient drama mezi těmito ostatními dramatickými texty?

Odpověď se nám zdá jednoduchá: Jediné, podle čeho se dá vyčlenit to, čemu říkáme drama, mezi ostatními dramatickými texty, je jeho literárnost. Tedy to, že je textem pevným, jehož významová výstavba dialogů

(monologů) a scénických poznámek umožňuje dostatečnou uměleckou komunikaci již na stupni autor - text - čtenář. Přestože drama je primárně určeno ke scénické realizaci, není u něj tato realizace bezpodmínečnou podmínkou pro vznik relativně dostatečné estetické (nikoliv jen věcné) komunikace mezi subjekty autora a vnímatele. Drama není výhradně praktickým záznamem-projektem inscenace sloužícím jenom divadelníkům, ale má svou vlastní, na divadle relativně nezávislou uměleckou existenci a hodnotu.

Z této perspektivy musíme polemizovat jak s vyhraněně literárními, tak s vyhraněně divadelními přístupy a jejich společnou snahou ztotožnit drama (jako literární dílo) s jeho realizací (tedy s dílem divadelním). Na takovémto zjednodušení nám nevadí pouze to, že se ignoruje odlišnost dramatu od ostatních dramatických textů, ale i opomíjení skutečnosti, že jedno drama může být hráno různými, vzájemně protikladnými způsoby. Drama a inscenace mají odlišné tvůrčí subjekty, jiné výrazové prostředky a mohou - přesto, že na sebe chronologicky i myšlenkově navazují - přinášet zcela odlišnou výpověď o světě. Tuto skutečnost se zastánci vyhraněných přístupů snaží překlenout dvojí způsobem. První možností je vytvořit si konstrukt „ideální inscenační podoby daného textu“ a poměřovat jím adekvátnost inscenace či „svévoli“ inscenátorů; druhou pak teoretický model, jenž vykládá různé inscenace téhož textu nikoli jako „totéž“ dramatické dílo, ale pouze jako skupinu dramatických děl o témže textu: *"Svou objektivní existenci podobá se básnická kniha i hudební partitura dílům výtvarného umění, budově, soše nebo obrazu; liší se však od nich - a na to by se nemělo zapomínati - tím, že není uměleckým dílem samým, nýbrž jen jeho možností. Básnický nebo hudební text lze nazvati nanejvýš jen uměleckým dílem potenciálním"* (Zich 1931: 23-24).

Takovéto pokusy o držení jednoty textu a inscenace opomíjejí vývoj divadla, skutečnost, že v dnešní divadelní praxi došlo k jejich oddělení. Než vznikla profese režiséra jako uměleckého subjektu, jenž chápe inscenaci jako příležitost k vlastní výpovědi, nebyl rozdíl mezi textem a inscenací vnímán. Běžné zkušenosti divadelního publika plně odpovídalo takové pojetí dramatu, ve kterém se důraz klade na vztah autor - text - divák a inscenace je chápána pouze jako prostá a úplná přeměna textu z podoby grafické do audiovizuální. Ještě v polovině minulého století (a u kočovných společností mnohem déle) vykonával totiž funkci režiséra v duchu dobových konvencí buď autor nebo ředitel nebo první herec společnosti a tato jeho činnost nebyla podřízena požadavku origi-

naloty. Její výsledek nebyl vnímateli a hodnotiteli posuzován podle podle „přínosu“, podle „novosti“ výpovědi. Neexistovalo vědomí inscenační tradice a potřeba odlišit se od jiných, starších inscenací jiným výkladem textu a užitím inscenačních prostředků. *"Bylo to dáno i tím, že hry (i hudební) až do 18.století bývaly psány a komponovány pro původní nastudování, se vznikem divadelního profesionalismu si společnosti z konkurenčních a komerčních důvodů žárlivě střežily své rukopisy, a pokud po nich později buď původní, nebo jiné společnosti sáhly, hrály je v přepracováních, která se rovnala originálnímu autorství"* (Pokorný 1971a: 38). Za této situace si autor (který zpravidla mohl svůj text přímo inscenovat, či alespoň do procesu inscenování aktivně zasahovat) neuvědomoval ani šíři významů, které jeho text implikuje, ani uměleckou specifičnost jedné z nekonečného množství jeho realizací. Teprve po vzniku repertoárových divadel, která otevřela prostor pro to, aby divadelní publikum mohlo srovnávat rozdílné inscenace téhož textu, dospěli posuzovatelé postupně k požadavku, že inscenace nemá být prostou reprodukcí dramatu v rámci dobových inscenačních konvencí, ale naopak jeho osobitým výkladem, odlišným od jiných výkladů, případně i nekonvenčním využitím možností divadla.

Současný divadelní režisér se při inscenování staršího textu musí s požadavkem originality, osobitosti inscenace vyrovnávat. Snaží se proto inscenací sdělit více, než lze z textu bezprostředně vyčíst, hledá stále nové možnosti jeho výkladu. Přirozeně pak také do textu projektuje své vidění světa, potlačuje některé jeho rysy a složky, jiné vyzvedá, případně text upravuje a přepisuje podle své představy. Mezi ním a textem tak vzniká potenciální polemika, která může vést například až k úplnému popření otázek a hodnot textem původně nastolovaných. Chce-li se režisér této konfrontaci s textem a jeho dosavadní inscenační tradicí vyhnout, nenachází-li text, který by jej uspokojoval a inspiroval, buď dává přednost textům jiným než dramatickým, nebo si napíše text sám, anebo preferuje „svěbytnou“ emocionální nonverbální řeč divadla.

Za této situace divadla jsme přesvědčení, že ztotožnění dramatu a inscenace, literárního (dramatického) a divadelního díla je zavádějící. Tvrdíme-li totiž, že je nutné připustit, že drama je už jako text svěbytným uměleckým dílem, hájíme i právo obou subjektů (dramatika i inscenátora) na vlastní výpověď, a tedy i režisérovo právo na „svévůli“.

Prostý fakt, že reálně existuje dramatický text, který může být relativně plně vnímán již četbou - tak, jak to postuloval už Aristoteles („*Tragédie dosahuje cíle i bez sehrání, právě jako epika. Jaká totiž jest, ukáže se při*

četbě“) - zákonitě vztahuje tento typ textu, tj. drama, mezi ostatní umělecké texty takto utvořené a vnímané. Třebaže není čtení „pro sebe“ základním a převažujícím způsobem realizace a konkretizace dramatu, stejně s ním musí každý autor, který má ctižádost drama napsat, počítat.

Jaké však musí mít dramatický text vlastnosti, aby mohl být čtenářsky vnímán, aby byl dramatem? Základní podmínkou je, aby byl celistvý, to znamená aby při jeho četbě nevznikaly neorganické významové mezery, které si čtenář nedokáže doplnit. V konfrontaci dvou složek, které dramatický text utvářejí - poznámek a vlastních dialogů (monologů) -, se zdá zřetelné, že dramatický text je pro čtenáře tím celistvější a „literárnější“, čím větší úlohu v jeho významové výstavbě hrají dialogy (monology), tedy ta jeho složka, která vstupuje do potenciálního představení přímo v „autorském“ tvaru. A naopak: čím větší roli přebírají poznámky, suplující de facto scénické jednání a kladoucí na čtenáře požadavky poněkud odlišné od požadavků kladených jinými literárními texty, tím více se dramatický text literatuře vzdaluje. Poznámky ovšem nejsou v literární struktuře dramatu něčím „navíc“, ale tvoří v jeho dnešním modelu nezbytnou složku, která umožňuje autorovi přenášet významy z promluv postav do jejich jednání a do prostředí, ve kterém se pohybují. Uvádějí do vzájemných vztahů jednotlivé dialogické kontexty.

Nicméně existuje hranice čtenářské únosnosti, již mohou poznámky překročit jen tehdy, když se zpětně „zliterárňují“ - tak, jak to často dělá například G. B. Shaw nebo F. Šrámek v Měsíci nad řekou. Zajímavým případem je také text Langrovy Periférie, do níž autor včlenil rozsáhlé prozaické pasáže, aniž by je přiřadil některé z dramatických osob. Tyto pasáže tak při čtení plní funkci poznámek - v inscenacích je zpravidla interpretuje bezejmenný „Pán“.

Hranice mezi texty, které lze ještě čtenářsky plně vnímat a které už takto vnímat nelze (a jsou tedy skutečně jen texty výpomocnými), je plynulá a proměnná - a to nejen podle osobních schopností subjektu vnímatele, ale i kulturně a historicky. Příkladem může být řecká tragédie, ve svém jazykovém originále zaznamenaná pouze v dialozích, což Aristotelovi postačovalo k citovanému výroku: „jaká jest, ukáže se při četbě“. Když však pozdější překladatelé začleňují řeckou tragédii mezi novější dramatickou produkci, její text bez scénických poznámek blíže určujících vztahy jednotlivých dialogických promluv se již jeví čtenářsky neúplným, a proto překladatelé, naplňující dnešní model dramatu, tyto remarky doplňují.

Stejně plynulá a historicky proměnná je však hranice mezi tím, kdy je drama ještě takzvaně hratelné a kdy se stává pouze literaturou, knižním dramatem. Tato hranice je sporná nejen proto, že dnešní divadlo je schopno hrát prakticky cokoli, ale i proto, že mnohá z dramát, která nyní vnímáme jako knižní, vznikla pro divadlo. Toto úzké sepětí výrazně zasáhlo do jejich tvaru, třebaže to bez teatrologických znalostí nedokážeme z textu vyčíst. Množinu dramatických textů, které zahrnujeme pod pojem drama, si proto můžeme zjednodušeně představit jako polopřímku, na jejíž ukončené straně stojí dramata vysloveně literární, zbavená většiny funkčních a strukturních vazeb k divadlu, a na straně druhé dramata výrazně divadelní, zvolna přecházející v ostatní typy dramatických textů, které již nemají vlastní literární hodnotu. Jinak formulováno: existují určité jevy, které stojí v centru pojmu drama, ale i jevy stojící na jeho periférii. Takovýto model je určitě užitečnější než pokusy ostře od sebe oddělit dva typy dramatu: literární, to jest nepravé drama, a drama skutečné, pravé a jediné, to jest divadelní.

Nechceme vyvracet oprávněný názor, že inscenace dramatu je zpravidla pro vnímatele zážitkem odlišným a (zejména jde-li o inscenaci skutečně kvalitní) plnějším než jeho četba. Tvrdíme-li však, že drama je literaturou navzdory svému divadelnímu předurčení, nechceme říci více, než že je stejně jako ostatní literární díla nikdy nedovřeným smyslem, který se vždy znovu konkretizuje v subjektu vnímatele-čtenáře, aniž by tato konkretizace musela být (na rozdíl od ostatních dramatických textů) provedena prostřednictvím jiného znakového systému než jazyka. Inscenace je pak vůči tomuto nikdy nedovřenému smyslu dramatu konkretizací nepřímou, prostředkovanou nově vstupujícím subjektem; konkretizací, která je ale již interpretací, výkladem nikdy nedovřeného smyslu ve směru možností, dovedností, záměrů a cílů inscenátora-interpretu.

V divadelní praxi tento interpretační proces většinou probíhá ve dvou vzájemně se prostupujících stupních. Prvním z nich je interpretace vnitrojazyková, tedy významová úprava autorského textu podle záměru jeho interpretů. Stupněm druhým je pak převedení tohoto textu do nového výrazového materiálu. (Zdá se proto funkční rozlišovat mezi dramatickým, tj. autorským textem a mezi divadelním textem - libretem té které inscenace.)

Lze souhlasit se Zichovým názorem, že jednotlivá představení Shakespearova Othella jsou různá umělecká díla, nikoliv však již s tím, že jeho text není dramatickým, a tudíž ani uměleckým dílem, protože jeho čtenářská konkretizace není textem dostatečně řízena a je libovolná:

„*Neboť sluchové představy toho, kdo čte báseň nebo hudební skladbu, jsou textem určeny, takže jsou pro všechny čtenáře stejné; naproti tomu při čtení dramatu jsou sice sluchové představy (...) textem určeny, a tedy pro všechny čtenáře skoro stejné, ale zrakové představy značně libovolné, a pro různé čtenáře různé. Je to s nimi docela tak jako třeba při čtení románu (tedy díla básnického), kde si též zhusta představujeme osoby, věci, děje, ale každý z nás jinak, jeden bohatě, druhý mdle, třetí vůbec ne. Jenomže při básnickém díle je tato optická vize osobní přídatek čtenářův, k dílu samému nepatřící, kdežto při díle dramatickém by měla být podstatnou částí díla...“*

Optické vize různých čtenářů jsou totiž nejen různé, ale též, jak bylo řečeno, v pravém slova smyslu libovolné. Jsou to osobní asociace každého z nich, vybavující se mechanicky a bez nároků na vlastní hodnotu. O takové libovůli se při optickém dojmu, jež má divák při představení, nemůže mluvit, neboť to, co vidí, je určeno tím, co se děje na jevišti, - a toto scénické dění je formováno zákonitě s uměleckým rozmyslem a nárokem na vlastní hodnotu (Zich 1931: 20-22).

Axiómem Zichových vývodů je předpoklad, že čtenář nevnímá drama jako umělecky stylizovanou výpověď vztahující se přímo k realitě, ale pouze jako výpověď o inscenaci, jako její nedokonalou náhradu. Oprávněnější se jeví názor J. Veltruského, že čtenář před sebou nemá ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové, respektive prostřednictvím jazyka utvářené významy. Čtenář si proto nemusí nutně představovat dramatické osoby v podobě hereckých postav a dějiště v podobě jeviště. „*Ale i tehdy, když si je takto představuje - což je případ speciální - jsou to při četbě významy, kdežto při divadelní realizaci jsou to nositelé významů, takže i tehdy je rozdíl mezi dramatem a divadlem zřetelný“* (Veltruský 1942, 406).

Zdá se, že Zichovy vývody vyplývají z nedocení významu aktivní čtenářské recepce, která je jistě organickou a podstatnou součástí literární komunikace, a ne pouze „osobním přídatkem“. Opomíjejí skutečnost, že „rozptyl“ jednotlivých čtenářských konkretizací jednoho dramatu je mnohem menší než „rozptyl“ jeho inscenačních interpretací. Dokladem snad může být tento citát z deníku J. Zábrany, názor člověka silně spjatého s psaným slovem: „*Vždycky jsem divadelní hry radši četl, než je viděl na jevišti. A to platí o všech, o Shakespearovi, stejně jako o Arthuru Millerovi. Proč autora slova spojovat s jednou, právě touhle tváří, s jedním, právě tímhle způsobem dikce, s jednou, právě touhle gestikulací? Ve fantazii - při čtení - jsem měl vždycky z jakékoli hry*

určitější, význačnější dojem, než když jsem ji viděl na jevišti.“ (Zábrana 1992: 699)

Čtenář je, navzdory své nepopíratelné spoluúčasti na vzniku smyslu díla, vůči textu mnohem pasivnější než inscenátor, a to i tehdy, když tvůrce neusiluje o sebevyjádření, ale o prostou reprodukci textu. Čtenářská konkretizace je mnohem více řízena a je textu adekvátnější než jeho scénická interpretace. Vnímání a představování reality jeviště při četbě dramatu nelze vyloučit, jeho míra je dána typem textu: pokud je však dramatický text dramatem, není natolik dominantní a nezbytné, aby znemožňovalo přímou estetickou komunikaci mezi ním a čtenářem.

Existenciální vztah dramatu k divadlu ovšem přirozeně ovlivňuje jeho strukturu, a to i v takových vrstvách, jako je způsob práce s časem, prostorem a postavami, či ve vnějším členění a vnitřním komponování a kulminování děje. Spisovatel-dramatik totiž takřka vždy na sebe bere úkol koncipovat své umělecké vyjádření tak, aby bylo nejen realizovatelné, ale také maximálně účinné v konkrétních podmínkách určitého historického typu divadla. Jeho dramatická poetika je spoluutvářena technickými, výrazovými i významovými normami a konvencemi dobového divadla. Dramatikova svoboda má proto vedle svých literárních omezení i omezení divadelní. Jeho jazyková výpověď není jen básnickým sdělením, ale obsahuje i mnoho informací o způsobu, jakým má být toto básnické sdělení scénicky předváděno.

Tyto dvě vzájemně se prostupující roviny výpovědi, o nichž se zpravidla hovoří jako o **poetickém světě** a **divadelní** nebo **scénické vizi**, patří k dramatu neoddělitelně a prolínají celou jeho významovou výstavbou, stejně tak remarkami jako samotnými dialogy. Vnímatel při četbě přijímá i rovinu scénické vize jako významy. Nepotřebuje si nositele těchto významů představovat v té úplnosti, respektive v té podobě, v jaké se vyskytují v inscenaci. Ani tehdy, kdy se scénická realita (jak to činí jedna z linií moderního dramatu) stává přímou součástí poetického světa, předmětem promluv postav, není uměle koncipovaná existence a akce herců v umělém prostoru-jevišti pro čtenáře dramatu ničím více než „odkrytím“, tematizací literárního postupu - obdobně jako může být v epice tematizován a odkryt proces narace.

Scénická vize je organickou součástí literárního textu, spolupodílí se na vzniku světa jím představovaného. Řečeno slovy Otakara Zicha (byť i proti duchu jeho myšlení), je pro čtenáře stejně „ideální“ představou jako představa každé jiné, mimodivadelní reality. Takovéto čtenářské vnímání je dostatečné ovšem jen potud, pokud je těžiště významové

výstavby celistvého dramatického textu položeno do přímé slovní akce postav - do dialogů a monologů, tedy do akce, která je v psané podobě vnímatelná jako relativně dovršená a uzavřená. Přesune-li se však těžiště směrem k akci nonverbální, není-li už tato akce „pouze“ složkou modalizující přímou slovní výpověď a není-li její popis sekundárně „literarizován“, přestává čtenářské vnímání dostačovat.

Může čtenářské vnímání dramatu proniknout k té představě scénické vize, kterou do něho autor vložil? Je čtení dramatu jeho adekvátní recepcí? Drama je takovým typem pevného dialogického textu, který více či méně usiluje fixovat celý program inscenace, stát se tímto programem a pomocí jazyka předurčit pohyb a hierarchii všech složek a prvků potenciálního představení, celou jeho znakovou strukturu. Protože však tento cíl je v praxi pomocí jazyka nerealizovatelný, postihuje drama vědomě pouze to, co činí dané dílo specifickým mezi díly jinými (tedy slovní dialogické akce), a ze scénické vize pouze to, co projektovaný způsob inscenace odlišuje od běžného způsobu inscenování v tom či onom historickém typu divadla. (Proto také například text starořeckého divadla nefixuje podíl hudby, která byla považována za běžnou a nedílnou součást nejen divadla, ale i kultury.) Zdá se, že čím více dramatik předpokládá, že jeho výpověď bude inscenována způsobem „předem daným“, neproblematickým a stabilním, tedy nevybočujícím z tradice, tím méně má důvodů, aby tento způsob inscenování vyjadřoval explicitně svým textem. Scénické provedení se stává tematizovanou součástí textu teprve tehdy, když má charakter vědomě osobitosti, inovace narušující běžné normy, nebo když vstupuje do situace, v níž tyto normy jsou uvolněné, či relativně vůbec nejsou.

Přesto však autorem zvolený inscenační způsob implicitně prostupuje celou strukturu textu a významně formuje jeho jednotlivé vrstvy. Plně poznat tento vliv není často možné bez teatrologických (a literárních) znalostí a bez teoretických myšlenkových konstrukcí. Čtenář okouzlený metaforami si například těžko uvědomí, že divadlo nemělo vždy možnost pracovat se znakovými proměnami osvětlení. Potřeboval-li tedy dramatik noční scénu (například Shakespeare v *Romeovi a Julii*), musel už samu tmou, aby se stala scénickou realitou, vyjádřit jinak než změnou osvětlení, tedy slovně. Vizuální vjem musel být nahrazen slovem. Jazyk dramatu, zdánlivě naprosto svébytný, byl určen svou funkcí a místem v hierarchii divadelních prostředků: jazykový obrat měl svou motivaci v nutnosti zvukové deixy, kterou mu vnutily možnosti daného divadla. Dnešní vnímatel již tyto historické vazby nezná a nevnímá

a autorem zvolený výraz včleňuje do své představy o výrazových možnostech divadla současného, v němž bývá užití slovní deixe většinou diktováno méně, nebo má jinou podobu.

Značná část autorské scénické vize je tedy čtenáři skutečně nedostupná. Shodně nedostupná je však rovněž divákovi v divadle, a to i tehdy, kdy ji historicky poučený inscenátor chce rekonstruovat. Žádná rekonstrukce nemůže být úplným návratem k původnímu stavu. Třeba už proto, že v moci inscenátora není rekonstruovat tu složku, k níž vlastně celé představení směřuje: publikum v celé jeho sociální a kulturní určenosti. Divadla nejsou muzea a starší výrazové postupy „znovuobjevují“ pouze tehdy, napomáhá-li to jejich vlastním vývojovým cílům, jsou-li pro ně tyto postupy žádoucí inovací.

Zcela shodným procesem vzdalování autorského záměru od možnosti bezprostřední estetické recepce ostatně prochází nejen scénická vize dramatu, ale i celý jím představovaný obraz světa. A nejen on, ale každé drama jako celek, každé literární dílo, každé umělecké dílo. Zásoba a hierarchie sociálních, etických, estetických aj. vědomostí a norem, s nimiž autor vstupuje do procesu tvorby, je zákonitě odlišná od vědomostí a norem recipienta a jejich odlišnost vzrůstá úměrně času a prostoru, který mezi nimi leží. Každá konkretizace smyslu díla je proto jeho interpretací, subjektivním přehodnocením jeho významové výstavby do nové hierarchie. Protože se však umělecké dílo nestává uměleckým v okamžiku, kdy vzniká, ale kdy je jako takové vnímáno, nespočívá jeho hodnota v tom, jak tyto kulturně a historicky proměnné interpretace znemožňuje, ale naopak, jak se jim otevírá a jak jim vychází vstříc. V tomto duchu se také dá o literárním díle hovořit jako o otevřeném, nikdy nedovršeném smyslu.

A proto se také reálná skutečnost, že drama-text je, a po několik století bylo, schopno se svými vnímáči esteticky komunikovat, zdá být významnější než teze, že tito vnímáči-čtenáři přitom drama „dezinterpretovali“, neboť jim bylo nedostupné mnoho z jeho divadelní specifiky. Autorská scénická vize není pro drama a jeho faktické fungování ve společenských a literárních vztazích natolik podstatná, aby drama nebylo schopno se realizovat i bez ní.

Vymezením místa dramatu ve druhové triádě poezie - próza - drama i jeho vazeb k literatuře a k divadlu jsme se snažili dokázat, že literární rozbor dramatu se rozhodně neobejde bez užívání metod teatrologických (tj. bez znalosti dějin a teorie divadla). Stejně tak by však mělo být jasné, že drama (a ani další typy dramatických textů) nelze izolovat od litera-

tury a metod literárněvědných. Vzájemný poměr mezi oběma přístupy je přitom v každém jednotlivém případě jiný a je dán charakterem zkoumaného objektu, jeho konkrétním tvarem a historicky proměnnou pozicí na ose literatura-divadlo: Čím víc se drama stává výhradně „dramatem ke čtení“, tím více se prosazují metody literární, a naopak, čím více se blíží k neliterárnímu, „nečitelnému“ dramatickému textu, tím více je nutné při jeho zkoumání zapojovat znalost vazeb textu na konkrétní typ divadla.

Ani toto ovšem neplatí absolutně. Posoudit, nakolik je knižní drama skutečně knižním, předpokládá předchozí teatrologickou úvahu, a to především tam, kde scénická vize nekoresponduje s dnešním způsobem inscenování. Proto hlavně u časově a místně vzdálených textů je teatrologický přístup nesmírně užitečný a naprosto nezbytný. Obdobně funkční a nezbytný je však literární přístup u těch dramatických textů, které mají literární ambice nebo vznikly pro relativně stabilizovaný, vůči badateli i potenciálnímu příjemci nepříznakový způsob inscenování. (Například v evropském kulturním kontextu u dramát, která byla během posledních století psána s vědomím literární tradice a pro takzvaně kukátková hlediště.)

Zcela funkční tedy literární přístup může být pouze tehdy, když se vyrovná s omezeními, která mu většinou přisuzují příznivci přístupu teatrologického. Hovoří-li tato stať o literárním zkoumání dramatu a vyžaduje-li pro toto zkoumání vzájemné propojení metod literárních a teatrologických v poměru daném konkrétním dramatickým objektem, je užité adjektivum „literární“ pouze konvenčním označením toho, že považují za důležité: zkoumat text relativně sám o sobě, jako završený výsledek určité záměrné i nezáměrné tvůrčí činnosti.

4.

Triáda lyrika - epika - drama diferencuje mezi druhy především podle vztahu tvůrčího subjektu k představované skutečnosti. V klasickém třídění, plně rozvinutém v minulém století, je lyrika spojována se subjektivností, epika s objektivností a drama se chápe jako syntéza obou. K takto charakterizovaným druhům pak Hegel přiřazuje i realitu, již zobrazují: lyrice duševní stav, epice událost a dramatu akci.

Slabé místo tohoto dělení je v tom, že vzájemný poměr mezi třemi veličinami je vykládán prostřednictvím modelu de facto bipolárního. Distinktivní pozice subjekt-objekt je vztažena pouze na lyriku a epiku

a drama interpretováno jako něco mimo tuto relaci, přesněji řečeno, něco „mezi a nad“. K tomuto názoru se došlo zobecněním naivního dojmu, že to jsou pouze postavy, kdo v dramatu jedná a slovy sděluje své duševní stavy: za subjekt výpovědi je tedy považován nikoli dramatik, ale právě postavy. Dochází tak ke ztotožnění představovaného s realitou samou. Bezděčně je opomenut fakt, že drama je rovněž jazykovým komunikátem a má (stejně jako každý jiný jazykový komunikát, a tudíž stejně jako ostatní dva literární druhy) nejen svého externího autora, ale i interní autorský subjekt.

Obecné povědomí, upevňované školskou výukou, pracuje s normativní představou ideálního dramatu, kterou P. Szondi nazývá drama absolutní (Szondi 1956). Tato představa, či spíše koncepce, je spojena s kukátkovým jevištním prostorem a její zdroj můžeme hledat ve filozofii a poetice novodobého dramatu od jeho vzniku v renesanci do období zásadních změn na přelomu 19. a 20. století. Z pohledu této koncepce je drama „nejvyšším“ z literárních druhů, jehož cílem a smyslem je postihnout nejen to, co se odehrává mezi lidmi, ale i to, co lidské jednání vztahuje k vyšším, totálním hodnotám: k Řádu, k Pravdě, k Bohu. Díky tomu, že v dramatu není (respektive nemá být) „dokonalost napodobení předmětné skutečnosti“ narušována přítomností modifikujících interních subjektů, naplňuje drama nejlépe princip mimesis. Dramatická výpověď má být nezprostředkovaným, ikonickým předvedením objektu výpovědi (lidí a jejich vzájemných vztahů) v reálných časoprostorových dimenzích. Má zapírat jak svého tvůrce, tak i svého diváka. Řečeno jinak: ideální drama je záznamem-projektem série komunikačních aktů, které směřují od jedné postavy k druhé, nikdy však přímo od autora k divákovi. (Nic na tom nemění skutečnost, že vždy bylo možné, aby autor v rámci dramatické konvence oslovil publikum v těch částech díla, které jakoby stály mimo základní dějovou perspektivu, tedy v prologu a epilogu, v poznámkách „stranou“, případně aby promlouval prostřednictvím některé z dramatických postav.)

Přirozeným důsledkem snahy zakrýt stvořenost dramatu a učinit interní subjekt autora ve významové stavbě dramatu neviditelným-transparentním jsou i všechny základní vlastnosti absolutního dramatu. Vynucuje si vazbu dramatu na tranzitivní přítomnost. Absolutní drama nevypráví o již proběhlých dějích, nýbrž v rámci dobových představ iluzívně zachycuje přítomné akce postav. Zná tedy pouze přítomné dění, minulost či budoucnost může do něj vstupovat pouze prostřednictvím přítomné akce, promluv postav. Snaha vyhnout se všemu, co by narušovalo iluzi

absence subjektu, který by dramatem vyhlášoval „takto svět vidím a zobrazuji já“, pak kladou zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami a vedou i ke klasickému požadavku tří jednot: děje, času a prostoru. V důsledku je stálým ideálem dramatu ztotožnit časoprostor fabule s časoprostorem syžetu a během reálného času představení předvést maximálně podstatný děj, probíhající v minimálním čase a prostoru mezi minimálním počtem postav.

Přesvědčení o neexistenci interního autorského subjektu v dramatu se muselo promítnout i do roviny pojmové a metodologické. Zatímco v oblasti lyriky a epiky by se badatelé nemohli bez kategorií lyrického subjektu-hrdiny a (epického) vypravěče obejít, v tradičním uvažování o dramatu se potřeba analogické kategorie dlouho nepociťovala, a to navzdory vývojovým proměnám, jimiž poetika dramatu a divadla (přínejmenším) v našem století procházela. Metodologické důsledky jsou zvláště patrné tam, kde autoři pomocí dramatu vymezují ostatní literární druhy. Například Stanzel formuluje na pozadí dramatu specifickou epiky takto: „*Všude, kde se sděluje novinka, podává zpráva nebo vypráví, se setkáváme s prostředníkem, slyšíme hlas vypravěče. V tom rozpoznala již starší teorie románu druhový znak, jenž odlišuje narativní umění především od dramatického. Srovnáním zprostředkovaného vyprávění s nezprostředkovaným dramatem se těžiště diskuse o tomto aspektu do značné míry přesunulo na otázku, zda přítomnost osobního vypravěče (...) ruší iluzi čtenáře.*“ (Stanzel 1979: 12).

Stanzelova potřeba odlišit prózu od dramatu je pochopitelná, avšak tím, že jeho argumenty opomíjejí stvořenost postav a zprostředkovanost celého dramatu, nepřímou vylučují možnost tuto problematiku v dramatu (na rozdíl od prózy) zkoumat. My se naopak domníváme, že polarita objektu a subjektu, napětí mezi iluzí a zprostředkovaností je pro metodologii výzkumu dramatu základní.

Představa absolutního, aristotelského dramatu totiž v sobě nese zásadní rozpor. Nepochybně není pouhým výmyslem teoretiků, nýbrž vyplývá z přirozené povahy daného literárního druhu, z jeho vazby k divadlu, a zachycuje jeho logické směřování jak k určitým postupům a formám, tak i k volbě určitých témat. Na straně druhé však její postuláty zpravidla měly podobu takřka výhradně teoretického ideálu, k němuž drama a především myšlení o dramatu mířilo, nebo s nímž (častěji) polemizovalo. Jen málokdy se postuláty podařilo naplnit ve vlastních dramatických textech. Je to dáno už skutečností, že normy dramatu byly vyvozeny pouze z velmi malé části dramatické produkce, z několika málo „vzoro-

vých“ tragédií. V teoretických úvahách se tím pojem drama de facto zužoval: texty, jež by bylo možné žánrově označit slovem hra, komedie, fraška, veselohra, groteska, revue, apod. jakoby nebyly dramatem v pravém slova smyslu. Navzdory faktu, že početně na jevištích převládaly, nenarušovaly některým teoretikům a divadelníkům vizi absolutního dramatu, kdežto jiné teoretiky, zvláště v našem století, vedly k jeho naprostému odmítnutí.

My jsme však přesvědčení, že drama je metodologicky nejlépe uchopitelné právě tehdy, když proměny poetiky dramatu reflektujeme na pozadí historických proměn ideálu, konfrontujeme-li dobové normy s jejich konkrétní realizací. Každý, kdo přejde z roviny obecných úvah do roviny konkrétních dramatických textů, si totiž musí položit otázku, proč se autoři již v minulých stoletích s výše naznačenými normativními postuláty absolutního dramatu tak těžko vyrovnávali, a zvláště proč se tomuto ideálu tolik vzdálila produkce posledních desetiletí. Možných odpovědí je několik, nejsnazší je tvrdit, že příčina spočívá v neschopnosti či podle Františka Götze „zradě dramatiků“ (Götz 1931). Podstatu proměn poetiky dramatu a divadla tím však nepochopíme.

Pravou příčinou je, myslím, třeba hledat v historické proměnlivosti a podmíněnosti kritérií, podle nichž vnímatel drama hodnotí. Sémantická proměnlivost dramatických znaků vyrůstá ze složitých a proměnlivých vazeb mezi účastníky umělecké komunikace a „předmětnou skutečností“. Ideální „objektivní“ dramatický tvar (jako stále přítomná norma, s níž se musí vyrovnávat i ten, kdo ji odmítá) patrně existuje. Není však umělecky produktivní vždy, v každém čase a prostoru; její užití dramatikovi nezaručuje automaticky úspěch. I dramatická akce postav je totiž pouze znak, a neexistuje tudíž objektivní dramatická akce „sama o sobě“. Každé jednání postavy dostává sémantickou hodnotu teprve v okamžiku kontaktu s konkrétním historickým čtenářem, respektive divákem. Jedno a totéž jednání dramatické postavy může tak někdy a někomu připadat věrohodné a jindy někomu jinému groteskní a směšné. Příkladem může být Hilbertova tragédie Vina (1896), příběh dívky, která se má vdávat, její svědomí však tíží to, že před sedmi lety (ve svých šestnácti) lehkomyšlně ztratila již panenství s jiným mužem. Přestože od té doby žila kajícím životem, přestože její nastávající o jejím provinění ví a je ochoten jí odpustit, spáchá sebevraždu. Lze pochybovat o tom, zda tento způsob řešení ztráty panenství způsobem, jenž odporuje katolické představě morálky a mravního řádu, byl na sklonku devatenáctého století běžný, nicméně tehdejší vřelé přijetí této hry dokládá, že

nejenom dramatik, ale i většina tehdejších recipientů považovala v rámci dramatu tuto hrdinčinu „vinu“ za dostatečný důvod k závěrečnému tragickému činu. Dnešní dramatik by ovšem takto fabulovat tragédii nemohl.

Jeden a tentýž znak, výrazový prostředek, může za určitých okolností být prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující. Například verš, vázané slovo v dramatu. Zhruba až do sklonku 19. století drama s vázaným slovem organicky koexistovalo, aniž by tím v očích posuzovatelů jakkoliv ztrácelo schopnost skrýt svého autora. Na pozadí realisticko-naturalistických norem zobrazování, plně zkonstituovaných až v poslední třetině minulého století, je však dnes verš vnímán jako prvek výrazně subjektivizující.

Má-li být naplněn požadavek, aby interní subjekt mluvčího v dramatu byl transparentní, aby nebyl za jednáním a slovy postav vidět, znamená to, že jej adresáti výpovědi nesmějí za postavami vnímat. Je to přece divák-čtenář, kdo verifikuje jednání postav jako přirozené, možné a logické, tj. řídicí se objektivní kauzalitou jevů, a nikoliv subjektivní vůlí autora. Ke vzniku absolutního dramatu proto nestačí autorovo rozhodnutí takové drama napsat, případně jeho přesvědčení, že našel vhodný konflikt a zvolil ideální formu. Vnímatelova „ochota a schopnost“ považovat chování dramatických postav za objektivní výpověď o mezilidských vztazích není podmíněna pouze užitými výrazovými a stavebními prostředky. Daleko více ji limituje, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají dané výrazové prostředky schopnost „skrýt“ a učinit „neviditelnými“ interní subjekty komunikantů.

Fakt, že dramatik podle tradičních představ nemůže říci „takto svět vidím já“, nýbrž musí tvrdit „takto svět vypadá“, jej více než básníka a než prozaika nutí pokusit se s potenciálními diváky dohodnout na tom, co je a co není „v životě“ možné, objektivní. Má-li totiž být dramatická situace, kterou autor zamýšlel jako objektivní předvedení situace i „ve skutečnosti“ pravděpodobné, pravdivé a podstaty bytí se dotýkající, diváky takto přijata, předpokládá to, že autor a jeho adresáti budou mít shodnou či alespoň blízkou představu o podstatě bytí, o hodnotách a kauzalitě jevů. Snad každý autor si najde svého jednotlivého adresáta. Avšak má-li dílo oslovit rozhodující část adresátů, musí v daném literárním a divadelním společenství, v dané společnosti existovat vědomí nadosobního hodnotového a kauzálního řádu. Pouze v tomto případě se

totiž autor nemusí obávat, že ostatní účastníci komunikace mohou jeho sdělení dezinterpretovat.

Ideální tradiční dramatická fabulace staví na dramatické akci, na situacích, kdy jednající postavě jde o samu podstatu bytí, kdy je bytí ústřední postavy ohroženo, případně kdy se bytí morální dostává do konfliktu s bytím fyzickým. I z normálního, mimouměleckého života ovšem víme, že čím vyhocenější lidský skutek, tím rozpornější bývá jeho hodnocení různými subjekty, pokud ovšem v dané společnosti neexistuje obecně přijatá (de facto ideologická) norma, která tento skutek ospravedlňuje nebo zamítá.

Velké napětí nebo naprostý rozpor mezi hodnotovou a světonázorovou orientací autora a vnímatele (vnímatelů) vzniká tam, kde autor svou dramatickou výpověď koncipuje podle jiné subjektivní představy o objektivní kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímateli. Tehdy autorův aktivní i vnímatelův pasivní idiolekt (použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu) ztrácí svou nepříznavost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému narušení transparentnosti interních subjektů dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi oběma jejími účastníky komunikace - aktanty - nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi vzniknout zcela zásadní kolize, která silně destruuje možnost, že autorem zamýšlené sdělení dojde svého adresáta v nezkomolené podobě. Souběžně se pak postupně omezuje i počet dramatických postupů a prostředků schopných „skrýt“ interní subjekty aktantů komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a vnitřně pravdivé.

Není cílem této stati rekonstruovat dějiny poetiky novodobého evropského či českého dramatu (o to jsem se pokusil ve svých starších pracích). Nicméně je nepopiratelné, že naznačené ideální společenské podmínky pro vznik ideálního dramatu jsou v dějinách spíše mimořádné než běžné. Evidentní je to v případě tragédie, nejprestižnějšího dramatického žánru, která je budována na velmi křehké rovnováze mezi absolutnem a individuem: nedojde naplnění, pokud účastníci dramatické komunikace nemají společnou představu nadosobního, závazného a obecně respektovaného řádu věcí lidských a vesmírných a není-li současně lidské individuum emancipováno natolik, aby se cítilo oprávněno tomuto božskému řádu věcí vzepřít. Možnost použití formy tragédie se však omezuje tam, kde se již individuum proti řádu prosazuje natolik, že se považuje za oprávně-

něně s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, a zcela se ztrácí tam, kde vnější determinanty světa přestávají být sebevědomému individuovi rovnoprávným a rovnocenným partnerem.

Nejenom tragédie, ale i proměny poetiky ostatních dramatických žánrů, jakož i dobové posuny v preferenci určitých žánrů jsou úzce spjaty s postupným historickým sebeuvědomováním individua, s jeho prosazováním se vůči „řádu“. Připustíme-li tuto vazbu, uvědomíme-li si, že souběžně s postupným rozpadem ideového universa, jímž prošla evropská kultura od renesance, se výrazně diferencuje společenské vědomí členů společnosti, a tím i vědomí možných účastníků dramatické komunikace, jejichž složení se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje, máme v rukou klíč k dějinám poetiky novodobého dramatu. A to jak k dramatece minulých století, ve kterých stále zesilující tlak k subjektivizaci dramatické výpovědi byl kompenzován živostí normy absolutního dramatu, tak i dramatece našeho století, ve kterém proces relativizace společenského vědomí dospěl do stavu, kdy je objektivní závazná norma pocíťována jako fikce (navzdory faktu, že se někteří pokoušejí tu „svou pravdu“ ostatním vnutit jako jedinou možnou a závaznou).

Výše uvedený příklad Hilbertova pokusu o tragédii nám nejen naznačil, nakoľik se během jediného století proměnil názor na význam dívčí nevinosti, ale především nakoľik se prohloubila relativizace celé duchovní sféry a gradoval rozpad objektivních hodnot duchovnosti, které jsou v Evropě spjaty s ideologií křesťanství. Konfrontujeme nutně „podmínky“ pro naplnění formy tragédie se stavem současného společenského vědomí tak, jak jej například již na počátku našeho století vyslovil J. Vodák: „*Porušení sociálního a lidského řádu, buď úmyslné či bezděčné, nepokládá se dávno už za nic tak hrozného, aby nebyla naděje na smír a cesty k němu; pro všechno je vysvětlení, na všechno je omluva a ospravedlnění, ve všem dokáže se nějaký hlubší smysl nebo přirozený postup, jenž ubere děsu tíhy a chmurnosti. Ani tak ohromné ničení a podrývání životů lidských jako světová válka nezdá se nám už býti tragédií*“ (Vodák 1919: 81).

Na takovýto stav společenského vědomí, kdy pravděpodobnost, že se idiolekt autora nebude krýt s idiolektem vnímatele, silně vzrůstá, dramatici pochopitelně museli reagovat. Množství pokusů lze v podstatě rozdělit do čtyř vzájemně úzce propojených a prostupujících se skupin:

Autoři dramát první skupiny zesílili normativní důraz na udržení objektivitu výpovědi a pokoušeli se dramatem a v dramatu rekonstruovat chybějící názorovou jednotu - najít ztrácející se universum (ať už v ideji Boha, Národa či Třídy). Dokladem toho, jak je v našem století volání po tradičním dramatickém tvaru úzce spjato se snahou vnutit světu svůj ideologický koncept, může být dramatika budovatelská. Takováto dramatika je ovšem přijatelná pouze pro ty recipienty, kteří mají s autorem shodnou víru. Proto se většina dramatiků orientuje spíše na takové postupy, prostředky a témata, která jsou potenciální příjemci ochotni verifikovat.

Z dramát druhé skupiny postupně mizí všechno jednání postav, které by mohlo být zdrojem desintepretací, to znamená ztrácející se velké činy. Zdroj dramatického napětí se posunuje mimo oblast „viditelného“: buď kamsi do minulosti (Ibsen) nebo do nitra postav (Čechov). U slabších dramatiků pak převaha nabývá žánrová drobnokresba. Logickým dovršením této linie jsou televizní seriály postavené na evokaci každodennosti, jejíž banalita je snadno verifikovatelná každým divákem.

Třetí výraznou skupinu tvoří dramatika absurdní, která sice navenek zachovává vnější „objektivní“ formu, předmětem výpovědi v ní však přestává být řád skutečnosti, nýbrž naopak jeho absence (Becket). Smyslem autorské výpovědi se tak zde stává nemožnost najít smysl, kauzalitu bytí. Stejně jako v předchozí skupině není ani v absurdní dramatice již nutné vždy stvořenost dramatu zakrývat, je možné ji implicitně přiznat, ať již je lyrickou či groteskní stylizací dramatické výpovědi, tedy jejím posunutím do roviny emocionálně odlišné od roviny „normální“.

Explicitně je pak stvořenost dramatu přiznána v dramatice čtvrté skupiny, v níž je interní autorský subjekt vědomě tematizován ve funkci postavy, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt. Tam, kde „Bůh je mrtev“, se sám dramatik stává vůči svým postavám „bohem“-stvořitelem. (Tento posun bývá i dramatiky tematizován, výrazně například M. Kunderou ve hře *Jakub a jeho pán*.) Přínejmenším od Brechtova projektu epického dramatu tedy moderní dramatik, přesněji „dramatické já“, nemusí pouze tvrdit „takovýto je svět“, ale i „takto svět vidím já“, nebo „takto vám já svět předvádím“. Jinak řečeno, přiznáním subjektivity své výpovědi může učinit tuto subjektivitu objektivní hodnotou.

Takovéto přiznání dramatika osvobozuje od „napodobování nenapodobitelného“, otevírá mu například možnost vsadit do rámcového, primárního děje děje další, sekundární, které jsou postavami rámcového děje

předehrávány. V rovině času to například znamená, že oproti jedinému - přítomnému - času předvádění v tradiční dramatické formě jsou v dramatu utvářeném principem divadla na divadle obvykle časy dva: přítomný, „objektivní“ čas rámcového děje a minulý, „subjektivní“ čas vložený. Těchto vložených časů však může být relativně libovolný počet a mohou mít rozmanitý charakter, mohou vůči přítomnému času představovat rovněž čas budoucí, mytický, snový, či mohou předvádět různé varianty a variace na totéž téma či děj. Nejenom v těchto vložených dějích se tak dramatik osvobozuje od nutnosti podrobovat se časoprostorovým rozměrům skutečnosti.

Zásadně se tím rozšiřuje modální škála dramatické výpovědi. Jestliže absolutní drama v oznamovacím či rozkazovacím módu tvrdí „**takto se to děje (!)**“, soudobý dramatik může nejenom tvrdit „**takto to bylo**“ či „**takto to bude**“, ale i „**bylo to tak?**“, „**bylo to tak, nebo tak?**“, případně „**co kdybychom si to zkusili zahrát takto?**“. Získává tak prakticky stejnou svobodu manipulace se zobrazovaným, jakou má autor epiky, když skrze vypravěče tematizuje proces narace, a to navíc prostředky specificky divadelními, neodvozenými od jiných druhů literatury.

Nahlížíme-li divadlo a drama zorným úhlem subjektu, otevírá se nám i nový pohled na proces „osvobozování“ divadla z pout literatury = dramatu.

Autorský subjekt může být v dramatu stejně jako v epice tematizován v postavě vypravěče - ať má tato postava i „tělo“, nebo pouze hlas. Zajímavým dokladem je inscenace *Larga desolata* v divadle Na zábradlí, v níž režisér J. Grossman tematizoval Havlovo autorství hry tím, že jej nechal ze záznamu číst scénické poznámky a hereckou akci postavil do kontrapunktu vůči čtenému.

Na příkladu Kunderova *Jakuba a jeho pána* jsme zmínili možnost tematizovat tento subjekt také jako postavu stvořitele dramatického světa, tedy jeho „Boha“. Oproti próze má však drama i další možnosti, jež vyplývají z jeho existenciální vazby na divadlo. Subjekt dramatika je totiž pouze jedním ze tří základních externích subjektů podílejících se na odlišnosti současného divadla od divadla iluzivního. (V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžněji označuje výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace pojmem antiiluzivnost.) Pro drama jako jazykem pevně fixovaný komunikát je pochopitelně základní explikace jeho bezprostředního tvůrce-dramatika, nicméně tato explikace na sebe může často brát i podobu ostatních dvou subjektů: dramatik se může

skrýt za tematizovanou scénickou akci herce nebo režiséra. Současné divadlo osciluje mezi „bezsubjektovou“ iluzívností a v podstatě trojí možnou subjektivizací - směrem k dramatikovi, k herci a k režisérovi (případně i divákovi).

Subjektivizace směrem k herci znamená pouze to, že se herec „nerozpouští“ v dramatické, divadelní postavě. Jeho cílem není vzbudit iluzi, že on je postavou a postava je zcela identická s ním, nýbrž naopak vystupuje jako její subjekt a tvůrce, který o ní a jejím prostřednictvím vypovídá. Na tento typ subjektivizace bychom mohli narazit v celé řadě starších divadelních projevů, nejvýrazněji ve všech typech extemporovaných komedií. (Teoreticky ji nadhazuje i Diderot v Hereckém paradoxu.) Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti: Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonalý „srůst“ s jednou konkrétní postavou či jediným typem, jaký byl v rámci poetiky extemporovaných komedií (i jinde) běžný a vlastně nutný, vynucený technicko-organizační strukturou divadelních souborů. Za druhé je pak nový kvalitativní stupeň subjektivizace herecké práce dán tím, že se v ní - obdobně jako v literatuře a celém moderním umění - nebývále sémantizuje sám proces výpovědi. Významově se těží z napětí mezi hereckým subjektem, jím vytvářenou divadelní postavou a výrazovými prostředky, jimiž je tato postava vytvářena. Odtud např. výrazný posun v současném loutkovém divadle, kde mohou vedle sebe vystupovat loutka-postava i herec, který s ní před zraky diváků pohybuje, přičemž součástí výpovědi se stává i tento proces hraní.

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má ve vývojových proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, postupování, a také jejich sváru. V tradičním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i rodícím se subjektem režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba, opírající se o jejich sémantickou „neexistenci“, jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti. Avšak od okamžiku, kdy byly jednotlivé subjekty nuceny zřít se své sémantické „neexistence“, působí jejich činnosti jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace, a je tudíž vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývající dva. Logickým důsledkem toho je pak běžná diferenciací divadel na soubory s převahou subjektu hereckého, režiséřského a dramatikova - poslední typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla

čtvrtého typu. Ta, v nichž je odstředivost jednotlivých subjektů eliminována fyzickou identitou režiséra, autora textu a často i jednoho z rozhodujících herců, tedy především malá, takzvaná autorská divadla, nepřilíši svázaná pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí. Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepřilíši příznivý, neboť drama bezprostředně podřizuje inscenaci a v konečném důsledku vede k jeho proměně v libreto - pomocný dramatický text, neschopný bez scénické realizace estetické komunikace s vnímatelem.

Proces subjektivizace, jež jsme se v této části našich úvah snažili popsat, je procesem rozšiřování výrazových možností dramatu a divadla a současně poněkud paradoxně i procesem částečné destrukce specifčnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídicím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, nýbrž také o to, že pro soudobou divadelní tvorbu se postupně ztrácí funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje zbývajícím dvěma členům druhové triády, takže částečně přichází o svou výjimečnost. (Snad i proto se rozhodující subjekt současného divadla - režisér tak často nechává k inscenaci inspirovat dílem prozaickým či básnickým, neboť drama jako by ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností příliš spoutávalo.)

Vracíme se tak zpět na počátek našich úvah, k metodologii výzkumu dramatu. Snad se nám však podařilo dokázat, že drama není pouze výpomocný divadelní text a že si tedy zaslouží pozornost literárních badatelů. Současně doufáme, že jsme čtenáře přesvědčili o neproduktivnosti lpění na tradičních představách o správném a ideálním dramatu a doložili, že zájem o postavení subjektu v dramatickém textu může být užitečným nástrojem při analýzách konkrétních dramát i celého vývojového procesu.

LITERATURA

ARISTOTELES

Poetika, přeložila J. Nováková (Praha: Orbis 1964)

CZECH, Jan

1991a *Filozofie dramatu* (Praha: Scéna)

- 1991b „K recenzi Z. Hořínka Pozoruhodný pokus o antologii dramatu“, *Divadelní revue* 2, 1991, č.4, s. 62-64
- GÖTZ, František
1931 *Zrada dramatiků. Studie o soudobém světovém dramatě* (Praha: V. Petr)
- HONZL, Jindřich
1943 „Hierarchie divadelních prostředků“, *Slovo a slovesnost IX*, 1943, č.4, s. 187-193
- JANOUŠEK, Pavel
1985 „Drama jako literární fakt“, *Česká literatura* 33, 1985, č.3, s.234-250; též in P.J., *Studie o dramatu* (Praha: H&H 1993)
1987 „Interní subjekt v dramatu“, *Česká literatura* 35, 1987, č. 1, s. 19-29; též in P.J., *Studie o dramatu* (Praha: H&H 1993)
1989 *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a vývojové proměny českého meziválečného dramatu* (Praha: Panorama).
- KAČER, Miroslav
1971 „Pokus o definici“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 2 (Scénografický ústav 1971), s. 52-61
- KRAUSOVÁ, Nora
1984 „Brechtova 'nearistotelovská' poetika?“ in N.K., *Význam tvaru - tvar významu* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 339-348
- MACUROVÁ, Alena
1983 *Zivárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech* (Praha: Acta Universitatis Carolinae)
- MISTRÍK, Jozef
1979 *Dramatický text* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo)
- PAVLOVSKÝ-FIALA, Petr
1972 „Pojetí dramatu a divadelního textu v teorii divadla“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 13 (Scénografický ústav 1971), s. 63-79
- POKORNÝ, Jaroslav
1946 *Složky divadelního výrazu* (Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol)

- 1971a „Pokus o definici“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 2 (Scénografický ústav 1971) s. 38-41
- 1971b „Pokus o definici“, *Prolegomena scenografické encyklopedie* 2 (Scénografický ústav 1971) s. 62-66
- 1971c „O dramatu“, *Prolegomena scénografické encyklopedie* 13 (Scénografický ústav 1971), s.80-85

PRŮŠA, Petr

1967 *O poznámce v dramatickém textu* (Praha: Scénografický ústav)

SKWARCZYŃSKA, Stefania,

1970 *Wókol teatru i literatury* (Warszawa 1970)

STANZEL, Franz K.

1979 *Theorie des Erzählens* (Göttingen 1979), česky *Teorie vyprávění*, přeložil J. Stromšík (Praha: Odeon 1988)

SZONDI, Peter

1956 *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt am Main), slovensky *Teória modernej drámy*, přel. E. Marko (Bratislava 1969)

VELTRUSKÝ, Jiří

1941 „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost* 1941, č.7, s.407 1942 „Drama jako básnické dílo“ in *Čtení o jazyce a poezii*, (Praha: Družstevní práce 1942) s. 403-502.

VODÁK, Jindřich

1919 „Tragédie“, *Česká stráž* 2, 1919, č.34, in J.V., *Kapitoly o dramatě* (Praha: Melantrich 1947) s. 81-86.

ZÁBRANA, Jan

1992 *Celý život* 2. Výbor z deníků 5.listopadu 1976 - červenec 1984, (Praha: Tors 1992)

ZICH, Otakar

1931 *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* (Praha, Melantrich 1931)