

# THE ELEMENTS OF DRAMA

by J. L. Styan

This translation is published by arrangement with  
the Cambridge University Press, England.

© Cambridge University Press 1960  
Translation © František Vrba 1964

## Autorova předmluva

*Srděčně děkuji své ženě Connii, profesorovi G. E. T. Mayfieldovi a paní Pat Robertsově za povzbuzení, radu a praktickou pomoc v době, kdy jsem tuto knihu psal. Co dlužím jiným autorům, je zaznamenáno v textu.*

*Ještě starším dluhem jsem však zavázán hnutí divadelních ochotníků, zejména všem těm vyspělým zájemcům o drama, které pokládám za divácký předvoj a s nimiž jsem měl to potěšení o hrách diskutovat a prověřovat si stanoviska. Kniha je totiž plodém naší živé výměny myšlenek, poctivě sdílených názorů a vzájemné touhy si porozumět.*

*Na nezaujatého, bystrého a vyspělého zájemce se dá spolehnout, že rozezná věci podstatné, a o jeho postoji k dramatu to platt určitě. Jeho opravdový zájem o hodnotu divadelního zážitku záleží vzhledem k vzrušením, se kterým si klade otázku, co probíhá při představení hry mezi obrazotvorným jevištěm a inteligentním hledištěm.*

*Rostoucí počet takových diváků nám může dopomoci k vzniku živoucího divadla, které by naše společnost milovala a které by v ní něco znamenalo.*

J. L. S.

York  
v březnu 1959

Autorova předmluva	5
Úvodem	9

## ČÁST I DRAMATICKÉ PARTY

1 Dramatický dialog je víc než konverzace <i>Rosmersholm, Jak je důležité mít Filipa</i>	17
2 Dramatický verš je víc než zveršovaný dialog <i>Othello, Spánek vězňů</i>	31
3 Vytváření významů při představení <i>Hrdina Západu</i>	49
4 Proměnlivost impresí <i>Višňový sad</i>	62
5 Chování slov na jevišti Hlas, pauza a význam - <i>Pygmalion</i> ; Hlas a verš - <i>Prokurista</i> ; Gesto a význam - <i>O muži ve zbroji</i> <i>zplodím, Trakař jablěk</i> ; Slova a pohyb - <i>Král Lear</i>	80

## ČÁST II ORCHESTRACE

6 Řetězení impresí <i>Oidipův vladař, Deirdra, královna žalu, Vražda v ka- tedrále</i>	109
7 Tempo a význam <i>Jak je důležité mít Filipa, Svatá Jana, Divoká kachna, Škola pomluv, Otec</i>	126



8 Manipulace s postavami	143
<i>O muži ve zbroji zpívám, Sen noci svatojanské, Šest postav hledá autora</i>	
9 Přeružování kontinuity	167
<i>Pluh a hvězdy, Ardéla</i>	
10 Význam hry jako celku	182
<i>Tři sestry, Antonius a Kleopatra, Eurydika</i>	

## ČÁST III HODNOTY

11 Účast obecnosti	205
<i>Špinavé ruce, Chlupatá opice</i>	
12 Posuzování dramatu	226
<i>Deirdra, královna žalu, Dáma není k pálení, Koktailový večírek</i>	
13 Chodit do divadla je umění	251
Poznámka překladatele	255
Odkazy	257
Rejstřík dramatiků a her	264

Naše kniha je určena těm návštěvníkům divadla, kteří se zajímají o drama, a těm zájemcům o drama, kteří chodí do divadla. Pokouší se jim ukázat, co mají v divadle i v textu hry hledat, a jak to mají hledat. A pokouší se vymezit a vysvětlit, jaký druh aktivní účasti si zhlédnutí divadelní hry od diváka vyžaduje.

Chtěla by vyplnit jistou mezeru v divadelní literatuře. Některé lidi by ráda přesvědčila, že na hře má svůj podíl i herec, a jiné zase, že ho má i dramatik. Snaží se toho dosáhnout celistvějším kritickým pohledem na drama, pohledem, který by zahrnul jak jeho slovní, tak viditelné a slyšitelné prvky. Naším prvním článkem víry tedy je, že pouhé přečtení hry nejspíš nestačí.

Taková snaha nás vede k základním otázkám, jak vlastně máme drama chápat. Co divák vůbec od hry očekává? Něco divadelně „působivého“, nebo něco tak „dobrého“, jako je literatura? Jestliže hra jedno z toho dvojího nesplní, nakolik si jí má vážit? Přeje si jí přirozeně posoudit, a takováhle nejistota mu v tom překáží.

Hašteření protichůdných názorů, je-li drama záležitostí divadla nebo literatury, nám zatemňuje jeho podstatu. Když autor prohlásí, že bude psát pro divadlo, naznačuje tím vlastně, že se bude muset naučit psát pro galerii: „Dostane-li publikum svůj striptýz, spolkne i poezii“, píše T. S. Eliot.\*) A kolikrát zaslechneme třeba o nějakém Shakespearově divadelním efektu poznámku jako: „Tohle tam dal jenom kvůli *parteru*.“ Zájemce, který řekne, že se chystá studovat dramatickou tvorbu vážně, má dosud nejspíš na mysli, že si nebude všimnout jejích hmotných stránek, herce, jeviště a divadelní budovy. Tak zatímco takový

\*) Znaménka v textu knihy odkazují na poznámky zařazené na str. 257.

Granville-Barker zastává extrémní názor, že divadlo je od a až do zet umění herecké,\*) radí William Archer dramatikovi, aby nepovažoval herecké ztvárnění své hry za něco nepostradatelného, ale za pouhou doplňkovou ilustraci textu.\*)

Dohromady pak nemůžeme vyčíst, kam vlastně v celé té struktuře účínů, které říkáme divadelní hra, má vlastně patřit herec.

Kritika nám v tom příliš nepomáhá. Je velmi těžké najít podrobný kritický rozbor, který by se zabýval hrou z hlediska její jevištní realizace. Raymond Williams nedávno zdůraznil, že hra může být zároveň i literaturou i divadlem, „nikoli jedním na úkor druhého, nýbrž právě na základě toho druhého“.) Poctivý a inteligentní divák ovšem odjakživa cítí, že dobrá hra je tím i oním. Smířit literaturu s divadlem neznamená udělat kompromis, při kterém by obojí přišlo zkrátka. Znamená to pochopit podstatu a působnost dramatického dialogu, tedy proč mají slova na stránkách knihy jinou funkci než slova na jevišti. Metody literární kritiky samy o sobě tu mohou selhat: vždyť neposuzujeme text, ale působení textu na herce a prostřednictvím herecké interpretace na obecenstvo.

I když se však chceme zabývat jevištní realizací dramatu, narážíme na velmi reálnou potíž, totiž na nedostatek přesných termínů, které by vystihovaly kombinace účinných faktorů pro jeviště odjakživa běžné. Nejobyčejší výraz divadelních kritiků, který má zahrnovat všechno, je myslím slovo „působivý“. Užívá se ho jako kritického zaklínadla, hřeje jako kompliment, ale vůbec nic neznamená. Vyskytují se i tucty dalších: „jevištní atmosféra“, „okázalá podíváná“, „divadelnost“, „realismus“, „dramatičnost“ a tak dále.

Zvykli jsme si záviset na termínech, které nám vnucují falešná spojení představ. Ti, kdo znají svého Aristotela (i ti, kdo ho neznají), rádi uplatňují termín, jako je „katarze“; ti, kdo si myslí, že rozumějí divadlu, se ohánějí pojmy, jako je „tempo“; jiným se zase dobře mluví o „reakci“ obecenstva. Chceme-li hovořit o inscenaci, obracíme se často k medicíně, k hudbě nebo k psychologii, abychom byli s to vůbec něco říci.

Do stejných rozpaků nás může uvést literárně kritická terminologie. Bylo trefně řečeno, že nejsnadnější způsob,

jak rozebrat hru, je začít od postav a příběhu, že to ale divadelní kritice nijak neposlouží. Postava mimo hru ztrácí totiž jakýkoli význam a holý příběh může mít málo společného se složitým komplexem myšlenek a pocitů, které si obecenstvo odnáší z divadla.

Zdá se mi, že tahle neschopnost postihnout aspoň trochu podrobněji odezvu divadelního představení vyplývá z trvalé nejistoty o zdrojích i povaze účínu hry. Nejprve musíme přihlídnout k struktuře idejí a emocí přímo v dialogu, ke způsobu, jakým je herec ztělesňuje svou mluvou a jednáním, i k úsilí, které musí vynaložit divák, aby si hru v duchu znovustvořil. Pro plné ocenění dramatu je nutno poznat proces, jakým vzniká divadelní zážitek.

Slova přenesená na jeviště nabývají zcela vlastní komplexnosti, neboť byla napsána proto, aby se hrála, aby je tedy bylo vidět a slyšet.

I hra jinak zajímavá při provedení zpravidla ztroskotá, jestliže tuhle pravdu opomene. Nedbají-li její slova možností jeviště nebo neodpovídají-li podmínkám divadla, pro něž byla napsána, omezuje se jejich účín, a tedy i jejich hodnota. Řekneme-li o nějakém dramatikovi, že je na divadle jako doma, rozumíme tím, že tuhle pravdu uznal. Přesto však většina kritiků dodnes nedbá požadavků, jež klade na dramatický jazyk jeho viditelnost a slyšitelnost.

Slova psaná i viděná a slyšená. Vskutku se od sebe natolik liší? Nemají žádnou společnou půdu? Ať už autor napíše: „Jackovi byla zima“, ať vidíme, jak se Jack zimou třese, nebo ať slyšíme Jackovo prohlášení: „Je mi zima“, vychází představa vždycky z téhož kořene. Slova psaná, viděná a slyšená se nejprve setkají v tvůrčím záměru dramatika, potom na jevišti v osobě a v hlase herce, a konečně v představitosti diváků: Ve všech třech případech nalézá dramatičované slovo společnou půdu. Každé slovo dramatického dialogu tak musí splnit mnoho funkcí.

Když tedy myslíme na komplexnost divadelního umění, neměli bychom myslet jenom na množství různých činitelů, kteří spoluvytvářejí hotové představení: autor, herec, režisér, výtvarník. O tom se už namluvilo hodně a s malým užitekem. Raději bychom si měli uvědomit, že slova určená k divadelnímu provozování musí především směřovat k syntéze dramatických prvků, že komplexnost dramatu tkví právě v ní, že právě takováhle komplexnost a tako-



váhle syntéza jsou pro drama jedinečné a specifické. Peter Brook v nich vidí známku dobrého dramatika, když píše o díle Jeana Anouilhe:

Koncipuje své hry jako balety, jako pohybové skladby, jako záminky pro herecké výkony. Na rozdíl od tolika dnešních dramatiků, kteří vycházejí z literární školy a jejichž hry jsou jako ožvivené romány, Anouilh navazuje na tradici *comédie dell'arte*. Jeho hry jsou zaznamenané improvizace. Podobně jako Chopin, předjímá i Anouilh nahodilost a říká tomu *improptu*. Je básník, ale ne básník slov: je básník ztělesněných slov, scénických situací, hrajících herců.\*)

Pochopení takové komplexnosti je předpokladem pro ocenění dramatu. Její kvalitu lze vyzkoušet, když slova určená pro jeviště zahrají dobří herci. Z toho důvodu je velmi obtížné, aby si podobnou zkoušku provedl sám čtenář textu. Pomysleme jen, jak je nesnadné představit si třeba pouhé výmluvné variace tempa, jestliže si už nechceme víc zatěžovat představivost. Granville-Barker nám ukazuje, co všechno by měl čtenář udělat:

Musí si, abychom tak řekli, přebrát celou hru ve své představivosti; každý účinný faktor mu při čtení musí „dojít“; posloupnost i kontrastnost scén, souzvuk i kolize hudby dialogu, předpokládané fyzické jednání, i samo rozmístění jednajících osob nebo mlčenlivá postava opodál - neboť i to může být výmluvné.\*)

A navíc ke všemu se musí vcítit do obecenstva v hledišti, protože divadelní hra je reakce diváků na její provedení.

Při úvahách o dramatu je nejtěžší si prostě pamatovat, že u slov určených k jevištnímu provedení neexistuje žádné úplně platné sudidlo jejich účinnosti a hodnoty mimo podmínky, které si určuje sama jejich povaha. Opusťte svou lenošku, svou soudnou stolicí, říká Granville-Barker, nechte se chvíli unášet a zmítat děním hry; prvním cílem dramatu je, aby si vás podmanilo.\*)

Uvedl jsem některé z důvodů, proč se otevírá tak široké pole novému zkoumání, co vlastně dělá hru hrou. Nyní bych měl čtenáři říci, že jádrem naší knihy je prostá a na zkušenosti založená teorie, kterou si divák bez potíží může sám ověřit. Význam - tvrdí ta teorie - vzniká v divadle spojením dvou nebo několika jevištních ingrediencí předložených divákovi k pozorování. A jakmile jednou dokážeme jasně rozlišit mezi procesem, který probíhá na jevišti, a procesem, jenž probíhá v představivosti obecenstva, po-

chopíme daleko snadněji, k čemu vlastně dochází v průběhu představení.

Čteme-li nějaký text, mohou nám například pojmy „červen“ a „jablko“ splýnout ve slovně úplnější a přesnější představu „červeného jablka“. Na jevišti může herečka mlčky vyslechnout dlouhou snilkovsky optimistickou promluvu herce, potom si náhle a bez zjevného důvodu sundat klobouk a prohlásit, že přece jen zůstane na oběd. Takovým způsobem si počíná Máša v přítomnosti Veršinina v prvním dějství Čechovových *Tří sester*. Zdánlivě nesouvislý sled událostí, složený z promluvy, mlčení a gesta, má však svůj smysl - pro diváka v hledišti. Podobně jako čtenáři splývají pojmy „červen“ a „jablko“ v jedinou představu, návštěvník divadla dospívá k závěru, že Máša považuje Veršinina za natolik zajímavého, aby se jí zachtělo zůstat. Tak se v divákově představivosti postupně nebo i naráz vytvoří jistý výsledný účín, který vyplyne z jeho aktivní spoluúčasti, vzbudované kombinací určitých podrobností.

Odtud rozdělení knihy do tří částí: I. prvky, z nichž se na jevišti budují „události“ (Dramatické party); II. způsob, jakým se prvky dají skládat dohromady (Orchestrace); a III. reakce diváka (Hodnoty).

Pokusíme se nejprve podle tohoto plánu zjistit, zač vděčí herec psanému slovu a zač vděčí slovo hlasu, gestu a pohybu hercovu. Jenom když se součástí jevištního jednání složí dohromady, lze pocítit vyšší složky divadelního účínu, jako je tempo či vývoj postavy. Uvidíme tedy, jak se hra organizuje až k dotvoření svého plného významu. A nakonec budeme s to pochopit, čím přispívá k divadelnímu zážitku obecenstvo, a jaké tedy tkvějí ve hře hodnoty.

Takový plán bohužel znamená, že v úvodních kapitolách musíme různé aspekty „partů“ uměle izolovat a rozbor některých úryvků dialogu je občas ne zcela poctivě přizpůsoben našim potřebám. Doufám však, že čtenář uslyší tím víc odstínů, až se setká s plným orchestrem.

A doufám, že se některým pojmům, ne sice novým, ale dosud často diskutovaným, dostane místo, které jim patří. Tak „zápletku“ nelze povyšovat nad úplně mnohotvárné jevištní dění. „Postavu“ nechápeme ani tak jako roli pro herce, nýbrž spíše jako sled impresí v našich myslích: nepojednáváme o ní jako o izolovaném nástroji v orchestru. O „hodnotách hry“ se nedá mluvit dříve, dokud jsme ji

nepocítili jako celek: některé její fraškovité nebo senzační rysy, které mohou ohromně zvýšit její působivost, nelze posuzovat odděleně. Potlačíme také zejména některé nemotorné úvahy o „konvenci“ (obávám se, že to je další z oněch všezahrnujících slov, jimiž se dnes jako lopatou přehazuje kdejaký problém teorie dramatu). Je mylné zaměňovat určitý způsob dramatické mluvy s manýrou určitého divadla, nebo některé charakterizační módy s nadělemi a názory, které přirostly k srdci dnešnímu obecnstvu.

Závěrečné poznámky: úvahy v knize obsažené se rozvíjejí na příkladech a sotva je zapotřebí připomínat čtenáři, že naše inscenační návrhy nemusí být vždycky ty samospasitelné. Příklady, uvedené v knize, mají vést k prohloubení dalšího pohledu. Kniha počítá s tím, že až ji čtenář odloží, přečte nebo zhlédne hru, o níž je zde řeč. Aby to mohl udělat, jsou příklady voleny z textů, které lze v Anglii snadno vidět v divadle, vypůjčit si z knihovny nebo vytáhnout z vlastní knihovničky. A kde se mluví o cizích hrách, jsou uváděny v překladu. Tím netvrdím, že se drama nedá líp zahrát nebo přečíst v původním jazyce. Skutečně důležité však zůstane, jakého účinku a odezvy dosahuje drama právě v tom divadle, kde je zhlédneme. Podobně v případech, kdy pochopení inscenace není ovlivněno historickými zřeteli, nepřistupujeme k výkladu historicky. Jde nám vždy o určitou hru v našem a dnešním divadle. Autor si nemůže přát víc, než aby se čtenář vrátil zpátky ke hře s návodem, jak ji lépe pochopit.

## Část I

### DRAMATICKÉ PARTY



## Dramatický dialog je víc než konverzace

Každé umělé zobrazení života musí vycházet z detailů skutečnosti. Obecnost musí být schopna zobrazenou skutečnost poznat; ať je jakkoli pozměněna, chceme si ji ověřit svou zkušeností. Smrt například je něco, co znát nemůžeme. Ve hře *Kdokolivěk* se nám představuje jako Smrták, jako muž ztělesňující některé představy, které v nás smrt vyvolává. Smrt je tedy částečně zlidštěna, aspoň natolik, abychom mohli prozkoumat, co si o ní myslí dramatik.

A naopak, detail skutečnosti v realistickém dramatu může být vybrán a předveden takovým způsobem, aby se naznačilo, že na jevišti znamená víc, než by znamenal v životě. Rodina z *Víškového sadu* ve vzrušení nad svým odjezdem zapomene na starého sluhu Firse. Protože však k téhle nepatrné všední příhodě dojde na samém konci hry, dostává detail údernou sílu a vrhá ostré a odhalující světlo na všechno předchozí počínání celé rodiny.

Podobně je tomu v dramatu i s jazykem. Úryvek věty zachycené v každodenní konverzaci může být bezvýznamný. Když ho pronese herec na jevišti, dokáže takový úryvek nabýt obecné a typické kvality, neboť kontext, do něhož je vložen, mu může propůjčit bez ohledu na obyčejnost slov větší váhu, než jakou má v běžném hovoru. Uvažme Othellovo prosté opakování: „Zhasní, má svíce, a pak - zhasni svíce!“\*) V této souvislosti je opakování přesnou předzvěstí příměru, který Shakespeare vzápětí udělá mezi lampou v ruce Othellově a Desdemoniným životem. Pomalý rytmus napovídá mužovo napětí, jeho posedlost i téměř bohoslužebný postoj, z něhož přirovnání vyplývá. Začínáme zavraždění Desdemony chápat jako něco širšího a obecnějšího, jako rituální obět. Poezie vzniká ze slov, kterých se dá použít i prozaičtější způsobem; dramatická

mluva, vycházející z obyčejné konverzace, je mluva, jež byla vystavena specifickému tlaku.

Proč začínají slova nabývat obecných kvalit a proč začínají být dramatická? To jsou dva problémy, každý na jiné straně téže mince. V obou případech záleží na druhu pozornosti, jakou slovům věnujeme. Umělci, kteří jich používají, ať už autor nebo herec, nám je vnucují a snaží se rozmanitými způsoby kvalitu naší pozornosti ovlivnit.

Jestliže dialog pečlivě napodobí způsob, jakým běžně hovoříme, a v realistické hře to zpravidla dělává, pak první krok k pochopení, čím se vlastně dialog od skutečnosti odchyluje, může být obtížný. Pomůže nám, když na chvíli přestaneme podléhat zdání. Co na první pohled vypadá jako reprodukce běžného hovoru, bude v dobrém dramatu konstrukcí slov sestavených tak, aby splnila množství účelů, které nejsou okamžitě zřejmé. Profesor Eric Bentley napsal o Ibsenových „neprůhledných a nelákavých větách“:

Ibsenova věta často plní čtyři nebo pět funkcí zároveň. Osvětluje nám postavu, která mluví; postavu, na kterou se mluví; postavu, o které se mluví; rozvíjí zápletku; působí ironicky tím, že sděluje obecnostu něco jiného, než co sděluje postavám.\*)

Je pravda, že něco podobného může někdy zastat i běžný rozhovor. „Ať si myslíš co chceš, já mu povím, cos říkal“ - takováhle poznámka v určité souvislosti může osvětlit mluvčího, osobu, na kterou se mluví, i osobu, o níž je řeč. Čtvrtý člověk, který to poslouchá jako divák přihlížející hře, v tom může najít i prvek ironie: uvědomuje si postoj a vzájemný vztah těch dvou, kdo spolu mluví, a vyvozuje z toho určitý význam pochopitelný jen jemu jakožto pozorovateli.

Dramatický dialog se od běžného rozhovoru liší především tím, že jeho slova někdy mluví, že se pohybují k předem vytčenému cíli. Jsou nabitá významem, který posouvá dění vpřed. Strindberg o tom mluví v manifestu naturalistického divadla. O postavách svých dramát říká, že „dovolil jejich myšlenkám fungovat nepravidelně, jako v reálném rozhovoru, při němž ozubená kolečka v jedné hlavě jako by zasahovala do koleček v druhé hlavě více méně náhodně, a při němž žádný předmět řeči není plně vyčerpán“. Ale zatímco se zdá, píše Strindberg dále, jako by dialog v úvodních scénách pořádně bloudil, ve skutečnosti „hromadí materiál,

který později zpracovává, znovu se jím zabývá, opakuje ho, vysvětluje a komponuje jako téma v hudební skladbě“.\*)

Jde přitom o hospodárnost. Na roztékané a těžkopádné povídání jako ve skutečném životě, se všemi přeryvy, přesahy, kolísáním a opakováním, na povídání bez záměru, bychom zbytečně plýtvali pozorností - ledaže se v bezpodstatném skrývá něco podstatného jako v onom brebentění, které Jane Austenová vkládá do úst své slečně Batesové. Nemůžeme se tedy smířit ani s dialogem, který nás pouze polechtá. Někdy se nám například snadno stane, že se nám zalíbí vtip a životnost dialogu Shawova, ale už se neptáme, co je v něm podstatného pro dramatickou akci.

Když studuje text herec, aby se připravil na roli, hledá, čím se její slova liší od běžné konverzace, hledá strukturální prvky celkové stavby, spojovací články myšlenek charakterizujících postavu a podobně. Neustane, dokud si v duchu nezformuje pevnou linii role, na které může dál pracovat. A stopy ukryté pod povrchem dialogu, po nichž pátrá herec, vedou i diváka.

Herec a režisér Stanislavskij říká takovým stopám „podtext“ hry:

Podtext zahrnuje do sebe nesčetné a přerozmanité vnitřní linie role a hry, utkané z magických i jiných „kdyby“, z nejrůznějších výtvarů obrazivosti, z daných okolností, vnitřních jednání, objektů pozornosti, z nepatrných i velkých pravd a víry v ně, z přízpusobení a jiných prvků. Podtext je, co nás nutí k tomu, abychom pronášeli slova role.\*)

Na jiném místě říká, že „tak bude celý text role ustavičně provázen obrazy našeho vnitřního zraku, které... se skládají v jakýsi souvislý filmový pás, jenž se neustále promítá na filmové plátno našeho vnitřního zraku a vede nás, kdykoli mluvíme nebo jednáme na jevišti“.\*)

Jakmile jednou připustíme, že slova musí plánovitě vyjádřit a opodstatnit význam hry, objevíme v nich stále víc a víc autorových záměrů. Dramatický dialog toho totiž musí zastat víc, než podat soupis slov určených k vyslovení. Za nepřítomného autora musí herci nepsanými pracovními pokyny napovědět, jakým způsobem je třeba repliky pronášet. A předtím musí herce naučit, jak má ty repliky myslet a cítit. Je to nutné, má-li hra působit svou jedinečnou konkrétností, nemá-li být zalidněna řadou papírových panáků.

Dramatický dialog pracuje s jistým počtem instinktivně přijímaných šifer. Některé z nich režisérovi říkají, jak má aranžovat osoby na jevišti. Jiné ho upozorňují, jakou má slyšet zvukovou linii ozvěn a kontrastů, změn tónu, stoupání a klesání. Takové pokyny ho nutí, aby rozeznal tóninu, v níž je třeba tu kterou scénu zahrát, aby uslyšel tón a tempo její melodie. Jiné ho vybízejí, aby mezi jevištěm a hledištěm rozproudil určitý rytmický sled emocí. A na režisérovi pak je, aby zasnoubil barvu a tvar toho, co vidíme na jevišti, s hudbou, kterou najde zaznamenanou v textu.

Dobrý dialog funguje tímhle způsobem a vysílá „proud obrazů našeho vnitřního zraku“. I když tak třeba účinkuje jen v úzkých mezích, i když se účín projev v nejuzavřenější či nejprostší replice, dá se čekat, že v textu zaslechne bzučení melodie, jakou nemůže zaznít ve skutečném životě. Dialog se má číst a poslouchat jako dramatická partitura.

Už první minuta *Rosmersholmu* ukazuje, s jakou úzkostlivou péčí volí slova Ibsen. Přednosti úvodního dialogu jsou nám hned zřejmé: jeho schopnost probudit náš zájem, dovednost, s jakou exponuje děj, s jakou plánuje vizuální účiny:

PANÍ HELSETHOVÁ: Neměla bych už začít prostírat k večeři, slečno?

REBEKA: Ano, začněte. Pan Rosmer by tu měl být co nevidět.

PANÍ HELSETHOVÁ: Netáhne tam na vás, co sedíte, slečno?

REBEKA: Trochu. Zavřela byste, prosím vás? (*Paní Helsethová jde ke dveřím do předstí a zavře je. Pak jde zavřít okno a vyhlédne ven.*)

PANÍ HELSETHOVÁ: Nejde to tamhle pan Rosmer?

REBEKA: Kde? (*Vstane.*) Ano, je to on (*Stoupne si za záclonu.*) Stoupněte si stranou. Ať nás neuvidí.

PANÍ HELSETHOVÁ (*ustoupí*): Podívejte, slečno, už zase začíná chodit tou mlýnskou pěšinou.

REBEKA: Především po mlýnské pěšině přišel taky. (*Vyhlédne mezi záclonou a okenním rámem.*) Teď uvidíme, jestli -

PANÍ HELSETHOVÁ: Jde přes tu dřevěnou lávku?

REBEKA: Na to jsem právě zvědavá. (*Po chvíli.*) Ne, uhnul stranou.

Vezme to dneska zase kolem. (*Odejde od okna.*) Je to pořádná zacházka.

PANÍ HELSETHOVÁ: No, to se ví. Člověk chápe, že se mu přes tu lávku nechce. Když se tam stala taková věc -

REBEKA (*skládá svou práci*): Na Rosmersholmu lpěl na svých mrtvých dlouho.\*

Scéna vzbudí naši pozornost ještě dříve, než začne dialog. Po vytažení opony a před příchodem paní Helsethové vy-

hlédne Rebeka několikrát z okna. Jak víme, patří k Ibsenově metodě, že začíná hru uprostřed hlavní situace. A takhle němohra se do toho pouští bez průtahů. Dialog počítá s přiměřeným pohybem po jevišti i s vizuálním obrazem obou žen u okna, který určuje a zdůrazňuje jejich postoj k muži na mlýnské pěšině někde za scénou. Od začátku se dovidáme nezbytná fakta, ale zároveň se probouzí i náš zájem. Uvědomujeme si okamžitě denní dobu i vzájemný poměr mezi paní Helsethovou a Rebekou, hned však také cítíme, v čem jednají jako obvykle a v čem ne. Z náznaků chápeme, jaké záležitosti jsou pro ně běžné, ale také jsme nuceni hádat, jaké znají společně tajemství.

Každý dramatik se snaží udržet jednu vyvolaný zájem. Ibsen to však dělá prostřednictvím expozice, která pokračuje. Naznačuje nám, že mezi Rebekou a Rosmerem je nějaký zvláštní vztah, jenomže neuspokojuje naši zvědavost, aby ji tím neumrtvil. Tak věta jako: „Ať nás neuvidí“ patří k expozici fakt - konstatuje spiknutí proti Rosmerovi, sděluje nám, že před ním obě ženy mají co tajit, a vyvolává v nás silný, byť pro tu chvíli nevyhraněný dojem osobního vztahu. Ale zároveň nás nutí k otázce: „Proč je nemá Rosmer uvidět?“ Ibsen ví, že zpozorníme, abychom přišli na odpověď, a že mu tak s rozvinutím expozice pomůžeme.

„Už zase začíná chodit tou mlýnskou pěšinou“, řekne paní Helsethová, a to, že užije výrazu „zase“, nás přiměje, abychom „mlýnské pěšině“ věnovali zvláštní pozornost. Snažíme se objevit významovou spojitost. „Mlýnská pěšina“ nás vede k „dřevěné lávce“, ale Rosmersovo „uhnul stranou“ nás zarazí nelogickým „vysvětlením“: „Je to pořádná zacházka“. Záměrně neurčitý eufemismus v opatrné zmínce paní Helsethové o „takové věci“ nám záhadu nerozřeší. Jenom Rebeka vyřkne slova, která by mohla být spojovacím článkem: „na svých mrtvých“. A tak tápeme dál. Ibsen obratně kombinuje nutnost udržet Rosmera mimo scénu s příležitostí vzbudit náš zájem dráždivou, ale naprosto přirozenou řadou narážek z úst obou žen, které ho pozorují.

Podobný postup se dá čekat od každé detektivky. Jenomže Ibsen nás chce zároveň přesvědčit, že jeho postavy jsou zakotveny v reálné situaci. Na povrchu nás povzbuzuje k detektivnímu odhalování, přitom však usiluje dát svým postavám *paměť, vzpomínky*. Za tím účelem nám musí vsuge-



rovat, že postavy rostly už před začátkem hry a mají natolik hloubky, abychom jim uvěřili a herci na nich mohli pracovat. Některé události jsou nám předvedeny jako děje z minulosti, a postoj postav k nim má působit jako nevyhnutelně předurčený, tak aby obecenstvo začalo předvídat, ať správně či nesprávně, jak bude ta která postava reagovat na tu kterou repliku. Všechno, co je na jevišti řečeno, má nějaký vztah k vzpomínkám, jichž se dohadujeme, k ústřednímu předpokladu minulých činů a myšlenek postavy, ze kterých má být odvozen její nynější postoj. Dialog je tak podroben velké zátěži a dostává neobyčejné napětí. Musí být pevně sklouben z významuplných odkazů na důležitá fakta: „Neměla bych už začít prostírat k večeru...“; „Pan Rosmer by tu měl být co nevidět.“ Tyhle vědní poznámky obou žen naznačují, že běžný návyk byl nějak porušen. „Už zase začíná chodit tou mlýnskou pěšinou.“ Takové uspořádání slov nám říká přesně, že kdysi mlýnskou pěšinou chodil, ale nechal toho, a že se paní Helsethová na tu dobu pamatuje. Dá se tedy předpokládat, že se za jejím konstatováním tají potěšení z Rosmerova návratu k dřívějšímu zvyku, zároveň však i překvapení z nynější změny. Něco takového si herečka odvodí instinktivně.

Vzpomínky podobného druhu by bylo možno naznačit méně úzkostlivými prostředky, nějakým trikem, jaké všichni známe z laciných konverzaček. Jedna služka by mohla říci druhé: „Pan Rosmer s tou Rebekou určitě něco má.“ Moderní Rosmer by mohl někomu zatelefonovat: „Musíte se seznámit s mou hospodyní...“ Banální metody by jistě ulehčily dialogu od jeho zátěže a příběh hry by se rozvíjel stejně dobře. Divák by však byl méně pod kontrolou, protože by necítil tlak dialogu, jehož funkcí je, aby nás přesvědčil o nezbytnosti situace. Náš zájem by byl podnícen na úkor naší víry.

Ibsen nabízí daleko víc. Jeho slova jsou vybroušena tak, že expozici udávají tón a emocionální rytmus. První čtyři repliky jsou celkem všední a pro většinu čtenářů nebudou znamenat víc, než co na první pohled říkají. Čtenáři je rychle přelétnou. Jenomže jsou to repliky napsané pro herečky, které vystupují před obecenstvem, a jejich zamýšlený účín v divadle je složitější. Už sama všednost replik je podezřelá, jakmile jsme jednou uviděli, jak Rebeka vyhlíží z okna. Je to její „běžný návyk“?

Herečka pozná z Rebečina: „Předevčirem po mlýnské pěšině přišel taky“, že Rebeka cítí nějakou úzkost. Může však potom brát za bernou minci nevzrušenou repliku: „Pan Rosmer by tu měl být co nevidět“, poznámku zdánlivě docela obyčejnou? V její banálnosti se skrývá divadelní břit, a my ho pocítíme, jakmile uslyšíme, jak si slova odporují s tím, co jsme právě viděli. A nezaslechne účastnou notu i v hlase paní Helsethové? Neříká ovšem ve svých prvních dvou replikách ani: „Pojďte od toho okna,“ ani: „Ráda bych se podívala taky.“ Nic tak silného. Něco podobného však naznačuje, protože slova obou žen jsou v kontrastu s jejich pocity, a jejich jednání vydráždí náš zájem dřív, než uslyšíme Rebečino: „Stoupněte si stranou.“

Pozorný čtenář si nyní začne doplňovat představu scénického jednání. Na jevišti k tomu pomáhá obecenstvu herec a podrobnosti hereckých výkonů se kombinují, aby daly výjevu osobitý tón. Rebeka se odvrátí od okna: viděla, co si přála vidět. Náhle řekne: „Na Rosmersholmu lpějí na svých mrtvých dlouho.“ Ta replika nás zarazí. Je jiného druhu než ony prostší věty, které jsme právě slyšeli. Je to poetické prohlášení. Nemůže nám je vysvětlit žádná bezprostřední odpověď druhé postavy. Takové prohlášení nám tkví v mysli bez vysvětlení, čas od času nasloucháme v průběhu hry jeho ozvěnám, nikdy nám na ně není dovoleno zapomenout a jeho objasnění vyplyne teprve z celku hry, když spadne naposledy opona. „Literární“ rozbor by se nejspíš omezil na pár slov o tématu hry a snad na konstatování, že Rebeka si zde uvědomuje svou pozici v Rosmerově domácnosti. Na jevišti konstatuje Ibsen něco obsáhlejšího.

Na jevišti Rebeka tu větu vysloví, když se odvrátí od okna. Ibsen nám tak říká, že Rebeka svou replikou vyzvojuje prozatímní závěr z čehosi, co zná z minulosti, a z toho, co uviděla právě teď. Hodnotí Rosmerův duševní stav a jeho postoj k neznámé nám situaci. Projeví se to i v její intonaci. Složí si práci a její větě to dává ráz konečného rozhodnutí. Pořád si ještě doplňujeme fakta, a jak jsme už řekli, tahle první zmínka o smrti nás podnítila, abychom se snažili přesněji uhádnout, co vlastně předcházelo začátku hry. Teď se však navíc pokoušíme pochopit, co si o těch minulých událostech myslí sama Re-



beha. Vidíme ji v pokoji vyzdobeném květinami, vizuální dojem si tedy přímo odporuje s jejími slovy. Proč ten rozpor? V tomhle okamžiku nás pravděpodobně zarazí i rozpor v samotné dekoraci. Mezi živými květinami vidíme, že „stěny jsou dokola kolem ověšeny portréty z různých období, které představují duchovní, důstojníky a jiné hodnostáře v uniformách“ - tedy mrtvé. Z děje hry lze téměř vycítit, o jaké tváře jde, protože portréty mají vyvolat představu Beaty, kdežto květiny propůjčují sluneční jas Rebece. Zařízení místnosti vyjadřuje protiklad mezi mrtvou a živou. Tenhle vizuální ironický rozpor utvrzuje, rozvádí a prohlubuje smysl gest i slov, která jsme právě viděli a slyšeli.

A za tím vším cítíme emocionální rytmus scény, který začíná pulsovat, aby obohatil a vytrýbil základní tón. Dialog se zprvu rozvíjí v hladkém rytmu, v němž sotva postřehujeme rozporný proud, ale v těch poklidných intonacích a neuspěchaných replikách nastává rychle a přirozeně zlom, jakmile paní Helsethová zahlédne Rosmera oknem. Co se tajilo pod povrchem a co jsme z Rebečina chování částečně vytušili, vychází najevo, a oba- polné vzrušení Rebecky i paní Helsethové nám napovídá, v jakém je domácnost emocionálním stavu. Rozhodným: „Ne, uhnul stranou“ dochází k drobné krizi, k obratu, a závažné repliky Rebecky a paní Helsethové zaznívají teprve tehdy, když byla upoutána naše pozornost. Jevišťe žije, protože celá sekvence žije rytmicky, a tahle rytmická jednotka je první ze série, která se dopíná velké dramatické síly.

Už v první minutě hry se „udá“ spousta věcí. Tak zvaná expozice (což není název příliš výstižný), probouzí nejen náš zájem, ale navozuje i souhrnnou tóninu a vyvolává komplexní účín. Autor nám obratně vstěpuje, co máme vědět a cítit, a zároveň nás přesvědčuje, abychom přijali jeho fikci jako bytelnou skutečnost. Tak jsme vtažování do tragédie: čím dále naléhavěji toužíme poznat význam toho, co prožíváme. Ibsen nám vnucuje svou vůli bez úhony pro svůj realismus.

V *Rosmersholmu* je důležité, abychom byli přesvědčeni o reálnosti fikce. Znamená to však, že „podtext“ závisí na hloubce charakterizace postav? Ne. Dramatikovo uspořádání sugestivních impulsů záleží na tom, jak pronikl do

své látky, a na jeho schopnosti ji zpracovat. A může ji vyjádřit odchylně od reálného života, jestliže mu o realistickou hloubku nejde. První okamžiky setkání mezi Cecílií Cardewovou a urozenou Gvendolinou Fairfaxovou ve Wildově hře *Jak je důležité mít Filipa* nám poskytují dramatický podtext téhož ražení, i když ne téže rafinovanosti jako Ibsen:

MERRIMAN: Slečna Fairfaxová. (*Vejde Gvendolina. Merriman vyjde.*)

CECÍLIE (*pokročí jí vstříc*): Račte dovolit, abych se vám představila. Jmenuji se Cecílie Cardewová.

GVENDOLINA: Cecílie Cardewová. (*Jde k ní a podává si s ní ruku.*) Takové rozkošné jméno! Něco mi říká, že z nás dvou budou veliké přítelkyně. Už teď se mi líbíte víc, než dokážu vyslovit. Nikdy se ve svých prvních dojmech o lidech nezmýlím.

CECÍLIE: Jak je to od vás milé, že se vám tolik líbím, když se známe poměrně teprv tak krátce! Račte se posadit.

GVENDOLINA (*dosud vstaje*): Smím vám snad říkat Cecílie, dovolíte?

CECÍLIE: Ale s radostí!

GVENDOLINA: A vy mně budete vždycky říkat Gvendolino, vidíte?

CECÍLIE: Když si přejete.

GVENDOLINA: Tak v tom jsme se tedy dohodly, platí?

CECÍLIE: Doufám. (*Pauza. Obě si společně sednou.*\*)

Cecílie a Gvendolina nám předtím byly přehnaně představeny jako dvě okouzlující svěhlavičky s křiklavě sebejistým vztahem k životu, jako dvě absurdně ženská stvoření. Nelze uvěřit, že by takové ženy existovaly; na nás se však nežádá nic víc, než abychom si je umístili do světa, který si pro své účely vymyslel autor. Právě tak nelze uvěřit, že by se takováhle konverzace dala slyšet jinde než v divadle, ale pokud zůstávají postavy přesvědčeny o své vlastní existenci, pokud berou vážně samy sebe i své ctnosti, povaha divadla je už taková, že je i s jejich způsobem řeči přijímáme bez námitek. Obě dvě se od sebe v podstatě nijak neliší. Obě mají kočičí drápky. Gvendolina, mladší lady Bracknellová, to maskuje afektovanou uhlazeností, Cecílie afektovanou venkovskou naivitou. Jinak by se daly jako postavy zaměnit, aniž by to porušilo rovnováhu hry. U Ibsena by se něco podobného nikdy stát nemohlo, kdežto účín Wildovy scény tkví částečně právě v téhle totožnosti celkového chování i vzájemného vztahu obou hrdinek. Takovou impresi nám vnucují jejich loutkovité pohyby, když si sedají, vstávají, vyměňují si denky, když se obracejí do obecenstva se svými poznám-

kami stranou a když jedna napodobí intonaci druhé, což všechno spoluvytváří linii scény jako celku. Styl přesahuje od způsobu mluvy ke způsobu gestikulace a pohybu.

Takováhle umělost nám nedovoluje, abychom čerpali tak spontánně z vlastní zkušenosti, abychom si dokreslili situaci vlastním domyšlením a vcítěním. Má-li tedy dialog pomoci hercům, musí scéně udat tón záměrnějšími a důraznějšími prostředky. Proč se vynakládá tolik času na úvod, na přípravu půdy před hádkou, aniž se tím rozvíjí zápletka? Je to vatování? Ne. Autor to dělá proto, že počítá s *nezvyklostí* své koncepce pro diváka a objasňuje nám podmínky, které vedou k neshodě mezi oběma dívkami. Jenomže při čtení působí napsaná slova mdlé a téměř bezvýznamně. A tím právě dokazují, jakou výhodu má divák proti čtenáři.

Wilde se občas prohřešuje sklouznutím do nedramatické rozvláčnosti a roztěkanosti. \*) Běžný divák není ochoten omluvit rozvláčnost do té míry jako běžný čtenář. Čtenář může dialogickou pasáž o nižším napětí dokonce uvítat jako náhražku za jevištní akci, již si nedovede představit. Jenomže pasáž, kterou pokládá za rozvláčnou, může někdy obsahovat ryze dramatický přínos.

Uvedené setkání mezi oběma dívkami je dramatické a závažné. Ale proč? Napohled se přece jenom setkají, podají si ruce, jsou na sebe zdvořilé, vyměňují si komplimenty a pak se posadí. Jenomže zahrát citovaný dialog takhle, bez kouska představitelství, by znamenalo naservírovat divákům nudný nesmysl a narušit velmi citlivý vztah mezi světem herců a světem obecnosti. Byly by dvě dívky opravdu schopny spřátelit se při prvním setkání *za těchto okolností*? Zvláště, když Gvendolinu musí určitě překvapit, že v domě jejího snoubence bydlí tak půvabná dívka jako Cecilie, a když Cecilie v Gvendolině očekává „jednu z té spousty postarších dobraček ze společnosti strýčka Jacka“?

Přemrštěná zdvořilost vět, které pronášejí, by měla vzbudit pochybnost:

*Raďte dovolit, abych se vám představila.*

*Takové rozkošné jméno! Něco mi říká, že z nás dvou budou veliké přítelkyně. Už teď se mi líbí víc, než dokážu vyslovit.*

*Jak je to od vás milé, že se vám tolik líbím...*

Neskrývají tím své pravé city? Tohle jsou přece dvě

dívky, které se navzájem podezírají. Je v tom bodavá ironie, která udá tón všem ostatním ironickým špičkám v následující scéně. Jak tedy tu scénu uvidíme?

Merriman ohlásí: „Slečna Fairfaxová.“ Jestli je Cecilie na setkání s Gvendolinou zvědavá, bude se muset honem sebrat, než jí „pokročí vstříc“. Takováhle „postarší dobračka“ ji přece určitě popláší, ale bude sokyni čelit. Nasadí si přehnaný úsměv na uvítanou - říkáme nasadí, protože Cecilie začíná hrát komedii a její úsměv je falešný. V hlase jí zazní výzva k boji: „Raďte dovolit, abych se vám představila...“ Ve světě ustálených společenských způsobů se od ní takové chování jako od hostitelky očekává, ona se však za hradbou společenské konvence pouze kryje a přeháněním hostitelské role útočí.

Každou další replikou udržuje Wilde svou satiru v jemně vyvážené rovnováze. Vzájemné podezření narůstá, tkanivo elegantních zdvořilostí se čím dál víc napíná, proud ironických nárazek se má vzednout jako příval. A satira zasáhne obecnost ve formě dramatické akce.

Gvendolina se nesmí dát překonat. Cítí, že bitva začala, a musí obhájit své. Musí vědět, že je na ní, aby určila podmínky boje. Od té chvíle nám bude její přehnaná zdvořilost připadat čím studenější, oč nabroušenějším tónem bude hovořit: „Takové rozkošné jméno!...“ A hned dá jasně najevo, že má právo poklepat Cecilii shovívavě na rameno. „Z nás dvou budou veliké přítelkyně“ znamená, že Cecilii za přítelkyni milostivě přijme, ale sama že si chce zachovat vrch. Cecilie je natolik prohnaná, aby si to uvědomila. Zdvořilosti a komplimenty se vrší v crescendo: „Jak je to od vás milé, že se vám tolik líbím, když se známe poměrně teprve tak krátce!“ To už je zřejmý sarkasmus; obě dvě strany vědí, co mohou čekat. Gvendolina zůstává stát, ačkoli jí Cecilie nabízí, aby se posadila: ona sama si rozhodne, kdy si sedne, ne Cecilie. Jakmile po Cecilii sarkastické poznámce shledá, že sokyně je nebezpečnější, než si myslela, chce svou převahu prosadit fyzicky. Diktuje si podmínky přátelského vztahu, o kterém obě od začátku vědí, že je falešný. Jenže Cecilie si upevní pozici tím, že tu opovržlivost soupeře dovolí, a předstíraná domluva je uzavřena: „Tak v tom jsme se tedy dohodly, platí?“ Obě se posadí zároveň, síly jsou vyrovnány, šiky zkonsolidovány, hotovy zasadit první ránu



po zastíracím manévru. Jestliže si sednou přesně současně, je v tom víc než společenská kurtoazie: je to vzájemné gesto, vyjadřující, že „formality máme za sebou, a teď k věci!“ Budou jednat tak nevybíravě, jak to jen dovolí pravidla společenského vztahu mezi hostitelkou a návštěvou.

Všechny ty úvodní gambity si musíme uvědomit, nemáme-li ztratit se zřetele hudební linii celého dialogu, k němuž je náš úryvek jen předehrou. Rytmus další pasáže je pečlivě komponován. Zatímco zpočátku, jak jsme právě viděli, jsou síly obou soupeřek vyrovnány, rovnováha se brzy poruší, Gvendolina se octne v nevhodě, kdežto Cecilie čím dál víc ovládá situaci. Když oznámí své zasnoubení s „Filipem“ a Gvendolina proti tomu vznese svůj vlastní nárok, obě jsou hned zase ve střehu s tasenými deníky. Z počáteční šarvátky se rozvine bitva, která vyvrcholí až ke krizi. V tom okamžiku vstoupí Merriman se svačinou a sokyně se opět musí ovládnout, znovu jsou nuceny sehrát roli hostitelky a návštěvy, třebaže to v nich vře vzteky. Právě v souvislosti s touto celkovou modulační linií scény musíme zkoumat, jak se autorovi podařilo stanovit stupnici jevištního jednání.

„Stupnici jevištního jednání.“ Srovnáme-li si jazyk hry *Jak je důležité mít Filipa* s jazykem *Rosmersholmu*, vyostří se nám rázem jeden aspekt dramatické mluvy. Obě protichůdné jazykové „konvence“, které ovlivňují tón dialogu i jeho celkové vtělení do hlasu a gesta, jsou nezaměnitelné: herečce, která v textu hledá šifrovaná znamení, není třeba říkat, že Cecilie a Gvendolina hovoří jinak než Rebeka s paní Helsethovou. Wilde nám v zájmu satirického účinku předvádí osoby dvojrozměrné, které nemluví jako živí lidé, nýbrž tak, jako by jejich způsob myšlení byl zjednodušen do karikatury. Dvojrozměrná mluva vylučuje zájem o složitost motivů, aby zdůraznila některé základní a typické rysy v lidském chování a zároveň k nim udržela obecnost v kritickém odstupu. *Rosmersholm* zdůrazňuje chování *individuální*. Náš zájem i sympatii tam podněcují osobnější motivy a hodnoty, z nichž vyplývá ona třetí dimenze realismu.

Třebaže z dramatického jazyka lze právem usuzovat, jaký typ hry vidíme, neznamená to, že vynášíme Ibsena a zatracujeme Wilda. Jde o přesnou povahu konvence,

v jaké je hra psána, jde o vhodnost té konvence pro účely hry, a nikoli o to, je-li jedna konvence lepší než druhá. To by nás po způsobu neplodných akademických debat odvedlo od úkolu ocenit každou hru podle její vlastní povahy.

Pojem jazykové „konvence“ v dramatu se nám ujasní, když uvážíme, že lidé samozřejmě hovoří množstvím různých osobitých jazyků. Prozrazují o sobě svými slovy mnoho podrobností, včetně toho, v jakém žijí prostředí a jaké mají myšlenkové návyky. Dramatik může takové „prostředí“ i „myšlenkové návyky“ pro své postavy vytvořit uměle. Herec k tomu pak svými gesty a pohybem dodá v příslušném duchu tu nebo onu míru stylizace.

Herec však přitom často zapomíná, že konvence se musí obecenstvu vyjevit především ve způsobu, jakým dramatik komponuje slova určená k vyslovení. Uzavíráme s autorem i s jeho herci jakousi dohodu, domluvu o tom, že vyslechnutá slova přijmeme ve stejném duchu, jakým byla řečena.

Kdyby tu dohodu uznával William Archer, nebyl by nás nikdy zarazil takovýmhle prohlášením:

Jakmile se Romeo rozloučí s Julií, zdálo by se nejpřirozenější, člověk by skoro řekl nevyhnutelně, že se Julie vrhne v slzách na lůžko. Ale Shakespeara to ani nenapadne. Neměl patrně žádné lůžko v dohledu, děj se odehrával za balustrádou jevištního balkónu. Julie neměla na čem plakat, a gesto je podstatnou složkou účinku. Shakespeare se musel *spokojit se slovy* a vložit jí do úst:

Štěstěno, říkají, žeš nevěrná;  
a jsi-li nevěrná, co jemu chceš,  
jenž věrnost sama je?\*)

Jenže Juliino gesto je právě v těch slovech. A Shakespeare jde za něčím určitějším, než aby nechal hrdinku rozplynout v slzách. Právě *na základě* té jazykové konvence, se kterou pracuje, nám může *přesně* demonstrovat Juliin duševní stav. A její slova mu zároveň dávají prostor, aby posílil naše pochopení dialektiky kontrastujících scén, jež je pro tuto hru tak příznačná. A z několika dalších veršů

Buď nevěrná!  
Tak mi ho aspoň nezadržíš dlouho  
a vrátíš mi ho zas\*.)

se dovídáme, že „Štěněna“, k níž se Julie obrací, není žádná k slzám dojmající rozmarná Náhoda, nýbrž k střízlivosti nutící nelitostná Sudba, která štvě milence po celou hru.

Dramatická poezie je však slovní útvar nejvíc vzdálený konverzačnímu rozhovoru. Přináší své speciální problémy umělého ztvárnění a dramatické intenzity.

## Dramatický verš je víc než zveršovaný dialog

První požadavek na dialog v próze je, aby byl nosným lešením pro všechno jevištní dění. Ale i tam, kde dialog nevypadá ani nezní jako běžná konverzace, je vázán pravidly, která si diktuje jeviště a která se *svým rázem neliší* od těch, jimiž je vázán dialog v próze.

Nejde přitom vůbec o to, že bychom poezii na jevišti pokládali jenom za důležitou ozdobu. Můžeme podepsat názor T. S. Eliota, že verš v dramatu musí prokázat své opodstatnění dramaticky a je něčím víc než cvičením v převádění prozaického dialogu do veršů. Stojí za to zopakovat si některé Eliotovy poznatky v různých stadiích jeho zkoumání:

Vyhněme se předpokladu, že rétorika je neřestí formy, a pokusme se najít také rétoriku podstaty, která je oprávněná, protože pramení z toho, co má vyjádřit.\*)

U takového dramatického básníka, jako je Shakespeare, se dá očekávat, že svou nejlepší poezii píše ve svých nejdramatičtějších scénách. A opravdu to také zjišťujeme: čím jsou dramatičtější, tím jsou poetičtější. Nikdo nemůže vyzdvihnout některé jeho hry jako nejpoetičtější, a jiné hry jako nejdramatičtější. Tytéž hry jsou nejpoetičtější i nejdramatičtější zároveň, a nepravě to z žádné náhodné shody talentu básnického a talentu dramatického, nýbrž z plného rozvinutí jednoho a téhož talentu.\*)

Uložil jsem si asketické pravidlo vyhnout se poezii, která by neobstála ve zkoušce přísně dramatické užitečnosti.\*)

Všechny tyhle poznámky míří k téže věci, že totiž jazyková forma je v podstatě prostředkem k dramatickému vyjádření myšlenky. I proud básnických obrazů musí ve hře nést a konkretizovat všechno jevištní dění, a jeho platnost se dá náležitě posoudit jenom prostřednictvím divadla. Granville-Barker ve svých odstavcích o poezii v dramatu



definuje divadelní funkci slov s přesností, která je výsledkem jeho herecké i režisérské zkušenosti:

Jazyk v divadle ... není prostě jen jazyk slov. Umělec ... myslí v pojmech svého materiálu. Dramatik tedy musí myslet v pojmech mluvy i jednání, a navíc i v pojmech výtvarného rámce pro jevištní akci. Umělec myslí rovněž na proporcionální důležitost každé složky svého materiálu pro dílo, které právě vytváří, na jejich využití pro účín, jehož chce dosáhnout.

Je tu však ještě poslední a nejdůležitější složka z dramatikových výrazových prostředků: osobnost herce... Jestliže dramatik hereckou roli dostatečně a přiměřeně nenaplní, herci nezbyvá, než aby si ji naplnil sám.\*)

Čím ospravedlníme v dramatu verš? Kdy obsáhne podrobnosti hry lépe než próza? Jak může přispět k vyjádření autorových idejí? Abychom byli poctiví, zmiňme se o pochybnosti, kterou možná pocítí divák, zvyklý v divadle na realistický projev: že totiž vyšší slovesné formě může padnout za obět jedinečnost realistických detailů. Jenomže ani absolutní realismus nám nezaručí, že postihneme absolutně všechno.

Je snadné ukázat, jak verš dokáže herce v jeho mluvě i pohybech podnítit k přesnější interpretaci autorových záměrů než próza. Jestliže autor nechá emoce vystoupit na povrch textu tím, že jim dá slovní výraz, jak se to stává ve hře nerealistického stylu, může to dát herci podrobnější vodítko k pocitům, jaké se od něho žádají. Takový Hamlet pozná, že verše

Jak trapný, plytký, planý, bezúčelný  
mi připadá ten celý svět!\*)

musí říkat s pocitem a tónem, který je „trapný, plytký, planý a bezúčelný“: význam slov, ale zejména jejich vleklý rytmus a zoufalé zaúpění ve slově „bezúčelný“ důrazně vyostřují přednes. A hlas ovšem v metru verše i v ostatních básnických prostředcích nalézá větší oporu, než tomu může být v próze.

Naproti tomu projev Laviniiny osobní krize v O'Neillově hře *Smutek sluší* *Elektře* klopýtá poněkud nemotorně pod nákladem hovorových obrátů:

Ne! Nemysli na to - teď ještě ne! Chci být aspoň chvíli šťastná - všem těm mrtvým navztekl! Zasloužím si to! Udělala jsem dost! -

(*Je stále zoufalejší - s divokou chtivostí.*) Poslouchej mě, Petře! Proč máme čekat na svatbu? Chci aspoň trochu radosti - lásky - aby mi vynahradily všechno, co přijde pak! Teď, teď to chci!...\*)

Je těžké oddělit tyhle nesložitě románkovité pocity od naivních vět, jimiž jsou vysloveny, ale je zřejmé, že pokus o důrazné vyostření se v tomhle případě omezuje na bezvýraznou řadu vykřičníků. I hysterie musí dostat určité ladění, máme-li postřehnout její význam.

Obrazně poetické vyjádření může ve spojení se zvukovými kvalitami slabik poskytnout jasný návod k vcítění do veršů i k jejich intonaci. Ve verši

Tak znamenitý králi Srovnej ty dva:  
Hyperión a satyr\*)

si Shakespeare zvolil dvě kontrastující přirovnání, aby označil Hamletova královského otce a Klaudia. Sestup od nejjasnějšího a nejkrásnějšího z bohů až k polovičnímu zvířeti, symbolu chlíplosti, je vyjádřen sestupnou linií významu i hlasu. Zvuková podoba slov je zde ozvěnou obrazných pojmenování: po pevném přízvuku na zvukových slabikách slova „Hyperión“, zdůrazněného na počátku verše, poklesá hlas až k znechucené sykavce a krátkým hláskám „satyra“. Zvuk i básnický obraz tak zřetelně vymezují hlasovou linii pro herce.

T. S. Eliot ve hře *Vražda v katedrále* si dává záležet na podobném účín hlasového zabarvení, a zvláště je to patrné v promluvách sborů, které bezprostředněji apelují na cit. Význam je pak posílen melodií jako ve verších:

Poté, co zlatý říjen přešel v listopad chmurný  
a jablka sklizena byla a hnědé trní smrti  
trč z nesmírných rozloh mokra a bláta,  
nový rok čeká a dýchá a čeká a šepotá ve tmě.)\*

Sestupná modulace škálou hlásek od „zlatého října“ k „listopadu chmurnému“, drásavý zvuk „trní smrti, trčícího z nesmírných rozloh mokra“ a náhlá změna rytmu v posledním zadýchaném verši, klesajícím, plachém a přítlumeném, ale plném napjatého očekávání v zajímavých slovech - to všechno podtrhuje naléhavou zvukovou ozvěnou význam básnických obrazů. Rozbor stupňujícího se vokálního účínu v každé pasáži sboru by nám objasnil,

jak během hry narůstají emoce, vyvolané v obecenstvu, a kam směřují.

Ty stránky verše, které si vynucují jistý způsob přednesu, si zároveň vynucují i jistý způsob fyzického jednání: intonace hlasu je důvěrně spjata s gestem a s pohybem těla. Jak Shakespeare, tak T. S. Eliot píše verše, jež vedou herce k určitým pohybům, protože ten, kdo je slyší v duchu, cítí je zároveň i ve svalech. Představitel Hamleta si nemůže přednášet svůj verš: „Co? Krysa? Mrtva! Sázím dukát! Mrtva!“\*), jak chce. Přednáší-li ho nepřiměřeně, brání mu v interpretaci pohybových impulsů fyzicky pocívaných rozporů. V tom verši je naznačen okamžik pro obrat a pauzu, okamžik pro bodnutí skrze čaloun, a také už okamžik pro to, aby Hamlet ve své útočnosti zaváhal a zamyslel se. A souběžně s fyzickým jednáním určují slova také intonaci: překvapenou, řezavou, stoupající, ráznou, brutální, rozechvělou. V dramatické poezii není moudré snažit se rozlišovat mezi gestem hercova těla a „gestem“ jeho hlasu.

U Eliota se canterburské ženy blíží ke katedrále s verši, které to dokládají:

Láká nás nebezpečí? Či pocit bezpečnosti  
nás táhne do katedrály?\*)

I tyhle verše s táhlými samohláskami jsou vypočítány pro pohyb. Pochybnosti a předtuchy žen i jejich pocit nevysvětlitelného vnitřního nutkání se obrážejí ve váhavosti rytmu, jímž se vyznačuje jejich cesta chrámovou lodí, kterou neprocházejí v jednom houfu, nýbrž po dvou a po třech.

Schopnost vyjádřit textem režijní pokyny, určující způsob mluvy a pohybu, není však vyhrazena toliko veršovanému dialogu: i v prozaickém dialogu je obvyklé, že slova mohou do určité míry účinně naznačit intonaci a gestikulaci, ačkoliv ani dobrá próza to nedokáže s takovou přesností jako dobrý verš. Požadavek, aby verš navojoval zároveň způsob přednesu i pohybu, je pouze podmínkou, ne však důvodem pro jeho užití. Shakespeare ani Eliot neviděli svůj hlavní cíl v psaní libret pro jakousi dramatickou operu nebo pro jakýsi dramatický balet. Dokonce ani zvláštní formy přednesu a pohybu nejsou ničím jiným než mechanickou záležitostí řemesla.

Pomáhá tedy dramatický verš hře? Poezie může drama jedinečně zpřesnit nejen pro herce, aby se mu lépe hrálo, nýbrž i pro obecenstvo, aby se mu lépe reagovalo. Může to udělat zejména tam, kde se autorův námět nedá vyjádřit podrobnostmi reálného života. Dramatická poezie je s to propůjčit autorovi hloubku a intenzitu, příznačnou pro vyjadřovací metodu poezie vůbec. Odpovíme tedy rozhodně, že účín poezie v divadle bude téhož řádu, jako je účín slov v básni. Poezie rozšíří dosah a umocní význam myšlenky, kterou nám chce autor sdělit. Poezie dá dramatu na jevišti takový důraz, že obecenstvu utkví představa obsáhlejší, a přece jemnější, jaksí zveličená, a přece ryzejší, než kdyby byla hra napsána v próze. Poezie slouží k tomu, aby vyjádřila a určila myšlenkové i citové silokřivky jinak nevyjádřitelné a neurčitelné. A tím si v dramatu získává nezadatelné domovské právo.

Uveďme si dva příklady, jeden z *Othella* a druhý ze současného veršovaného dramatu. Scéna z *Othella* je závěr onoho trýznivého rozhovoru mezi Othellem a Desdemonou „za zamčenými dveřmi“, jejich poslední dialog předtím, než ji přijde zardousit.

OTHELLO: Vy tedy nejste běhna?  
DESDEMONA: Ne, jakože jsem křesťanka, to nejsem.  
Jestliže svému choti tuto schránku  
uchovat poctivou a nedotčenou  
je nebýt běhna, tedy nejsem běhna.  
Jakže? Ne kurva?  
OTHELLO: Při své spáse: nejsem.  
DESDEMONA: Snad není možná?  
OTHELLO: Bůh nám odpusť viny!  
DESDEMONA: Tak prosím za prominutí! Měl jsem vášnost  
z Benátek za tu děvku vychytralou,  
co Othella si vzala. - Jářku, paní,  
co máte, naopak než svatý Petr,  
klíč od pekelné brány!

*Vrdt se Emílie*

Vy, vy, vy!  
Už jsme to odbyli. Tu máte za námahu.  
Prosím vás, pusťte mě! A mlčet, paní!

*Odejde Othello*

EMÍLIE: Bože, co si to vzpomněl ten náš pán?  
Jak je vám, milostpaní? Milostpaní!  
Jak je vám?  
DESDEMONA: Bože můj, jsem jak ve snách. \*)



Verš nese vokální a fyzický pohyb i hudební odstínění emocí, jak jsme si to před chvílí objasnili. Takové sdělené vzruchy si určitě osvojíme. Pokud je na jevišti Othello, pozornost se zřejmě soustředí na něj, protože jeho prostřednictvím se rozvíjí příběh. Právě teď se napjatě zajímáme, kam až ho zavede jeho vášeň: Shakespeare sem vkládá prozatímní krizi na cestě k vyvrcholení, než Othello dospěje k vraždě. Přes všechnu klidnou sílu Desdemoniny obhajoby se proto bude zdát, že Othello v dialogu dominuje, a jeho útočnost bude fyzicky patrná ve sledu stále bojovnějších otázek: „Vy tedy nejste běhna?“, „Jakže? Ne kurva?“, „Snad není možná?“ Zatímco v těch verších narůstá Othellov vztek a gesta je vrhají Desdemoně do tváře, jeho hlas stoupá ve škále od urážlivosti slova „běhna“ k výhrůžnému zařvání v hrubším a zuřivějším slově „kurva“, a pak ke kratšímu, definitivně odsuzujícímu syknutí a zlému sarkasmu ve slovech: „Snad není možná?“ Jestliže se Othello vzápětí stáhne, jak to už naznačuje tahle poslední řečnická otázka, do hořkosti ironického antiklimaxu:

Tak prosím za prominutí! Měl jsem vašnost  
z Benátek za tu děvku vychytralou,  
co Othella si vzala,

neznamená to ochabnutí útoku. Třebaže se Othello odvrátí a hlas mu poklesne, v jeho přízvuku konečně zazní onen zlověstný tón, který jsme předem očekávali. Zdánlivý ústup působí v tom okamžiku tím silněji, že nás nijak nezbavuje úzkosti o Desdemonu. Othello se vrhne k východu a posměšně přítom potupí Emílii. Po hysterickém názvu ve výkřiku „Vy, vy, vy!“ následuje zřívavě ironická zdvořilost a zatrpklé polozasmání, s nímž obě ženy opustí: „Prosím vás, pusťte mě! A mlčet, paní!“ Shakespeare svého Othella živě viděl i slyšel a jemně ho vymodeloval s využitím veškeré rafinovanosti jazyka.

Zkušená herečka vycítí nástin chování Emíliina z její reakce na způsob, jakým je oslovena, třebaže v Othellově přítomnosti na jevišti nepromluví ani slovo. Emílie do jisté míry ztělesňuje naši reakci na Othellov útok, protože je právě tak pozorovatelkou jako my. Když jí Othello osloví, z opakovaného „vy, vy, vy!“ poznáváme, že Emílie je zaražena, že nevěří vlastnímu sluchu a že ho neposlechne

okamžitě. Shakespeare zde naaranžoval její příchod trochu snadno a mechanicky: potřebuje ji na jevišti pro příští výstup. Ale v žáru dramatického střetnutí si toho sotva povšimneme a Emílie svou účastí v Othellově ošklivé komedii plní určitý záměr. Fixuje nám totiž zřetelně v mysl, že Othello mluví o pokoji své ženy, jako by mluvil o nevěstinci, a zvyšuje tak hrůzný účín.

I Desdemonu načerpává pro svůj herecký výkon pokyny z impulsů v textu. Vycítí důstojnost své role z pevně a rozumně plynoucích slov, která pronáší:

Jestliže svému choti tuto schránu  
uchovat poctivou a nedotčenou  
je nebýt běhna, tedy nejsem běhna.

Její odpověď ostře kontrastuje s křečovitostí replik Othellových. Neochvějná logika, kterou rozvíjí po prohlášení: „Ne, jakože jsem křesťanka, to nejsem“, napovídá, s jakým úsilím se drží, aby se nezhroutila, a třebaže se jí zachvěje hlas, neucouvne před manželovým útokem. Ve svém posledním protestu - „Při své spáse: nejsem“ - pozdvihne hlas, aby se vyrovnal intenzitě jeho hlasu, ale po Othellově následujícím výpadu jí dojdou síly:

Snad není možná?

Bůh nám odpusť viny!

Její mlčení po téhle replice výmluvně vyjadřuje její strádání, strach a neschopnost pochopit, co se to vlastně děje. Její prosté a pouhé: „Bože můj, jsem jak ve snách“, to omámené a vyčerpané zašeptání chvilkové rezignace nám pak úplně sevře srdce.

Takhle nějak vyčtou čtenáři z textu emoce, třeba i podvědomě. Jenže pro každého, kdo nemá přímo co dělat s divadlem, je těžší postřehnout a rekonstruovat si tempo celkového sledu replik, třebaže nám vnímání veršů dává zároveň klíč ke způsobu, jakým jedna promluva navazuje na druhou a jakým se utváří rytmická podoba celé sekvence. Ve scéně předcházející náš úryvek replikoval Othello rychle, aby naznačil, že se rozhodl s konečnou platností, kdežto Desdemonu odpovídala pomalu, aby kontrastem vynikla její váhavost a nechápavost. Výsledný rytmus umožnil obecně přesněji ztotožnit repliky s po-

stavami a osvojit si jejich postoj. Ta situace teď minula, a Desdemona se ve svém zoufalství hájí s prudkostí, která se téměř vyrovná Othellově, s prudkostí pramenící ze vzdoru. Tempo se tedy zrychlí a Othelloův hlas, jehož výškou se v průběhu scény řídí celkové citové napětí, se pozvedne k divokému výkřiku:

Járku, paní,  
co máte, naopak než svatý Petr,  
klíč od pekelné brány! Vy, vy, vy!

Na Emílii a Desdemoně pak zůstává, aby nás po Othellově odchodu v kontrastu k jeho útočnosti dojaly svou přitlumenou nepřímou rozmluvou, vyjadřující bolestnou úlevu. Samo uspořádání replik v nás tak vyvolává emoce, jejichž prostřednictvím nás vede k zamýšlenému cíli.

Jenomže takovýhle výklad - i kdyby vzal v úvahu slovní obrazivo, což se nestalo - nestačí obsáhnout celkový účín scény. Podrobnosti zřetelně postřehnutelné, jako je hudba hlasů, fyzické jednání, hnutí mysli a změny v citění, patrné z proudu veršů, nejsou s to vysvětlit kvalitu pocitů vyvolaných v obecenstvu. Tady při rozboru dramatu, a zejména poetického dramatu, nastává potíž. Vyvolali jsme zmatek už tím, že jsme se pokusili slovně vyjádřit směs pocitů. Jenom o Desdemoně jsme řekli, že je v defenzivě, že má důstojnost, že se snaží být rozumná, že se v ní něco zachvěje, ale že přesto necouvne, že protestuje, že jí dojdou síly, že strádá, že má strach, že je neschopna pochopit, co se děje, že je omámená, vyčerpaná a chvilkově rezignovaná. Takové poznámky jsou popisné a vnějškové. Nejsou to impulsy tak sugestivní, aby nás vedly k citovému prožitku scény, k pocitu kontinuity emocí, trojitě ztělesněných třemi postavami, a k pochopení, jakým způsobem nás tenhle plynulý proud vlastně strhuje. Nejsou schopny vyložit hloubku impresí pocitovaných obecenstvem v divadle. Ačkoli jsme prohlásili, že se naše pozornost soustředí hlavně na Othella, a ačkoli se dá říci, že po jeho odchodu se do ohniska dostává Desdemona, ve skutečnosti tu v žádném okamžiku žádná postava na sebe nesoustředí pozornost výlučně. Třebaže možná sledujeme jednoho určitého herce, vždycky přitom svůj zrakový i sluchový vjem měříme vlastní představou o celkovém vývoji situace. Když posloucháme Desdemonu, před-

stavujeme si Othellovu reakci na její slova a naopak. Každý zvláštní důraz na emoce prožívané nebo vyvolávané pouze jednou z postav hrozí zkreslením celkového obrazu v naší mysli. Postavy ve hře se od sebe nedají oddělit, ani když vedou samomluvu. Každá replika působí jako katalyzátor na prvky situace, kterou vytvářejí všechny postavy dohromady. Kdyby bylo možno rozebrat účín situace na obecenstvo v kterémkoliv izolovaném okamžiku během představení, byl by náš úkol snazší. Jenomže ono to možné není. Úplnější rozbor by si vyžadoval, abychom vzali v úvahu nejen všechny postavy v jejich vzájemném vztahu, nýbrž i to, jak na ně působí tlak předešlých událostí. Děj divadelní hry je něčím v přechodu, něčím, co má význam jenom v plynoucím čase. Naše další úvahy tedy budou pouhým poukazem na účín scény, nedokonalým pokusem o rekonstrukci obrazu, jaký ta scéna vyvolá divákům v mysli, přičemž jsme si vědomi, že to může posloužit jenom jako náznak úplnějšího zážitku.

Při rozboru mluvy a pohybu jsme vynechali dva prvky: vzájemné působení postav a básnické obrazivo, jímž je takové vzájemné působení vyjádřeno. Oba ty prvky jsou neoddelitelné, protože společně koření v autorově básnickém vnímání. Tím, že jsme je nevzali v úvahu, neřekli jsme zatím o citované scéně z *Othella* nic víc, nežli že dramatik obratně vystihl žárlivého manžela, který zavrhně nevinnou manželku. Jde o banální situaci, která by se mohla brát i melodramaticky, jako sentimentální krvák, a poskytnout příležitost k trhání kulis, tedy k něčemu zcela jinému, než je provedení, k jakému tragédie ve skutečnosti vybízí.

Jazyk, kterým Othello a Desdemona mluví, mluví k tomu, aby se scéna pozdvihla nad úroveň rodinného melodramatu. V okamžiku, který jsme si zvolili, se už manželský spor přestal točit kolem Othellova pojetí „věrnosti“. Význam se v předchozím úryvku scény přesunul jinam:

OTHELLO: Tak mluv, co jsi?  
DESDEMONA: Jsem vaše žena, pane; oddaná žena.  
OTHELLO: Tak to odpřisáhni  
a sama zatrat se, ať ďábel sám  
se nebojí tě vzít, žes jako anděl.  
Zatrat se dvojmo! Přisahej, žes věrná!  
DESDEMONA: Nebe to ví!  
OTHELLO: Nebe ví jen, žes falešná jak peklo.\*)



Spor se stočil k nebi a k peklu a Othellova vnitřní muka nepramení už tolik z jeho vlastní žárlivosti, jako z hrůzy nad ohavným a smrtelným hříchem halícím se v nevinnost. Desdemona povzdech: „Ach bože můj, čím nevědomky jsem se prohřešila?“ způsobí výbuch, který rozmetá všechnu Othellovu víru v jistotu a řád mravního všehomíra. Přestává jí důvěrně tykat a ptá se jí: „Vy tedy nejste běhna?“ A Desdemona se zapřísahá svým náboženstvím a svou nadějí v nebeskou spásu, že není. Užitím těch slov ji Shakespeare pozdvihuje z úrovně nepochopené manželky na představitelku křesťanského mučednictví, kdežto Othello, jenž mluví o nebi z vnuknutí pekel a našeptávání Jagova (Othello Jaga později označí za „polodábla“, který mu „duši i tělo takhle opředl svou sítí“\*) je oklamán v obou světech. Emilie má v jeho očích „klíč od pekelné brány“, od nevěstince, jímž se mu stal pokoj jeho ženy, v nějž se mu proměnil jeho domov i manželství. Vzpomínáme si, že nebesa posvětila tohle manželství na počátku:

DESDEMONA: Nebe chraň,  
aby nám nepřibývalo i lásky  
a blaha jako dnů!

OTHELLO: Můj Bože, amen!\*

Mluví-li nyní o svém domě jako o nevěstinci, je to působivý řečnický obrat, a srdce sténá při pomýšlení na Desdemonu, „něžnou a plavou“, napadenou slovem „kurvo!“, ale Othello nemůže uvěřit, že by se jeho žena proměnila v dábla a nebesa jeho manželství v peklo. Pohlíží sám na sebe se sardonickým sebeopovržením člověka, který zešlel, člověka, který se na sebe dívá jako na někoho cizího:

Měl jsem vašnost  
z Benátek za tu děvku vychytralou,  
co Othella si vzala.

Slovní obrazivo předjímá duševní boj, který zaslechne později ve slovech: „Ne; nebe chraň! Tvou duši nezabiju!“\*) Z úryvku vyplývá obraz Othellova rozbitého štěstí a jeho sebetřýzně. Nedotknutelnost manželství se mu stala něčím stejně velkým, jako je spása nebo zatracení duše. Ten obraz se nám vynořuje, aby překryl obraz zmučené nevinnosti, obraz duše uvnitř „schrány“, týrané lidskou ješitností, obraz lidské oběti, k níž sledujeme přípravný rituál,

A přece podstatou naší scény není ani sebetřýzeň Othellova, ani trýzeň Desdemonina, nýbrž mnohotvárný obraz muže, který ve své pýše pochybuje o své vlastní božské jiskře a ve své pochybnosti obrací naruby všechno, co pokládá za cenné, až se všechen smysl, jímž držel jeho život pohromadě, splete, zhroutí a znehodnotí, „zmatený do krajnosti“\*) V rozpětí jeviště vyrostla domácí hádka do rozměrů mystéria lidského vztahu k zákonům božské spravedlnosti.

Někteří vykladači mají za to, že tahle scéna neposunuje akci vpřed, protože Othello je již rozhodnut, co podnikne. V předchozí scéně totiž prohlásil: „Ať shnije a zhyne a jde k čertu ještě tuto noc; neboť nesmí žít!“ A tak se naše scéna neobratně omlouvá tím, že prý Othello stále ještě doufá najít důkaz, který by Desdemoninu vinu vyvrátil. Musíme však rozlišovat mezi linií, jež rozvíjí příběh hry a na níž v této scéně sotva záleží, a tou koncepcí slovního a fyzického jednání, kterou zdůrazňujeme my a která má emociálně podepřít linii, již bychom mohli nazvat linie „tématická“. Naše scéna předvádí obecně situaci v takovém světle, aby obohatila drama o hodnoty, pocíťované prostřednictvím jeviště, o hodnoty, které prohloubí význam posledního dějství.

Moderní veršovaný dialog, který nás uspokojuje, míří zřejmě k podobné funkčnosti a plnosti, jakou nalézáme ve zralých hrách Shakespearových. Hra Christophera Frye *Spánek vězňů* je pokus o básnické drama, jemuž je částečně na překážku jakási rozbředlost básnické mluvy. Náš úryvek je z Meadowova snu o zavraždění Abela:

ADAMS: Kaine, ty ruce pryč!  
(*Neznámá síla ho přitáhne zpátky a pítiskne na kavalec.*)

Ó Pane,  
pusť mě k nim! Oba dva  
se mi vymykají. Musím je roztrhnout.  
DAVID (*škrtil Petra*): Táhni od nás pryč, táhni,  
ty nedochůdce,  
ty nechci od tebe mít pokoj!

PETR: Kaine! Kaine!

ADAMS: Kaine! Kaine!

DAVID: Život ti nestačí?

ADAMS: Tak hledej štěstí jinak!  
Připoután zde, když z vlastních beder  
zplodil jsem obojí, trpnost i zuřivost,  
trpnost i zuřivost, ty dvě síly  
mě drží na skřipci,

(David zavraždil Petra zpátky na postel  
a zabije ho.)

O, ó, ó,

Evo, té lásky mezi námi! Evo,  
syn, něco tak něžného,  
a krví zbrodí svět!

DAVID (Petrovi): Ach,

s tebou je trápení. Je po tobě.

ADAMS: Ten nepřestajný svět! Jde dál a dál.

Pranic se nestalo, jen kde byl hluk, je ticho,  
a kde byl pohyb - klid. Pranic se nestalo,  
příští čas je však propast.

Srdce mi puká, tíše opadáva  
za kvítkem kvítek, jenomže ten pád  
je věčná trýzeň.\*)

Fryovy epizody v této hře jsou výrazně koncipovány pro fyzický pohyb. Jsou prostoupeny vizuálními symboly podobně jako balet. Michael MacOwan, který hru poprvé režiroval, řekl na základě své zkušenosti, že

hra se inscenovala skoro sama. Když ji Christopher Fry psal, viděl její obrazy v duchu tak živé, že ačkoli v textu nejsou skoro žádné scénické poznámky, všechny pohyby a úkony herců nám připadaly téměř nevyhnutelné. Všechno na nás čekalo připraveno. Stačilo to jen objevit.\*)

Herce v roli Adamse text přímo vybízí, aby hlasem i tělem vyjádřil všechno, co na něm verš chce. Paže má „připoutány“ jako „na skřipci“, jako člověk natažený na mučidlech. „Ó Pane“ je výkřik adresovaný Bohu s hlavou a s pohledem zvrácenými vzhůru. Na úzkost tohoto zvolání navazuje bolest vyjádřená zvukem slvc, jež má pronést: „Oba dva / se mi vymykají!“ Přeryv ve větě na konci prvního verše naznačuje usilovné nadechnutí a zdůrazňuje tak fyzickou námahu, se kterou herec vyrazí slova „oba dva“. Sten pak zazní pronikavěji, když se herec znovu pokouší osvobodit: tvář i hlas se mu stáhnou tenkým a vysokým záupěním, které je naznačeno úzkými samohláskami ve „vymykají“. Když vidí, že na syna nepůsobí jeho výkřiky: „Kaine, Kaine!“, snaží se s novým úsilím vytrhnout síle, jež ho poutá, a verš doprovází svalové úsilí bubnujícími retnicemi: „Připoután zde, když z vlastních beder / zplodil jsem obojí“. Opakované „trpnost i zuřivost, / trpnost i zuřivost“ vyjadřuje, jak škube hlavou a rameny, jak se svíjí v mukách otec, kterému jeden syn vraždí před oči-

ma druhého syna. A opět pronikavě pozvedne hlas ve slovech: „ty dvě síly / mě drží na skřipci“, když Abel konečně umírá a padá přes lůžko.

Stejně jako u Shakespeara je fyzická a vizuální interpretace veršů obsažena už přímo v nich. Fry ovládá širokou paletu účinných efektů a využívá jich, aby nás zasáhl rychlým sledem prudkých a výrazných kontrastů. Slyšíme a vidíme Davida, jak z jednoho druhu napětí, od divokého a vzteklého výkřiku: „Táhni od nás pryč, táhni!“, přechází v klidnějším stavu k přítlumenému a rozpačitému zavrčení: „Ach, / s tebou je trápení!“ Adamsova proměna je ještě zřetelnější. Jakmile u něho fyzická bolest přejde v duševní tíseň, paže se mu uvolní a jeho hlas zazní tíše a uměřeně. Autor ovládá chování postavy šeptavými sykavkami ve verších, které začínají: „Ten nepřestajný svět!“ Verše se rozpadají na kratší úseky, hlas je přidušen, jevitě ztichne:

tíše opadáva  
za kvítkem kvítek, jenomže ten pád  
je věčná trýzeň.

To opět kontrastuje s Kainovým pokusem dodat si znovu sebevědomí skřipavým hovorovým obratem, chabým a prázdným chvástáním, při kterém sebou až trhneme: „Teď doufejme, / že máme po pranicích“.

Když se na tenhle sled kontrastů podíváme jako na celek, uvidíme, jak si sám určuje a reguluje tempo. Scéna se rozehrává pantomimicky, partií hry v kostky, a dosahuje vrcholu, když se monologické repliky dvou aktivních postav, Adamse a Davida, kteří stojí na různých koncích jeviště, dostanou do kontrapunktu. Každý surový výkřik Davidův je zdůrazněn Adamsovými opětovanými protesty. Petrův poslední neúčinný apel: „Kaine! Kaine!“ se opakuje soucítanou ozvěnou z úst Adamsových. I to slouží k vybičování tempa. Pak dojde k nápadně prudké změně. Intenzita tónu i tempo povolí, jakmile má Adams volné ruce a klesne vyčerpaně a bezmocně na kolena. To ustává ve svém zápasu s Bohem a pokorně ustupuje, aby se lidsky utěšil jménem své ženy. Mlčení a klid, které v tom okamžiku zavládnou na jevišti, otřes a hrůza z takového antiklimaxu, jsou slyšitelné ve verších:

Pranic se nestalo, jen kde byl hluk, je ticho,  
a kde byl pohyb - klid.



Napětí dlouhých pauz po vraždě je na místě a je účinné, protože na jevišti cítíme smrt i její děs a tušíme nadcházející odplatu. Přiměřená je i prostota slovního obrazu: „příští čas je však propast“. Odsekávané slabiky zde vystihují atmosféru, vytvořenou vraždou a změnou tempa.

Člověk však má výhrady k rytmické struktuře Fryova verše. Jaké jsou výhody Shakespearova verše s pevnějším metrem? U Frye rytmus poněkud kulhá, protože se nemůže opřít o určitou pravidelnou normu, a teprve odchylky od takové normy mají rytmický význam pro sluch. A třebaže ve *Spánku vězňů* můžeme z vlnění vět vyčíst intonaci hlasu i gesto, přece jen zde verše nemají dost rozmachu, dost hnací síly. Chybí jim onen úhrnný tlak, narůstající rovněž neustálým odchylováním od určité veršové normy, tlak o jehož navození se T. S. Eliot pokouší od *Koktailového večírku* a jehož nutnost si ve hře *Tma jde dosti světlá* lépe uvědomuje i sám Fry. V rozebírané pasáži dlouhá sekvence vět založených na volných hovorových obrazech ubírá na váze Adamsově replice o trpnosti, třebaže se autor snaží dát právě těmhle veršům formu co nejpevnější. Něco z jejich síly je promarněno ještě dřív, než jsou proneseny.

Dočasná působivost krize vyjádřené v našem úryvku vyplývá z barvitěho prolnutí některých vlastností jevištních slov, jejich hudby a pohybu. Taková působivost není u Frye nijak výjimečná, jestliže v dialogu uplatní svůj smysl pro jeviště. Především nám však jde o význam, který se autor pokouší prostřednictvím svých působivých efektů vyslovit. Hra nám ve svých snových scénách představuje prosté vojáky moderní doby jako obecné symboly násilí a odporu k násilí, a vybavuje je všemi významovými asociacemi, které v nás může vyvolat naše povědomí o biblí. Podařilo se však autorovi realizovat tu symbolickou proměnu na jevišti? Jakou dramatickou chemií k ní dochází? Zapadá tenhle Adam do naší zkušenosti? Byli jsme svědky pouhého obratného kousku jevištní techniky, nebo jsme zažili něco opodstatněného pocitu, jaké můžeme přijmout za své?

Některé vizuální obrazy a slovní významy pramení z téže koncepce a jsou navzájem nerozlučně spojeny. Ukázali jsme si například, jakým impulsem pro gesto a pohyb jsou zde slova „trpnost a zuřivost“. Ta slova však zároveň vyjadřují i pocitu otce, který nedokáže zabránit bratrovraždě. A navíc ještě vyjadřují pocitu Adama, praotce

všech lidí, jenž pozoruje válku mezi dvěma větvemi svého rodu. Je si vědom povahy vášně Davidovy, oné „zuřivosti“, kterou předtím Petr s posměšnou vážností označil jako „zvířeckou vzteklinu posedající lidstvo“.\*) A v protikladu k tomu vidí hlavní Abelovu vlastnost jako pasivitu, jako onu „trpnost“, o níž David, realistický voják ze začátku hry, říká přílehou hantýrkou, že je to postoj lidí, kterým „nic na světě nestojí za to, aby se dohřáli“.\*) Obě vlastnosti se nám nabízejí jako dvě východiska pro lidské chování, dva základní postoje lidstva. To jsou „ty dvě síly“, jež rozpolcují ducha jednotlivce, který byl na počátku v utěšené jednotě: „Z vlastních beder / zplodil jsem obojí“. To je ten Kain a Abel v člověku, pudy, jež mu v jeho cestě za pokrokem nabízejí dva protichůdné návody k jednání. Adams nám shrnuje význam předvedené události a my jeho zjednodušenou symboliku možná přijmeme bez námitek, protože záleží na ostatku hry, aby nám takový elementární pohled na kořeny dobra a zla rozšířil směrem k rafinované komplexnosti moderního soucítění a násilí. *Spánek vězňů* je moderní moralita. Máme v ní sledovat spor symbolů a takováhle slovní vysvětlení nám mají přesněji určit význam vizuálních impresí.

Jestliže nám na hře vadí její chlad, její neschopnost nás dojmout, je to možná proto, že vizuální dojmy vždycky plně nesplývají s dodatečně vloženým významem. Text není natolik hutný, jak by mohl být, protože myšlenky nejsou plně objasněny slovním obrazivem, vyplývajícím z celkového významu hry. Proto nám žádný obraz neutkví tak živě jako třeba hudební motiv. Například myšlenka, zračící se ve slovech „ten pád je věčná trýzeň“, je jádrem emocionálního rezidua, které v nás má rozebíraná pasáž zanechat. V okamžiku vyslovení na nás ta myšlenka zapůsobí naléhavě a svěže, ale nežli se znovu ozve v závěrečné epizodě hry, je otupena příliš mnoha dalšími obrazy.

Stejně tak si Fry nedopřává dost času, aby rozvinul epizodické situace dost lidsky sdělně. Dospívá jen k omezenému uskutečnění neomezené ideje. Odtud možná pramení i stíznosti na nesrozumitelnost tohoto dramatu: intelekt, který hru osnoval, nedokázal vždycky úměrně zvládnout její děje. Nebezpečí přílišného přetížení symbolismem se projevilo při prvním provedení hry v roce 1951, kdy byli recenzenti svedeni buď k tomu, že jí vytýkali nejasnost,

nebo v ní hledali složitější významy, nežli v ní skutečně jsou. Jestliže je ráčato příliš mnoho cest, ale nejsou pořádně prozkoumány, text pak zbytečně komplikuje prostou linii, jaká je v moraliťe podobného druhu žádoucí. I pro moderního ducha je obtížné myslet v pojmech alegorické dialektiky.

Abychom uzavřeli: důvody pro užití verše ve hře, bez ohledu na jakoukoli právě běžnou tradici, tkví v dramatické potřebě psát přesným a zřetelným jazykem. Jestliže se shodneme, že každá hra závisí na přijetí jisté jazykové konvence, pak dramatik píšící veršem cítí, že dialog ve formě běžného rozhovoru znamená stejně umělé omezení v jednom ohledu, jako veršovaný dialog znamená omezení v ohledu druhém.

Je nicméně pravda, že i próza může být vodítkem pro subtilní a soustředěné jednání, jak to dokázali přinejmenším Ibsen a Čechov. Jak už jsme řekli, jevištní pravidla pro verš se v zásadě neliší od pravidel pro prózu: jde o způsob, jakým se skládají jednotlivé party - tím se vytváří dramatický význam - a ne o užitou surovinu. Naturalismus, to jest připodobnění skutečnosti, neznámá nutně lenost a cestu nejmenšího odporu. Tohle je třeba říci v záru diskusi o funkci verše na jevišti a o stavu anglického dramatu, diskusí, které probíhají už půl století. Protože však divadelní hry život ozvláštňují a zintenzivňují, a protože básně usilují o něco podobného, někteří lidé z toho vyvozují, že poezie je pro jeviště „přirozený“ výrazový prostředek. Nejsou nám v tom ohledu neznáma extrémní prohlášení:

Položím jenom otázku, zda předpoklad, že přirozeným a přímým médiem pro divadelní hru je próza, není hluboce mylný; a zda právě naopak přirozeným a přímým médiem není poezie.\*)

Dramatik, který není básník, je o to méně dramatikem.\*)

Jenom užití veršů může pozdvihnout anglické drama na takovou úroveň, kde by bylo možno dramatická díla brát stejně vážně jako díla románová.\*)

Často se tvrdí, že dobrá hra může být jen hra ve verších, kdežto hra v próze je pokažený román. Taková naničovatá kritika vzniká z toho, že kritik zapomíná na „podtext“, který se tají pod slovy. „Poezie“ tkví v hloubce a síle celkového významu všeho, co se na jevišti děje, a jenom

nepřímo v pronášených slovech; jinak by se svou vlastní hodnotou daly těžko ospravedlnit verše Marlowova *Tamerlána*, Fryovy hry *Dáma není k pálení*, Eliotova *Koktailového večírku*. A jenom tehdy, jestliže poezii vidíme v celkovém významu, můžeme označit - jak se to často dělá - za „poetické“ i hry Čechovovy, ačkoli jejich jazyk zůstává napodobením konverzačního rozhovoru. Pochybné názory na funkci verše v dramatu jsou výsledkem klamného předpokladu, že drama je forma ryze literární.

Právě tak se nedá ničím dokázat, že by hlavním popudem pro moderní anglické drama ve verších bylo pouhé přání nahradit přibližnost konverzace plnějším dramatickým jazykem.\*) Jestliže dnes dramatik píše veršem, tedy proto, že chce tradičními metodami vypořádět něco univerzálnějšího, něco s širším dosahem. Proto zavrhuje dramatickou formu, která „reprezentuje“, tedy zastupuje reálný život, a dává přednost formě, která „prezentuje“, ve které myšlenka „vystupuje“. Může to ovlivnit celkové traktování dramatikova námětu: jeviště se může stát platformou pro hranaté a křečovitě prezentované abstraktní ideje a herec se může proměnit v loutku stylizovanou tak, aby odpovídala míře abstrakce, jako v Tollerově expresionistické hře *Masový člověk*. Toller traktuje svůj námět s odstupem a zavrhuje naturalistické detaily, které by překážely jeho abstrakci. Autor „prezentujícího“ dramatu může využít všech možností jeviště, aby dal svým myšlenkám průzračnost a umožnil nám je lépe pochopit. Jenomže v takovém případě je pravděpodobné, že i jeho jazyk ztratí realistickou tvářnost a nabude veršové podoby, třebaže to není vždycky nezbytné. Kdykoli se jazyk dramatu vzdaluje od hovorového rázu, je to proto, že si to vyžádala základní koncepce hry. I když je pravda, že slova jsou obvykle dobrým ukazatelem povahy ostatních konvencí, v jejichž rámci se má hra inscenovat, jako je třeba sám způsob hraní, přece jen bychom váhali určit základní konvenci hry jenom na základě jejího jazyka: dramatickým jazykem se toliko manifestuje prvotní představa hry, zrozená v dramatikově obraznosti. Mezi dramaty psanými realistickým dialogem uvedme aspoň hru J. B. Priestleye *Inspektor přichází* a O'Neillova *Čískaře Jonese* jako příklady her, které volají po provedení nerealistickým stylem.

Význačným rysem dramatika píšícího veršem však zů-



stává, že užívá jazyka jako nejmocnějšího sdělovacího prostředku k tlumočení své myšlenky. Je proto na místě uzavřít tuto kapitolu připomínkou, že divák, který navštíví představení veršované hry, by měl věnovat podrobnostem a skladbě zrakových i sluchových vjemů stejně bedlivou pozornost, jako by ji věnoval podrobnostem a skladbě slov v básni.

### Vytváření významů při představení

V každé dobré hře je využito všech činitelů, které má dramatik k dispozici - od literárního významu slova až po neliterární účín pohybu a klidu - k vyjádření celistvého významu, který je v představení nedílný. Dialog je lešení, pod nímž se budují jevištní významy.

V divadle člověk neodděluje slovní výraz od fyzického. Věta, která oznamuje: „Zabiju tě“, i sám akt zabití vyplývají z téže myšlenky. Když se Marlowův Faust bodne do paže, nedá se to oddělit od jeho prohlášení:

Hle, Mefistofele, jak z lásky k tobě  
bodám se do paže a vlastní krvi  
upíšu duši Luciferovi,  
hlavnímu pánu, vládci věčné noci!\*)

Vysvětlující komentář a čin se navzájem osvětlují: obecnostvo přijímá slyšené i viděné jako jednotu. Čin, prohlášení i mlčení tryskají současně z autorovy představy. Významový popud může dokonce přijít i odněkud mimo herce, jako když pohasnou světla nebo když se ozve hudební komentář. Rekvizita se může stát výmluvným nositelem výrazu i významu: ošumělý klobouk v prvním dějství Beckettova *Čekání na Godota* symbolizuje důstojnost lidstva. Slabomyslnému Luckymu umožňuje „myslet“; ve varietním čísle tuláků Estragona a Vladimíra se stává terčem důrazného výsměchu. Dramatický autor právem využívá každého prostředku, aby obecnostvo přiměl k žádoucí míře a druhu pozornosti.

Abychom pochopili, jak se takový význam v divadle vytváří, musíme rozlišovat mezi procesem, který probíhá na jevišti, a procesem, jenž probíhá v představitelství diváka. Divák si z detailů předváděné scény odnáší určité impresie, které v něm dozrávají. Impresie mohou být nezávislé na

jednání postav, neboť význam počínání postav může znát jenom *obecenstvo*. To platí zejména o mluveném slově. Když Mefistofeles slibuje Faustovi, že bude veliký jako Lucifer, nežádá se na nás, abychom mu věřili. Když mu však uvěří Faust, uvědomujeme si jeho pošetilost, protože víme víc než on. S tím taky autor počítá: jedno potěšení ze hry je sledovat, jak události potvrzují naši moudrost. V tom tkví pravá dramatická ironie, se kterou pracuje autor ponejvíc: neustále a naléhavě sděluje privilegovanému divákovi významy skryté postavám.

Divákovy impresie vyvolané jednotlivou scénou jsou nadto plynulé, neboť jsou samy o sobě nedovršené, neúplné, dokud hra neskončí. Akt zabití není zabitím dovršen. Vrah se nejspíš zamyslí, co udělá dál; ale *obecenstvo* si tu otázku položí určitě. A už se začíná rýsovat další impresie. Tak Faust, když prolil krev na znamení, že svůj slib myslí opravdu, a jako úlitbu za splnění své touhy, shledává ke své hrůze, že se krev sráží, jakmile se s ní pokouší psát. Jenže si zlou předzvěst nevykládá tak jako my; vzdoruje své vlastní lidské přirozenosti:

Proč neteče, tak abych mohl psát?  
Faust dává ti svou duši: ach, teď ztuhla!  
Proč nesměl bys? Není tvá duše tvá?  
Jen dále piš: Faust dává ti svou duši.

Jeho prohlášení, chvilková pochybnost i obnovené odhodlání tvoří plynulý a rozvíjející se sled, který nám potvrzuje a prohlubuje naši impresi o Faustově nezkratné touze.

Pro jeviště je však přirozené využívat ke sdělení těch činitelů, kteří jsou nasnadě a o něž se divadlo tradičně opírá: jednoho či několika herců a oné fiktivní skutečnosti, kterou mohou předvést divákům. Základní význam vyplývá z taktického zacházení s herci v jejich elementární roli lidských figurek na dramatické šachovnici, z aranžování „postav“ do „situací“. Dramatik odjakživa myslí spíše na ztělesněné lidské vztahy než na kompozici slov, jakou se zabývá básník. Když se hrála *commedia dell'arte*, byl prostý příběh vyprávěn němohrou. Když si pak herci improvizovali dialog, byl to jenom přídavek, jakési vylepšení toho, co dokázali vyjádřit fyzickým jednáním. Většinou stačilo, aby postavy, jejichž totožnost byla dána maskou a kostýmem,

prostě představovaly nějaký děj, který diváci snadno pochopili. Jak mohli tihle herci vzrušit *obecenstvo* ještě něčím jiným, než jenom tím, že mu poskytl příjemnou možnost uhadovat předem jednoduchou a samozřejmou zápletku? Typická zápleтка *commedia dell'arte* záleží v tom, že jeden získá dámu svého srdce, peníze nebo obojí zároveň na účet druhého. Pantalone, Arlecchino, Dottore a Brighella - všechny postavy jsou buď podváděny nebo samy podvádějí. Divák ví, že jeden přechytračí druhého a těší se z pocitu společenství s chytrákem, který svou lstivostí vyhrává. Prostou manipulací loutek, které vyprávějí svůj příběh němohrou, se tu znovu a znovu vrací prvek ironie, nikoli pouze slovní, nýbrž nerozlučně spjaté s jevištěm.

Působivost Molièrova dialogu se připisuje tomu, že vychází z herecké tradice. V *Lakomci* lichotí dohazovačka Frosina Harpagonovi, aby ho oženila s Mariannou:

FROSINA: ...Tohle je přece mužský! Tady se má zrak čím potěšit!  
Takhle člověk musí vypadat, takhle se musí strojit, aby se do něho ženská mohla zamilovat!

HARPAGON: Líbím se ti?

FROSINA: Jestli! Jste prostě okouzlující. Jen vás vymalovat. Prosim vás, otočte se trochu! To je profil - lepší ani nemůže být. Ukažte, jak chodíte! Tomu říkám postava, tomu říkám tělo! A ta gracie! Ta dokonalá nenucenost! A nikde ani stopy po nějakém neduhu!

HARPAGON: Vážného mi, chvála Pánu Bohu, není nic. Jen hlenu mě časem trápí.

FROSINA: To nic není. Vám ta zahleněnost zrovna sluší, a když kašlete, má to svůj půvab.\*)

Víme, co Frosina sleduje, a jestli ne, její tón a stupňované chvály nám to povědí. Tahle ironie však je koncipována naprosto vizuálně. Náš požitek z Harpagonovy lehkověrnosti roste tím, že ho vidíme, jak se nemotorně napaňuje na jevišti, a uvědomujeme si tak nesoulad mezi vychvalováním dohazovačky a předmětem její chvály. Frosininou poznámkou o Harpagonově zahlenění a kašli směšnost situace vrcholí. Vážíme všechno, co sami vidíme a slyšíme, co o Harpagonovi říká Frosina i co o sobě prohlašuje on sám, a vytváříme si vlastní názor o tomhle lichocení, o lichotnici a zejména o člověku, jemuž se zde lichotí. Takový názor přetrvává nezávisle na tom, co jsme se právě dověděli o jednom konkrétním případě Harpagonova sebeklamu a Frosininy lsti. Význam tkví ve vzájemném vztahu obou osob a Molière dělá víc, než že nás zasvěcuje do lsti Frosi-



niny: uskutečňuje svůj hlavní záměr ukázat nám, kam až může lakomce zavést posedlost penězi.

Struktura hry bude tím dokonalejší, čím více dokáže autor divákům sdělit navozováním ironických vztahů, které vytváří vedením herců. Herci plní dvojí funkci: hrají a mluví mezi sebou, ale zároveň hrají a mluví pro obecenstvo. Ironie se snadno uplatňuje v širším vyprávění celkového příběhu, jako v *Oidipovi vladaři* nebo v *Makbethovi*. Tradiční termín „dramatická ironie“ se týká zejména řecké tragédie a každého dramatu, kde se od obecnstva předem očekává výsledná znalost událostí. Poněvadž postavy s námi tajemství nesdílejí, naše znalost nám koření požitek ze hry. Ironie jako prostředek jevištního sdělení však působí neustále při představení jakékoli hry, je to proces postupující všim, co se na jevišti mluví i děje. Její citlivý dotek nás zasáhne při každém prolnutí impresí, ať už v menší či větší míře. Vycítíme ji i v té nejdrobnější intonaci nebo gestu, které oživují slovo - ať už tak hrubě, jako když Moska v *Lišákovi Volponovi* mrkne, nebo tak rafinovaně, jako když si Máša ve *Třech sestrách* sundá klobouk. Její účín je naléhavý a neodolatelný.

Nepokládejme ji za pouhý zápletkový trik nebo za stylistický jazykový obrat, nýbrž za způsob vidění, založený na spojování vybraných protikladů a rozporů. Pokládejme ji za divadelní metaforu, která neustálými nárazy náznaků a impulsů napomáhá pochopení a osvětluje naši představivost. Jestliže Keats dal přednost verši: „Kde mládí zprůsvitní jak přízrak a kde mře“\*) před původním zněním: „Když mládí bledne, stárne, schne a mře“, zvýšil tím především pozornost k tématu, protože oživil rytmus a užil slovního obrazu překvapivě odlehleho, jehož počáteční nesourodost čtenáře zarazí. A navíc prohloubil význam a kvalitu verše, neboť přinutil k prolnutí asociace, které v nás vyvolává pojem „mládí“, s asociacemi, jaké spojujeme s „přízrakem“. Tak nás přiměl, abychom nazírali jeho myšlenku v určitém světle: vidíme nyní mládí jako pomíjivý přízrak i přízrak smrti, kterou v sobě od mládí nosíme. Chápeme-li tento obraz v jeho jednotě, dospíváme z básnickovy vůle k novému významu, na jehož vytvoření se aktivně podílíme jako čtenáři.

Neexistuje snad v dramatu určitá funkce, obdobná úloze metafory v poezii? Slyšíme postavu A a slyšíme postavu B,

ale jako výsledný účín jejich setkání si odnášíme něco třetího: autorovu výpověď, postizitelnou jenom jako výsledek splynutí dvou výpovědí z úst postav, cosi jako hudební harmonii vzniklou splynutím několika tónů. Nebo slyšíme jenom jedinou postavu, ale víme, že její slova budou mít na situaci, v níž je vyslovuje, větší vliv, než postava sama tuší. A tak si odnášíme něco víc, než pouze to, co představuje herec. Autor k nám promlouvá během hry nepřímou, a obrací-li naši pozornost k té či oné replice nebo akci, zajišťuje si tak naši spolupráci v procesu dramatického sdělení. Obecenstvo sleduje hru tím způsobem, že ji neustále odkrývá, ustavičně si interpretuje znaky, nahlíží za jednání herců, poslouchá mezi řádky. Drama dostává smysl pouze prostřednictvím objevů, které autor obecenstvu dovolí udělat touhletou cestou. Jestliže si dáme práci, postřehneme jistý ústřední ironický moment v každém z úryvků, které jsme si citovali.

Vzpomeňme si, jak se nám prolínají impresie, když Rebečka stojí u okna:

PANÍ HELSETHOVÁ: Nejde to tamhle pan Rosmer?

REBEKA: Kde? Ano, je to on. Stoupněte si stranou. Ať nás neuvidí.

Paní Helsethová v nás probouzí impresi A, že venku je nějaký muž, o němž neznáme nic kromě jeho jména. Rebečka v nás vyvolává impresi B, že ho obě ženy chtějí vidět, ale nechtějí, aby on viděl je. Spojením obou impresí nahlížíme do situace a už víme o něco víc než postava jménem Rosmer. V tom je přímá vizuální ironie, která dává *Rosmersholmu* od samého začátku hybný popud. Působilo by to stejně silně, kdyby byla Rebečka v pokoji sama a vyjádřila citovaná slova němohrou, jenže přítomnost paní Helsethové jako důvěrnice přirozeně vizuální význam upřesňuje. Ironie jde na účet člověka, který se objeví později. O to napjatěji čekáme na jeho příchod. A prozradila nám, že Rebečka má o Rosmera určitý zájem. Proto ji od té chvíle sledujeme pozorněji, abychom zjistili, jak se Ibsenův náznak projeví v jejím dalším chování.

Příchod Gvendoliny uvádí ironii složitější. Vychází se tu z předpokladu, že vezmeme v úvahu svůj pohled na Gvendolinu a Cecílii z předchozích scén, aby ironie zapůsobila:

**CECÍLIE:** Raďte dovolit, abych se vám představila. Jmenuji se Cecílie Cardewová.  
**GVENDOLINA:** Cecílie Cardewová. Takové rozkošné jméno! Něco mi říká, že z nás dvou budou veliké přítelkyně.

Předchozí děj v nás zanechal zřetelný dojem, že mezi Gvendolinou a Cecílií dojde ke srážce. Imprese *A* je tedy dána kontextem scény, představou dvou mladých dam, které se spolu nejspíš nebudou cítit dobře. Imprese *B* vychází ze zdvořilosti, jíž se obě navzájem častují a jež je zdůrazněna Gvendolininou zmínkou o budoucím přátelství, takže je to impresse odporující našemu očekávání. Wildova ironie, s jakou nám předvádí jejich přetvářku, je technicky vybroušenější než ironie Ibsenova: jakožto objektivní kritičtí pozorovatelé komické scény vychutnáváme svou nadřazenost, zatímco postavy se rozpačitě krouží za záclonou konvenčních dobrých způsobů.

Ironie pod citovanou pasáží z *Othella* je hlubší. Působivost celé scény pramení z Desdemoniny nevinny i nevědomosti a z Othellovy viny i jeho omylu. Jenže kdybychom tu ironii brali takhle syrově, nelíšila by se příliš kvalitou od ironie v úryvku z Molièra. Scéna nabývá významu tím, že domov je tu s důrazem nazírán jako nevěstinec, manželka s manželem jako děvka se zákazníkem a Emílie jako kuplířka. Takže ve verších

**OTHELLO:** Vy tedy nejste běhna?

**DESDEMONA:** Ne, jakože jsem křesťanka, to nejsem,

impresse *A* vychází z podráždění Othellova, který se dává strhnout až k trpké krajnosti a vidí ve své ženě „běhnu“. Impresi *B* však vyvolává ušlechtilost chování Desdemonina, její čistota, o níž jsme se přesvědčili už dříve, a síla její lásky, zdůrazněná Desdemoniným odvoláním na křesťanské hodnoty. Shakespeare srážku podtrhuje disonantními obrazy neřesti a ctnosti. Následkem toho nám není líto jenom nepochopené ženy, nýbrž oťese námi protikladný pohled na křesťanskou dámu ve špinavém nevěstinci, na anděla strženého do pekel.

Podobně jako v úryvku z *Othella*, tak i ve *Spánku vězňů* přispívá poezie k ironickému účinku. Ve Fryově hře je ironie obecnější a rozvinutější, protože obrysy vyprávění jsou vzaty ze známých biblických příběhů. Poněvadž zná-

me sled biblických událostí, setkáváme se s povšechným účinem klasické dramatické ironie, zároveň však přijímáme jednotlivé ironické podrobnosti tak, jak nám je předkládá autorova osobitá interpretace událostí. Naše předběžná znalost jejich výsledku propůjčuje přirozeně autorově interpretaci a zvláštnostem jeho vlastní koncepce další břit, jakmile se odchylují od původní tradice. Vzpomeňme si na Kainovu první výčitku svědomí:

**DAVID:** S tebou je trápení. Je po tobě.

**ADAMS:** Ten nepřestajný svět! Jde dál a dál.

Autor na ni mohl replikovat důrazným Adamsovým pokáním, jenže to by bylo dramaticky jalové. Rozhodl se tedy vyvolat v impresi *B* pocit úplně kontrastní a replikuje Adamsovou předtuchou dalekosáhlejších a nehmáatel-ných důsledků: „Ten nepřestajný svět!“ Odvozujeme si z toho, že smrt je jenom událost v čase, kdežto život se měří věčností. Téma se od pouhé vraždy okamžitě pozvedá na univerzálnější a závažnější stupeň. Tím by byl účín vyčerpán, kdybychom neznali bibli a nesrovnávali i s ní. Protože jsme si však vědomi, co příběh o Kainovi a Abelovi znamená v náboženské tradici, ironie se zdvojuje, a význam je transponován do jiné tóniny. Z vraha se stává vůbec první vrah a zabítí se méně v krveprolití, které poskvrní lidský život na zemi.

Čtenář už jistě vycítil rozdílnost ironie v uvedených příkladech, rozdíly v její kvalitě, rozdíly v jejím druhu. Je důležité poznat, jak v tom kterém případě působí, nejen proto, že ironie je základní nástroj dramatu, nýbrž i proto, že je to náš hlavní prostředek ke zkoumání, jakou kvalitu má struktura hry, i k hodnocení celku, a jako takovou ji nesmíme přehlížet.

Herec se může zeptat: Proč mě obtěžujete s ironií, když je určena jenom obecenstvu na můj účet? Jestli zůstává ve hře nevyslovena, týká se mě vůbec? Chvilka zamyšlení nám ukáže, jak je taková otázka falešná. Je-li herec činitelem, musí vědět, co a jak činí. John Fernald ve své studii *Divadelní hra na jevišti* rozebírá dramatické variace a dramatický kontrast. Právě těmi variacemi obohacuje herec hru, jakmile si uvědomí její ironii. Fernald píše:



Od režiséra se samozřejmě čeká, že dá náležitý výraz textu, který mu autor předložil. Jeho „přínos“ ke hře však začíná tím, že v inscenaci doplní autorovy kontrasty ustavičnými variacemi.\*)

Proměny tempa, síly a výšky hlasů, změny tónu, pohybu a podobně musí být vypočítány takovým způsobem, aby zdůraznily kontrast právě tam, kde autor zamýšlí ironický zvrat nebo protiklad, ne jinde. Jinak se z významu stane nesmysl, neboť dramatický význam vyplývá z dramatické ironie. Fernaldovy kontrasty jsou totéž co metafory, z nichž vycházejí naše dramatické impresy.

Například v úryvku ze *Spánku vězňů* David i Adams reagují na zabití Petra tak, že oba strnou. Každý však nápadně jinak, a právě ten rozdíl musí dostatečně prociťtí herci, aby jej mohlo pocítit i obecenstvo. David se zahledí dovnitř, sám do sebe, kdežto Adams hledí ven, uvědomuje si novým způsobem své okolí. Davidův strach se vztahuje k mrtvému, kdežto Adams má tenhle strach už za sebou a cítí jeho důsledky pro širší svět. David usiluje o pochopení, jehož nikdy nedosáhne, kdežto Adams se už naučil hledat odpovědi mimo svůj vlastní rozum. Tempo jejich replik je stejné, linie jejich vět jsou téměř souběžné, ale herci se vynasnaží ztělesnit základní kontrast Adamsovým nižším laděním hlasu a klidnější mluvou, kontrastním pohybem těl a zejména intonací, která vyjádří Adamsovo širší chápání světa, jeho určitý směr, ba rezignaci. Zatímco Davidův hlas stoupá až k náznaku šílenství, Adamsův poklesá k náznaku moudrosti, jež pramení a roste z prožitých událostí.

Dialog mezi postavami se rozvíjí jejich vzájemnou shodou a neshodou, tím, že jeden mluvčí ozvěnou opakuje druhého, nebo se od něho naopak odlišuje, a celou škálou souladu či nesouladu mezi těmi dvěma krajnostmi. Protože dramatická impresy se v nás vytváří, jakmile si uvědomíme nesoulad v určitém kontextu, náš úsudek o kvalitách představení záleží na naší schopnosti postřehnout, jak plasticky je v něm vystižena tahle variabilita textu. Ne, že by divák musel číst text předem, aby se připravil na jeho ironické momenty dřív, než hru uvidí. Jemnost struktury hry i jejího provedení se projeví vypětím pozornosti, které si inscenace vyžádá. A naopak, míra divákovy pozornosti, právě tak jako obsah toho, co mu scéna řekne, bude záležet na gradaci a odstínění mluvy i jednání na jevišti. Každý herec

vyjádří výstižností svých reakcí jak svou závislost na druhém herci, tak svou nezávislost na něm, tedy vyjádří celistvost své postavy. Takovým způsobem totiž dobrý dramatik nazírá hru, když ji konstruuje.

Syngův *Hrdina západu* je dobré drama právě proto, že zápletky je zde prostota sama, kdežto reakce obecenstva je subtilní, delikátní a pozoruhodně komplexní. Takovou reakci si hra vynucuje s úsporností velkého dramatického umění. Prolíná se v ní mnoho ironických rozporů a komplexnost odezvy u obecenstva vyplývá z autorovy schopnosti proměňovat, přeladovat a zjemňovat naše impresy viditelnými i slyšitelnými podrobnostmi dialogu. Proto je význam scén tak intenzivní, jejich obrys tak výrazný a jejich důležitost tak naléhavá, třebaže příběh, vyprávěný děním na jevišti, je poměrně holý. Trojitý zvrat v závěru není tedy ve skutečnosti ničím zvráceným, nýbrž je to přirozené vyústění hry, která sama je hotovou mozaikou zvrátů.

První dějství promyšleně udává tón a uvádí do pohybu proud ironie. Od objevení Kristy Mahona vnímáme z jeviště neustálé proměny v tempu a v pohybu postav, které kolísají mezi pochybami o Kristovi a respektem k němu. Nejprve se k němu ve vesnické krčmě chovají z vysoka:

PEGEEN: Vy jste ale divnej člověk. To vás nikdy necepovali ve škole, že ani nevíte, co jste vlastně spáchal, mladíku?

Jich zájem na zločinu rychle roste od Kristova prohlášení: „Nikdá jsem neslyšel, že by nějaký slušnej bohabojnej člověk proved něco podobnýho jako já“ - až ke krizi: „Nebijte mě! Zabil jsem svého chudáka tatíka, v úterý to bylo tejdén, když na mě zkoušel něco podobnýho.“ Po tomhle přiznání od něho všichni s jistým respektem ucouvnou. Je to však nedůvěřivý respekt, dokud se nedovědí, jakým způsobem ke zločinu došlo: „Jednoduše jsem zved motyku a pustil mu ji špičkou na lebku.“ Od té chvíle Kristova sebejistota začíná růst úměrně s jejich uznáním.

Podali jsme jen stručný nástin dějové linie, i z toho je však vidět kontrast mezi stanoviskem, jaké ke Kristovi zaujme obecenstvo, a hlediskem, jaké zaujmou Pegen a Michael, Philly a Jimmy. V tom kontrastu tkví životnost celé hry. Náš postoj ke Kristovi je částečně určen jeho žalostným vstupem:

*Nějakou chvilí hledí všichni zvědavě na dveře. Venku někdo zakašle. Pak vejde Krista Mahon, slaboučký mládenček, unavený, postrašený a špinavý.*  
KRISTA (*slabým hlasem*): Požehnej pánbůh!

Divák ho odhadne na základě své první impresie z jeho tělesné slabosti. Náš zájem o něj poroste zároveň s rostoucím zájmem ostatních postav hry, jenže povaha naší reakce bude v příslušné proporcii právě opačná. Když na jevišti Kristu oslavují:

PHILLY: To je přece chlapík!

JIMMY: No pozdrav pánbůh!

jsme v pokušení dívat se na něj skrz prsty. Neuděláme to však, protože se samozřejmě nechceme ukvapit, dokud se scéna rozvíjí. Víc nás zaráží rozdíl mezi tím, jak na Kristu reagujeme my, a jak postavy na jevišti. Pro ně je Krista středem pozornosti, kdežto divákova pozornost zahrnuje celkové jevištní dění.

Když si takhle Synge obecenstvo připravil, vyostřuje impresi touhle pasáží:

PEGEEN: To by byl podomek, Michaeli Jamesi, chytřej jak Šalamoun. Jestli se ti dá věřit, že někoho doopravdy hledáš!

PHILLY: Chlupatí se ho bojí, a když ho budete mít v domě, neodvází se oduchávat, jestli pállite načerno, i kdyby vám psi chlemtali kořalku na dvoře ze žumpy.

JIMMY: Na takovýhle samotě je statečnost poklad, a chlapík, kterej dokázal zabít vlastního tátu, ten by se pustil vidlema i do toho nejrohatějšího čerta před samotnou bránou pekelnou.

PEGEEN: Úplná pravda, co říkáte. Mít v domě tohohle člověka, nebála bych se ani bludnejch kostlivců, ani těch zatracenejch hrdlořezů vojenskejch.

KRISTA: (*hrud se mu dme překvapením a pýchou*): Slávabohu!

MICHAEL: (*uctivě*): Mladíče, vyhovovalo by ti, kdyby ses tu usadil jako podomek? Budeme ti samozřejmě dobře platit a taky se u nás nestrháš.

SHAWN: (*Přechází nejistě kupředu*): To tak! Usadit ho v počestný a tichý domácnosti k děvčeti, jako je Pegeen Mike!

PEGEEN: (*ostře*): Ty mlč! Na to tvoje bláznění není nikdo z nás zvědavěj.

SHAWN: (*na ústupu*): Takovej hrdlořez...

PEGEEN: (*skočí mu do řeči*): Mlčíš, povídám! To máme pořád poslouchat ty tvý nesmysly? (*Kristovi medovým hlasem.*) A ty si tu klidně zůstaň, mládenče. Budeš tu jako doma.\*

Otázka vyplývající z diskuse zní: Bude vrah dobrým podomekem? Je to jeden z mnoha groteskních rysů, které sklá-

dají tkáň hry. Všechny postavy, až na Shawna, se snaží Michaela přemluvit, aby cizince zaměstnal; na první zdání se nám tedy hromadí argumenty v jeho prospěch. Krista se zdráhá prozradit, kde tátu zabil, a tak mu tedy Pegeen přisoudí, že je „chytřej jak Šalamoun“. Chlupatí ho nepronásledovali, a tak Philly naznačí, že „se ho bojí, a když ho budete mít v domě, neodvází se oduchávat“. A konečně do třetice Jimmy poukáže, že zabití vlastního táty vyžaduje statečnost, takže se usoudí, že je Krista statečný, a „na takovýhle samotě je statečnost poklad“. Autor nám nechce dát pocítit nesrovnalost mezi jejich třemi replikami: všechny tři se přece shodují. Ironie tedy nepramení ze vzájemného porovnání tří výroků. Každý z nich je však ozvěnou předšlého nesmyslného prohlášení, opakovaná absurdnost argumentu stupňuje směšnost celého uvažování, zvláště když všichni mluvíci pozvedají hlas a vyjadřují se stále důraznějšími lidovými irskými obraty. Nepřímo se nám tu vlastně namlouvá, že vrah je zrovna ten pravý, koho si vzít na samotě do domu, že černé je bílé, že dvě a dvě je pět. Smějeme se nemístnosti takových úvah, jenže tenhle ironický vtíp i náš smích se týkají pouze povrchu.

Skutečná nesrovnalost, skutečná ironie a skutečná autorova kontrola nad divákem tkví ve vzájemném *souhlasu* postav. Byli bychom čekali, že Philly bude odporovat Pegeen a Jimmy Phillymu a že konečně Pegeen udělá konec debatě, která tak rychle sklouzává do absurdity. Místo toho ji však sama rozvíjí s koketním nádechem v hlase i v chování. Pegeen, svobodná dívka, která má pracovat a bydlet pod jednou střechou s vrahem, přetrumfne Phillyho i Jimmyho: „Mít v domě tohohle člověka, nebála bych se ani bludnejch kostlivců, ani těch zatracenejch hrdlořezů vojenskejch.“ Dala by Kristovi přednost před strašidly a britskými vojáky; kdyby vedle sebe měla zabijáka s motykou, nebála by se zabijáka s nožem; kdyby byla s člověkem, jehož pronásleduje přízrak mrtvého otce, nebála by se přízraků z hrobu. Imprese A se netluče s impresí B, ale zdůrazňuje ji, a právě tak zdůrazňuje impresi C a D. Odnášíme si z toho krajně pokroucenou představu. Klademe si otázku, co nám to vlastně Synge říká, čemu máme věřit. Protože mezi naší logikou a logikou postav je příkrý protiklad a protože postavy myslí unisono, nemůžeme si z toho podle svých vlastních norem odvodit nic jiného, než že se ti



tři zbláznili, tím spíš, že se při své „argumentaci“ tváří tak vážně. Překleneme tedy divadelní propast mezi svým a jejich uvažováním mentálním gestem: nebereme ten názor příliš vážně a smějeme se. Jenže právě teď nás Synge může opřít svým bizarním kouzlem.

Kristu jejich jednání překvapí také: „Slávabohu!“ Nejsou tedy všichni účastníky nějakého bláznivého spiknutí a v jejich reakci je přece jen něco zarážejícího. Možná, že jsme měli pravdu, když v nás Krista vzbudil první impresi dost opovrženého mladíka. Jeho poznámka nás v tom zřejmě utvrzuje. Jenomže pozornost Pegeen, Phillyho a Jimmyho se v předchozím úryvku soustředila na Michaela, a tak se na něj teď zaměříme i my. Michael ten protimluv určitě vyřeší. Chvilíčku v pauze čekáme, vychutnááme situaci a uvažujeme, jak se asi Michael rozhodne. Předpokládáme, že řekne něco jako: „Svatí na nebesích nedejte, abych někdy něco takového udělal!“ Místo toho však uslyšíme, jak vlídně a uctivě říká: „Mladíče, vyhovovalo by ti, kdyby ses tu usadil jako podomek?“ A jde ještě dál: nabízí mu dobrý plat a snadnou práci. Propast se otevírá znovu. Znovu nevíme, co si máme myslet. Je impresie A ve vztahu k impresi B bez významu? Zůstane náš poměr ke zločinci, opírající se o určitý mravní kodex, bez opory v postavách na jevišti a beze vztahu k nějakému mravnímu kodexu ve hře samé? Znovu zůstáváme nad nesmyslným chováním postav na rozpacích. Máme nad ním mávnout rukou, jako to děláme při frašce? Jenomže jsme dosud jevištní akci nepopsali úplně.

Takhle jednoduše kritický postoj nám autor nedopřává: na jevišti se v koutě krčí ještě Shawn a - všimněme si - reaguje na Kristu docela jinak než ostatní. Synge si v prvních deseti minutách prvního dějství dal záležet, aby nám Shawna plně charakterizoval. A teď ho neuvádí pouze jako kontrast ke Kristovi. Shawn je tu hlavně proto, aby ztělesnil a předvedl konvenční reakci na vraha a otcovraha. Zamýšlí tedy autor, aby byl Shawn naším chórem, aby shrnul a vyslovil naše pocity vůči Kristovi? Jistě ne. Jak by mohl? Vždyť Shawn je naprostý zbabělec a fanatický svatoušek. Nutně se zdráháme ztotožnit se s tímhle třasořítkou, který prve řekl: „Panebože stůj při mně, teďka mě pronásleduje, a jestli slyšel, co jsem povídal, připraví mě o život, a já jdu domů docela sám a potmě.“

A přece právě Shawn nyní vyslovuje *náš vlastní názor*: „To tak! Usadit ho v počestný a tichý domácnosti k děvčeti, jako je Pegeen Mike!“ Je to náhoda, že jsme si názor, který jsme očekávali od Michaela, formulovali podobně, jak ho vyslovuje Shawn? Synge nás tak soudí, a prostřednictvím Pegeen, která ještě před chvílí umírala strachy, peskuje Shawna i nás: „Na to tvoje bláznění není nikdo z nás zvědavej.“ Všimli jsme si, že říká „nikdo z nás“ a šikuje tak většinu proti Shawnovi. Fyzickým pohybem i změnou tónu ho vylučuje ze společenství ostatních. A v jeho rozumnosti vidí „bláznění“. Kdo tu však opravdu blázní?

Zůstáváme nerozhodnuti, náš postoj nevyhraněný, nikomu nemůžeme s jistotou pohrozit prstem, impresie, kterou jsme si odnesli, je pokřivena. Jenomže zároveň jsme nuceni srovnat si ty groteskní rozpory a dát jim snesitelný tvar, máme-li v klidu sledovat představení dál. Jestliže se rozhodneme přijmout Syngův osobitý pohled na irské venkovany a dokážeme spolknout neobvyklou metodu, kterou nám je představuje, dá nám jeho hra pronikavě nahlédnout do lidské povahy. Možná, že si pak dokonce zopakujeme, co řekl Edmund Wilson roku 1931, že totiž *Hrdina západu* je nejryzejší básnické drama, jaké vzniklo v našem století.\*) Jestliže ne, vypískáme možná hru podobně jako první diváci, kteří ji viděli v Abbey Theatre roku 1907. Není mnoho dramát, v nichž by si autor tolik zahrál se svými diváky, tolik se nažongloval s jejich pocity a tolikrát je rozmarně přinutil přeregulovat si ohnisko představitosti, aby dosáhl svých cílů. *Hrdina západu* využívá směle divadelních možností a je dobrým příkladem, jaké výstřednosti si může dramatik dovolit.

Na začátku kapitoly jsme naznačili, že divákovy impresie přecházejí plynule jedna v druhou a že se proto žádná významová jednotka nedá oddělit od jednotky následující. Každé drama využívá v té či oné míře vlastní schopnosti jeviště impresie modifikovat. Záměrně vytváří proměnlivý „obraz“, impresie mění se v čas, neboť i drama se rozvíjí v čas. Dobrý dramatik, který má k dispozici čtyři dimenze schopné využití v mechanismu divadelní hry, nebude váhat a stiskne všechny čtyři páky. Musíme se znovu podívat na partituru dramatického dialogu, abychom uviděli, jak si vynucuje tuhle příhodnou nestálost impresí a využívá oné drahocenné čtvrté dimenze.

## Proměnlivost impresí

O kvalitě hry rozhoduje její živost, její vzruch - nikoli živost hereckého projevu, nýbrž vzruch impresí v naší představivosti. Jestliže pochopíme, jak se impresie pohybují v čase, prohýbají a proměňují, jak se rozvíjejí a nabízejí k využití, přiblížíme se k poznání, jak vzniká účinné drama. Drama není umění pouhých slov, právě tak jako film není umění obrazů: je to umění slov proměněných v pohyb. *Hrdinu západu* nemůžeme paušálně prohlásit za „satiru na lidskou zvrácenost“. Jak strnule a zkostnatěle to zní! Drama je živé jako letící babí léto, láká nás a vábí za svými objevy.

Co je „dramatické“? Těžko najdeme dva lidi, kteří by se shodli na definici. Je těžké vyvozovat zásady z mnoha různých her, z nichž každá má jiný záměr. Dramatičnost zřejmě netkví v námětu. Shakespeare nebo Ibsen nám mohou tlumočit určitý duševní stav, Molière nebo Shaw zkoumat jistou společenskou situaci, Goethe nebo Sartre vykládat filosofii, Aischylos nebo Eliot demonstrovat náboženskou víru, a všechno to může být dramatické. Tajemství spočívá ve způsobu, jakým je v obecnstvu vyvolán určitý stupeň a druh pozornosti.

Vyvolá zabití na jevišti určitý stupeň pozornosti? Vyvolá, avšak samo o sobě dramatické není. Může nás vzrušit asi tak, jako novinová zpráva nebo dobrý oběd. Jenže to obojí působí staticky. Kdyby bylo možné akt zabití nebo zaujetí novinovým článkem nebo chuť na oběd prodloužit v čase, dokázal by nás každý z těch podnětů uchvátit naplno. Žádný z nich však není s to udržet si náš zájem trvale. Důležitější je proto *druh* pozornosti.

Jednou probuzený zájem se musí vyvíjet od jednoho stadia k druhému. Když se mění naše impresie, sledujeme je v hledišti z podobného nutkání, jako provázíme očima

pohybující se předmět. Zájem oživený mízou rozpučí jako vyrazejší rostlinka. Budoucnost dramatického hrdiny nás zaujme tehdy, když se postava proměňuje, když je v pohybu, protože není ustálena. Situace nás zaujme, když se mění, protože není rozhodnuta. Učitelé vědí, že jakmile jednou odpovědí na vytýčenou otázku, ztrácí její předmět pro žáky zajímavost - ledaže by odpověď vyprovokovala další otázku. Podobně ani jevištní událost není dramatická, jestliže je statická. Aby hra dostala dramatický spád, musí navodit, rozvést a udržet určitou linii zájmu.

„Já tě zabiju“ je hrozba. Okamžitě jsme napjati, zda se vyplní: každá hrozba je nevyhnutelně dramatická. Uvažujeme totiž, jaký se po jejím vyslovení vytvoří vztah mezi potenciálním vrahem a obětí. A odhadujeme tu budoucí situaci tím usilovněji, čím více dalších možností v ní tušíme. Faust přijme Luciferovu nabídku, ale je to rozhodnutí dramatické, protože jím vývoj nekončí, nýbrž začíná.

Mimo tenhle dynamický požadavek plastického jevištního dění se o dramatické formě nedá předem nic předpokládat: každá hra si diktuje formu vlastní. Čím je dramatická rozhlasová hra Dylana Thomase *Pod mléčným lesem*, která připomíná skupinový portrét? Nemá žádnou zápletku, žádná z jejich četných postav se „nevyvíjí“. Je dramatická tím, že hybný popud vychází přímo z tématu, z ducha živého lidského společenství, a udržuje se vlastní setrvačností jako v hudebním kánonu. Hra předvádí jednu vesnici jednoho dne v jednom ročním období. Postavy však myslí na minulost, sní o budoucnosti a nabývají stále typičtějších, obecnějších lidských vlastností, až se jejich život stane symbolem života vůbec, onoho koloběhu ze dne na den a z roku na rok. Naši pozornost udržuje právě to narůstání významu hry, které si uvědomujeme prostřednictvím rozhlasu, jehož intimnost obzvláště rozněcuje představivost. \*)

Obecnstvo hledá ve hře věc, která je může zaujmout, prostě „život“. Herec hledá výraznou roli, natolik životnou, aby ji mohl ztělesnit a vytvořit postavu. Režisér hledá dobré divadlo, materiál, jehož latentní zajímavost stojí za rozvinutí. Všichni hledají možnosti změny a vývoje skryté v dialogu.

To neznamená, že nás musí z jeviště neustále bombardovat nové myšlenky a pocity. Kdyby tomu tak bylo, ztratili bychom asi každý dialog, který by nepřekypoval horečnou



aktivitou. Své místo má i dialog docela klidný, stejně jako má své oprávnění i opakovaná replika. Aktivní musí být v duchu divák, a pauza v řeči provokuje jeho zostřenou bdělost. Dlouhá samomluva ještě neznamená, že jevištní osoba prostě hlasitě souhlasí sama se sebou, že mluví „přítakacím“ jazykem.\*) Hodnota Romeova závěrečného monologu s dlouhým řečnickým výčtem přívlastků smrti záleží v tom, že nám dopřává pauzu k zamyšlení:

Mám snad věřit,  
že netělesná smrt je záletná,  
že tě ten kostlivec tu drží v hrobce,  
abys mu byla milenkou?...\*)

Romeovy emoce v hrobce jsou nanесeny tlustým štětcem. Monolog se však ospravedlňuje tím, že nám umožňuje postřehnout a strávit význam scény, ocenit celistvost a čistotu mladé lásky, bojující proti rozkladu a zkázonosným silám, jež ji přesahují a z nichž „netělesná smrt“ je ta hlavní. I zdánlivě zdlouhavý herecký projev může být dramatický, jestliže máme na zřeteli víc vzrušení obecenstva než herců.

Z podobných důvodů by bylo snadné odsoudit třeba Maeterlincka. Ocituje si kousek dialogu z jeho *Nitra*, v němž dvě postavy pozorují rodinu, shromážděnou za osvětlenými okny domu v pozadí:

CIZINEC: Teď zdvihli oči...

STAREC: A přece nemohou vidět nic...

CIZINEC: Jsou na pohled šťastni, a přece je tu něco, neumím povědět co...

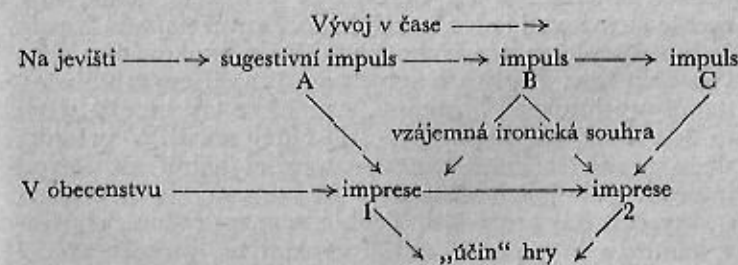
STAREC: Mají pocit, že jsou z dosahu nebezpečí. Zavřeli dveře a v oknech mají železné mříže. Opevnili zdi starého domu; zamkli na závoru troje dubové dveře. Počítali se vším, s čím se dá počítat...\*)

Ten úryvek je dramatický. Ne proto, že některé herce vidíme předvádět němohru, ale docela prostě proto, že už víme o neštěstí, které postihlo jednoho člena rodiny. Maeterlinck využívá citlivosti diváka, který napjatě vyčkává. Dění na jevišti ustalo, ale duchovní „svaly“ se napínají k prasknutí. Technice hry by se dalo právem vytknout, že nevybité napětí roztrhne obraz zevnitř, jako když praskne příliš nafouknutý balon. Jenže Maeterlinck se pokouší sdělit nám svou představu osudovosti v divadelních termí-

nech podle vlastní volby. Drama je živé, alespoň v myslích diváků, a autor by měl být souzen z jiných důvodů než pro nedostatek dramatickosti.

Tvrdíme-li tedy, že divadelní hra stojí a padá s odezvou u obecenstva, vyjadřujeme tím více než pouhou samozřejmost. Trvalým cílem divadelního autora je přimět obecenstvo ke spolupráci. Ačkoli se zdá, že Cizinec a Stařec v *Nitru* vykládají a popisují dění pro drama nevhodné, ačkoli v Romeově monologu zdánlivě vykládá a popisuje sám Shakespeare, je tomu ve skutečnosti jinak. Autoři poskytují řečiště proudu našich myšlenek, snad ne řečiště docela obvyklé a nutně nejlepší, ale přece jen sloužící k tomu, abychom si děje „vyložili a popsali“ sami v takovém sledu a tempu, jak nám to autor určil. Dramatik na nás působí jako každý umělec nepřímě. Předvádí nám, obrazně řečeno, barvu slunečního světla, aby nám vsugeroval sluneční teplo, nebo zurčení vody, abychom si z toho impulsu představili její proudění. Využívá k tomu speciálně onoho rysu naší obrazotvornosti, který se v divadle projevuje nejdůrazněji, totiž její proměnlivosti.

Hra burcuje obecenstvo bodcem vloženým do rukou herců. Zájem o drama vyvolává proud impresí, které postupují ve sledu přesně určeném postupem dění na jevišti. Právě tak jako v kině musí být zvuk provázen odpovídajícím kontrapunktním snímkem kamery, aby vznikl komplexní polyfonický „obraz“ celku, jak si to uvědomil Ejzenštejn,\* ) tak i každý úsek dění na jevišti předpokládá určitou harmonickou nebo protichůdnou představu obrazotvornosti, která postupuje s děním a dává scéně hloubku. Je to jako orchestrální partitura psaná vertikálně na několika notových osnovách pod sebou. Dá se to vyjádřit diagramem:



Imprese vnímáme v dramatickém procesu ironické dedukce. Jenže opět jako ve filmu - impresie samy o sobě jsou statické a bez dramatické hodnoty. V. I. Pudovkin ve svém pojednání o skutečném pohybu filmového obrazu říká,\*) že každý objekt promítnutý na plátno je mrtvý objekt, i když se před kamerou pohyboval. Teprve včleněním do syntézy jednotlivých objektů nabývá filmového života. Podobnou syntézou ožívují i sugestivní impulsy z jeviště, dobrý dramatik v nás evokuje proměnlivé impresie - a hle - drama se rozbíhá v čase! Dobrý kritik měří a hodnotí vývoj mezi impresí 1 a impresí 2, vývoj, který je pravým zdrojem účinnu hry. Nejdůležitější však v divadle je aktivita pozorného diváka, který vstřebává významuplné impresie, získané přesným zkoumáním myšlenek a pocitů, s očima i ušima jemně naladěnými na impulsy herců.

Nejjednodušší formou vyvolání vzruchu je pravidelný postupný vývoj. Články v řetězu impresí jsou přitom čím dál silnější. Jako příklad si uveďme úryvek z hádky mezi Shakespearovým Brutem a Kassiem:

KASSIUS: Sám César takhle netroufal si na mne!  
 BRUTUS: Tím méně vy ho takhle popouzet.  
 KASSIUS: Že jsem si netroufal?  
 BRUTUS: Ne, netroufal.  
 KASSIUS: Já, že jsem -  
 BRUTUS: Nikdy! Neboť šlo vám o krk.  
 KASSIUS: Nehřešte příliš na mou lásku, Brute,  
 sic provedu, co by mě mohlo mrzet!  
 BRUTUS: Co by vás mělo mrzet, už jste proved.\*)

Stojí za povšimnutí, že reakce obecnstva na tuhle výměnu replik je většinou rychlá a pohotová, protože v linii impulsů není žádná dvojsmyslnost. Emoce se řítí stále jedním směrem, a na hercích se přirozeně žádá, aby rychle navazovali jeden na druhého. Brutus napadá Kassia řadou úštěpků a téměř ho zesměšňuje opakováním jeho vlastních slov. Kassius reaguje napůl nevěřícným údivem, napůl protiútokem, otázkami, v nichž se tají hrozba. Jsou to dva muži, kteří se stůj co stůj chtějí srazit. V prostém sledu replik se sbírá síla vyvolávající jednu naléhavou impresi. Jak jejich vzájemný hněv roste, je nebezpečí srážky čím dál hrozivější. Tenhle význam ovšem, chápán v kontextu hry, působí zvlášť evokativně, protože svědčí

o zvratu jejich dřívějšího přátelství a připomíná i motiv toho zvratu: Kassius teď přirovnává Bruta k jejich včerejšímu společnému nepříteli.

Avšak žádný postup nemůže dlouho zůstat při podobné prostotě, nemá-li vést k jednotvárnosti a tudíž k ochabnutí zájmu. Jak dlouho dokážeme poslouchat vzájemné výčitky na způsob: „Já nic - to ty?“ Citovaná scéna hádky vyniká tím, jak se v ní Shakespearovi podařilo vyjít nepřátelství obou soupeřů a zároveň naznačit i jeho vnitřní variaci. Imprese už nejenom sílí, nýbrž se také proměňuje. Vraťme se ke slově. Jak pozná herec, který má pronést Kassiovu verš: „Nehřešte příliš na mou lásku, Brute“, že má změnit tón hlasu? Pravda, hrozba tohoto verše je naléhavější, slova jsou vyrovnanější a odměřenější, a proto do jisté míry pádnější než vyřazené: „Že jsem si netroufal?...“ „Já že jsem -.“ Skutečně důležité však je, že Kassius zde mění postoj a opouští jeden způsob útoku. I když ta změna zabere jen okamžik, stačí dát impuls k prudké změně impresie, která nás neočekávaně upozorní, že Kassius projevuje známky váhání, že je z obou soupeřů moudřejší. Brutus naproti tomu obnovuje útok, ale to už se napětí vybil a my jsme postřehli náznak hlubších souvislostí, po nichž můžeme pátrat v další výměně replik.

Méně složitá situace se nám najednou zkomplikovala, a tak to má v dobrém dramatu být. Struktura se mění jako v kaleidoskopu, který se každou chvíli obrací, jako v detektivce, v níž se těžiště zájmu kapitoly od kapitoly přesouvá, a čtenář sleduje klikatou a klamnou stopu až k řešení. Podobně se proměňuje impresie v tomto dramatickém momentu z *Romea a Julie*:

#### Vystoupt Romeo

TYBALT: Bůh s vámi, pane! Tady jde můj člověk.  
 MERKUCIO: Ať visím, je-li však váš služebník.  
 Či jděte napřed, on vám půjde v patách.  
 V tom smyslu vášnost smí ho nazvat svým.  
 TYBALT: Má láska k tobě, Romeo, mi vnuká  
 jen jeden titul pro tebe: jsi lump!  
 ROMEO: Mám důvod, Tybalte, tě milovat,  
 a ten tě omlouvá, že neoplácím  
 tvůj pozdrav stejnou mincí. Nejsem lump.  
 Buď tedy zdrav! Je vidět, že mě neznáš.\*)

Tybalt přišel hledat Romea a Merkucio se Tybalta po-



koušel vyprovokovat, aby tasil, ten si však šetří kord na Romea. Uvědomujeme si naléhavě situaci a jejich náladu, krev, která se jim vaří vedrem, jak o tom prve mluvil Benvolio. Do takové pasti přichází Romeo právě oddaný s Julií: oškřivost téhle scény ostře kontrastuje s „jásotem nad tím, že jsme se tak našli“ v předchozí svatební scéně, a Romeo slouží mezi oběma scénami jako fyzický spojovací článek. A teď, právě v okamžiku Romeova příchodu, slyšíme a vidíme Tybaltův zuřivý úvodní výpad: „Tady jde můj člověk“, a slyšíme, jak Mercurio odpovídá slovy, kterými podle jeho přesvědčení odpoví Romeo. Rukavice je tak vlastně už hozena i zvednuta. Diváci v hledišti stejně jako Tybalt a Mercurio na jevišti čekají od Romea jednoznačnou odpověď a souboj. Jeden impuls předjímá druhý. Tybalt vychrlí svou výzvu:

Má láska k tobě, Romeo mi vnuká  
jen jeden titul pro tebe: jsi lump!

Jeho slova souznějí s rytmem, ve kterém Tybalt jedním pohybem tasí kord a švihne jím. Granville-Barker popisuje, co v tom okamžiku cítíme v hledišti:

Jak odpoví Romeo na urážku takhle dovršenou onou sarkastickou zdvořilostí? Benvolio a Mercurio ani sám Tybalt o tom nejsou na pochybách. Následuje však mlčení. Každý úder srdce, o který se ticho prodlouží, uvádí postavy v úžas, kdežto v nás vyvolává napjatou úzkost. Víme, co všechno je v sázce.\*)

Jenže ani ono vědomí, co všechno je v sázce, které nám vnukl Shakespeare, ani ten „úder srdce“, který vyžaduje na svém herci režisér, nevysvětlí dostatečně účinnost Romeovy repliky. Shakespeare nám náhle odepřel, co jsme si přáli, a přemístil ohnisko obrazu. Otřes z toho, že došlo k pravému opaku našeho očekávání, umožňuje autorovi, aby nám dal pocítit účín scény ještě naléhavěji. Teď totiž názorně vidíme, co je v sázce, otřes nás donutí, abychom prožili význam Romeova mlčení: Romeo se oženil s Tybaltovou příbuznou a je tedy nyní i jeho příbuzný, takže se oba ocitají v nemožném postavení, o kterém ví jenom Romeo. Imprese modifikovaná jeho klidnou, ovládanou, vyhýbavou odpovědí se napíná a je čím dál mučivější, jak se na nás řítí vyvrcholení scény.

Drama je komponováno z nesčetných kombinací a permutací podobných impresí plynoucích v čase. Nikdy neexistovalo občas uváděných šestatřicet dramatických situací. Ve skutečnosti žádné dvě inscenace, ba ani dvě představení nemohou být stejné. Proč? Nejmenší změna intonace, prodloužení zámlky, prodloužení v gestu u jediného herce mohou vyvolat podstatně odlišnou impresi, která může modifikovat všechno ostatní. Pouhá pauza předtím, než Romeo promluví, jeden křečovitý okamžik na naprosto strnulém a ztichlém jevišti může zelektrizovat diváka. Pauza, ať už zamýšlená či nezamýšlená, dovede být výmluvná, jak víme ze situací, kdy herci selže paměť: dojde-li k takovému lapsu v rozhodujícím okamžiku, může být scéna nenapravitelně pokažena. Jestliže se však s pauzou zachází celé další dění. Všechno, čeho je herec na jevišti schopen, potenciálně osvětluje nebo zatemňuje, rozšiřuje nebo zužuje dramatickou impresi. Jeden autor, který organizuje své jevištní impulsy se svrchovanou jemností, nám ukáže, jak křehká může být tkáň dramatické impresie, jak prchavé jsou její proměny v našem nitru.

Poslední velké hry Čechovovy jsou konstruovány tak, že v nich každý sebemenší útržek dialogu má své přesné a důležité místo, jenomže se to dá dokázat pouze velice pečlivým zkoumáním. Inscenace jeho her je obtížná a náročná pro jejich hutnou strukturu, která klame svou zdánlivou rozevlátostí, a přečíst je tak, aby nám nic neuniklo, je téměř nemožné. Čechov je však tak vynikající umělec, že to stojí za pokus.

Jak bylo již často řečeno, Čechov dělá největší ústupky realismu, připodobňuje své hry co nejvíce životní zkušenosti, tím že neuznává pojem divadelního hrdiny nebo hrdinky. Každá jeho jevištní postava je do jisté míry středem svého vlastního světa a má svůj vlastní příběh, právě tak, jako v životě je každý člověk hrdinou sám sobě, osou, kolem které ostatní lidé pouze přihrávají. Na Čechovově jevišti však sledujeme celou skupinu, a všichni herci hrají v jednom kuse, takže jeden „hrdina“ se jako v rovnici navzájem krátí s druhým. Událost nebo dokonce jen všeobecná nálada postihuje všechny postavy, každou však osobitým způsobem, jednu obšťastní, druhou možná rozesmutní. Když si je všechny sečteme dohromady, do-

spějeme v duchu k přesnému prožitku oné události nebo k procítění nálady. Je nám tak novým způsobem vštěpován neobyčejně silný pocit života. Čechov odmítá položit divadelní důraz na kteroukoli z jednotlivých postav, dosahuje velkého uměleckého úspěchu tím, že akcentuje daleko spíš *vztahy mezi postavami* než postavy samy. Následkem toho ustupují události do pozadí a my sledujeme jenom jejich působení na vzájemné vztahy. Abychom pochopili, co postavy navzájem spojuje, musíme energicky uplatnit metodu proměnlivých impresí. Poslední rozhovor mezi Lopachinem a Varjou ve *Višňovém sadu* je pro tuhle fasetu Čechovova umění názorný:

- LANĚVSKÁ (*do dveří*): Varjo, nech toho a pojď sem, tak poběž, poběž! (*Odejde s Jašou.*)  
LOPACHIN (*dívá se na hodinky*): Tak... (*Pauza. Za dvěma zdržovaný smích a šepot. Vejde Varja.*)  
VARJA (*dlouho se přehrabuje v zavazadle*): Kde to jen mám, ne a ne to najít...  
LOPACHIN: Copak to hledáte?  
VARJA: Někam jsem to dala a zaboha si nemohu vzpomenout... (*Pauza.*)  
LOPACHIN: Co budete teď dělat, Varvaro Michajlovno?  
VARJA: Já? Půjdu k Rogulinovým... za hospodyni... Povedu jim hospodářství, nebo tak něco.  
LOPACHIN: Do Jašněva? To je dobrých sedmdesát verst cesty... (*Pauza.*) Tak vidíte, končí se život v tomhle domě...  
VARJA (*hledá*): Kam jen jsem to dala...? Že bych to strčila do truhly? Ano, končí se život v tomhle domě... nadobro, na vždycky...  
LOPACHIN: A já ještě teď odjíždím do Charkova... tím vlakem jako oni... čeká mě moc práce. Tady na statku nechám Jepichodova... Vzal jsem ho už do služby.  
VARJA: Ale co!...  
LOPACHIN: Loni už touhle dobou padal sníh, jestli si vzpomínáte. A letos je tak hezky ticho, slunečno. Ale už to přece jen studí... Tři stupně pod nulou.  
VARJA: Nedívala jsem se. (*Pauza.*) Stejně máme rozbitý teploměr... (*Pauza.*)  
HLAS (*zvenku do dveří*): Jermolaji Alexejiči!  
LOPACHIN (*jako by čekal na tohle zavolání*): Hned, hned, už jdu. (*Rychle odchází.*)  
VARJA (*sedí na podlaze, hlavu na uzlu se šatstvem, tiše pláče. Otevrou se dveře. Raněvská jde po špičkách.*)  
LANĚVSKÁ: Tak co? (*Pauza.*) Musíme jet.\*

V uvedené scéně se na nás neřádá, abychom projevíli víc sympatie pro Lopachina nebo pro Varju, ani víc

zájmu o jednoho z nich. Víme, že prodej višňového sadu odvede Varju do Jašněva, sedmdesát verst od domova, a že Lopachinovi, který se s ní rozejde, to přidělá víc práce, ale náš hlavní zájem se netýká individuální budoucnosti žádného z nich. Více nás zajímá, co cítí jeden k druhému. Po tři dějství jsme slyšeli narážky na očekávaný sňatek téhle dvojice a právě před chvílí Raněvská prohlásila:

Víte dobře, Jermolaji Alexejiči, že jsem doufala provdat ji za vás... a všechno ukazovalo, že vy si ji chcete vzít taky. Má vás ráda, a vy ji nejspíš taky rád vidíte... a já prostě nevím, nevím prostě, proč jako byste se teď jeden druhému vyhýbali. Já tomu nerozumím.

Nyní, po zásahu Raněvské a pod vlivem nadcházejícího odjezdu, máme zájem, jestli je vzájemná náklonnost dovede k zasnoubení, a jak se k sobě za takových okolností budou chovat. Lopachin Varju o ruku nepožádá, a sama ta událost není opět nijak přímo zdůrazněna. Takže si musíme položit otázku, jak se chce Čechov vyhnout divadelnímu vakuu, když pohrdl přímým účinem na diváky. Čítáváme, že Čechov nahrazuje jevištní dění a události evokováním „nálady“ nebo „atmosféry“; řadou situací, v níž akce uvízne na mrtvém bodu, prý v obecněstvu vyvolává přetlak citů, který musí posloužit místo katarze. Nebo slycháváme, že prý v jeho bezmocných a zmarněných postavách polykáme směs komiky s dojetím, potom prý prohlašujeme: „Takový už je život“ - a spokojujeme se s tím z nedostatku něčeho dramatictějšího. Vykládat Čechova teorií „smíchu a slz“ je nebezpečně snadné.

Výstižnější je možná názor, že Čechovovy banality a zdánlivě nesouvislý dialog nám mají ukázat, jací se lidé naphled jeví, a my že proti tomu máme postavit, co je v nich opravdu závažného. Takový názor vychází z Čechovova vlastního prohlášení, které dneska v čechovovské literatuře zklasičtlo:

Je nutné, aby na jevišti bylo všechno právě tak složité a právě tak jednoduché jako v životě. Lidé obědvají, a zatímco obědvají, rozhoduje se možná o jejich budoucím štěstí nebo jsou jejich životy na pokraji zhroutilí.\*

Jinými slovy, Čechovova banalita se stává ironickým symbolem, který je ve svém účinu neodolatelný, protože



se tolik podobá životu, zároveň nám však poskytuje intenzivní a vzrušující divadelní zážitek, protože význam symbolu je širší a plnější než v životě. Čím všednější banalita, dalo by se podle této teorie říci, tím důležitější je její kontrastní symbolický význam, takže nastalý rozpor vyvolá tím větší vzrušení.

Máme-li se však vůbec vyznat v Čechovových metodách a v příčinách jejich účinnosti, máme-li posoudit, jaké z jeho vztahů mezi postavami vznikají významy a jak na ty významy poukazují všednosti v jeho dialogu, je nezbytné, abychom postupovali nějakým takovým způsobem, jako je náš. Zejména Čechovova jedinečná schopnost tlumočit nám pocit uplývajícího času se dá rozebrat jedině s použitím pojmu proměnlivých impresí. Ta schopnost v podstatě nezáleží na tom, jak obratně uvádí na jeviště tři generace, jako ve *Višňovém sadu*, ani na tom, jak důrazně poukazuje na minulost, ani na tom, s jakým nadáním umí předvést růst jednotlivých postav. Čechovovy motivy plynoucího času, které mu umožňují odhalit pravdu o lidské zkušenosti pronikavěji, než to dokázal kterýkoli jiný moderní dramatik, tkvějí hluboko v akcích, jež autor rozvíjí na jevišti. Idea měnlivé nestálosti věcí vyplývá z řetězce nesčetných drobných pohledů do lidského nitra, které se nám odkrývají, zatímco si osvojujeme měnící se impulsy dramatikovy.

Přede vším: jak si citovaný úryvek dialogu vyloží herci? Pokusme se popsat, jak ho nejspíš zahrají, jak se asi bude rozvíjet jevištní jednání. Všechny tři postavy vědí, oč má v příštím rozmluvě jít. Lopachin má požádat o ruku Varju. „Vyřídíme to hned - ať to máme za sebou!“ říká, skrývá své pochybnosti a nervozitu předstíráním rozhodnosti a obchodnické taktiky, kterou i on pocituje jako nevhodnou pro řešení delikátního lidského problému. Raněvská zavolá „Varjo!“, vyjde a opustí ho na jevišti samotného v očekávání Varjina příchodu. Čechov ho nechá udělat jedinou věc, podívat se na hodinky, a pronést jediné slůvko „tak“, které okamžitě mdle kontrastuje s živějším a řečnějším projevem Raněvské. Mohlo by to znamenat: „Tak, je zrovna čas udělat to“ - sám Lopachin přece zařídil podrobnosti jejich odjezdu. Nebo by to mohlo znamenat: „Tak, teď to vyřídím a budu to mít s krku.“ Ale neznamená to jedno ani druhé, tak by se Lopachin vy-

tácel leda sám před sebou. Slabé zachvění hlasu, které zaslechneme, nám prozradí totéž, co nám za chvíli řekne příští scéna, že totiž to slůvko znamená: „Tak, teď už tomu neuteču.“ A pohled na hodinky je projev muže, který se zaštiťuje obranným gestem a hledá v něm útěchu. Lopachin sebou trhne, když za dveřmi uslyší potlačovaný smích: má pocit, že je to Aňa, Charlotta, Raněvská, ba i Varja, vlastně celá rodina, smějící se žertu na jeho účet, jako se smávala dřív. Odvrátí se tedy a snaží se tvářit jakoby nic.

Varju strčili dovnitř. Její vzrušení rychle pohasne, právě tak jako Lopachina opustila veselost, jakmile Raněvská vycupitala z pokoje. Varja si netroufá podívat se na něj a honem předstírá, že prohlíží zavazadlo zanechané v pokoji. Cítí však, že musí něco říci, že je třeba prolomit ledu a že to musí udělat ona, nebo se k tomu neodhodlá žádný z nich. Co má říci? „Kde to jen mám, ne a ne to najít...“ prohlásí a napůl tím omlouvá svou přítomnost v pokoji. Přehrabuje se v zavazadle dál. Měl bych téhle příležitosti využít, myslí si Lopachin a hlaholivým tónem člověka, který se chystá načít slibný námět konverzace, spustí: „Copak to hledáte?“ Teď se na mě dívá, myslí si ona - až do té chvíle se totiž jeden druhému neodvázili podívat do očí. Musím hledat jako blázen, ale co mu odpovédět na tak nanicovatou otázku? Budu dělat, že jsem ji přeslechla. „Někam jsem to dala a zaboha si nemohu vzpomenout...“ Jenže, Varjo, to se ti vůbec nepodobá - tys přece nikdy v životě na nic nezapomněla! Lopachin je příliš zabrán do svých úvah, aby si povšiml její lži.

Protože Varja nemůže říci určitěji, co hledá, Lopachinův konverzační náběh ztroskotá a on se chvíli nešťastně pokouší přijít na jiné téma. Znovu se zahledí jinam: Kdyby aspoň přestala s tím kramařením! Proč bych jí to nepověděl rovnou? No, třeba ne tak docela rovnou... „Co budete teď dělat...?“ Konečně začal, myslí si Varja s prchavým pocitem úlevy. Teď přišla chvíle, abych jakseptatří dala najevo svou dívčí cudnost. První pravidlo je projevit údiv: „Já?“ Nikdo jiný samozřejmě v pokoji není. Druhé pravidlo předpisuje nonšalanci: řekne mu tedy, že půjde za hospodyní. Ona manželství nepotřebuje, dokáže se o sobe postarat sama. Ale nesmí to prohlásit příliš defi-

nitivně - to by k ničemu nevedlo. Musí mu nechat možnost navázat: „...Povedu jim hospodářství, nebo tak něco.“ To-hohle se musím chytit, říká si Lopachin, konečně se někde dostáváme. Třeba bych mohl začít znovu o višňovém sadu, a pak jí třeba požádat, aby tu zůstala se mnou. Prohlásí tedy zvesela: „Do Jašněva? To je dobrých sedmdesát verst cesty...“

Co jsem to řekl? Slyšel jsem ji vzlyknout? Co mi to před chvílí povídala Raněvská? - „Hodně se napláče, chuděra.“ To jsem to vyvedl! Jak to napravit? Troška soucitu nemůže škodit: „Tak vidíte, končí se život v tomhle domě...“ Jenže Varju to zabolí, slzy jí vyhrknou proudem. Nesmí mě takhle vidět, nesmí si myslet, že mi na tom nějak záleží. Skloní se tedy zpátky k rancům na podlaze: „Kam jen jsem to dala?“ Proč mi konečně neřekne, co mi sem přišel povědět? A tónem, který naznačuje: mám spoustu práce, nemám čas na city, jestli mě chceš požádat o ruku, tak si pospěš, Varja opakuje jeho slova: „Ano, končí se život v tomhle domě...“ To byl špatný tah, myslí si Lopachin, muž, který zřejmě tak často říká a dělá nevhodné věci. Je třeba začít něčím veselejším. Pro jistotu by bylo moudřejší, kdybych nejdříve pověděl něco sám o sobě. A tak spustí znovu ještě hlaholivěji, ale pořád obchází jako kočka kolem horké kaše: „A já teď odjíždím do Charkova...“ Co to říká? Vždyť je to nesnesitelné, myslí si Varja, už se dál nevydržím přetvařovat. A hlas, kterým komentuje Lopachinovo sdělení, zazní zřetelně trpce a otupěle: „Ale co!...“

Lopachin si myslí: udělal jsem další chybu; určitě jsem ji urazil; musím změnit taktiku; musím začít o něčem jiném; musím ji rozveselit. Co vidím, když se podívám z okna? A s posledním příškrčeným úsilím o bodrost začne mluvit o počasí: „...A letos je tak hezky ticho, slunečno.“ A najednou na něj dolehne ovzduší zpustlého pokoje s povlaky proti prachu, ovzduší domu, který má být opuštěn, a možná že si dokonce předem představí svou vlastní osamělost. Otřese se tedy a dodá: „Ale už to přece jen studí...“ Jeho instinkt metodického muže a snad i touha udělat na ni dojem mu vnuknou poslední neohrabaný a naprosto nevhodný pokus o konverzaci: „Tři stupně pod nulou.“

Vzdaluje se čím dál tím víc od věci, o kterou jde,

a Varja to cítí hůř než on. Už to nevydrží a usazeným hlasem mu vzlykavě odpoví: „...máme rozbitý teploměr...“ Ve skutečnosti vzlyká: „Ty blázne, ty blázne!“ A přichází další trapný okamžik, kdy Varja ustane, protože si uvědomí, že zašla příliš daleko. Lopachin neví, co dělat, a jako vždycky zamává bezmocně rukama - dokud se neozve zvenčí jeho jméno. Zachráněn! „Hned, hned, už jdu!“ Varja si teď může ulevit; je sama. Je po epizodě plné kruté bolesti a bezmocnosti, ze které by člověk zešílel. Teď se může zhroutit na uzel u svých kolenou; uplakanek se může vyplakat dosyta. Ale nevěděla snad předem, že to dopadne takhle? Věděla, a její vzlyky jsou čím dál tlumenější a rezignovanější. Po špičkách vejde Raněvská a ptá se jí s laškovným očekáváním: „Tak co?“ Bleskem si uvědomí svou schovanku v slzách na podlaze a vyčte z toho všechny podrobnosti epizody, která se právě odehrála - víc se ptát nemusí. Možná, že i ona věděla, jak to dopadne. Pokročí do pokoje energičtěji a její tón přejde v bezvýrazné a suché konstatování, záměrně umenšující význam toho, co se stalo: „Musíme jet.“

Tolik o hercích a o sledu jevištních impulsů. Náš nárys se dá z velké míry doložit nejen vyloučením alternativních možností, nýbrž i narázkami pečlivě vetkanými do hry, narázkami, které vytvářejí pevnou osnovu pro interpretaci základního jednání. Podrobnosti naší epizody jsou svým výběrem i uspořádáním tak blízké skutečnému životu, tak přesné v charakterizaci, že možná ani pečlivé zkoušky Stanislavského nezměřily celou hloubku dialogu. Kdybychom však s úvahami o naší pasáži skončili tímhle zjištěním, znamenalo by to odbýt ji pouze jako virtuózní kousek naturalistické techniky. A to určitě nestačí. Kvalita dramatu není v tom, jak hratelný je dialog, nýbrž v tom, jak podněcuje k aktivitě naši vlastní představitost.

V divadle proběhne naše epizoda za několik vteřin, ale i kdyby ji obecenstvo nesledovalo s plnou pozorností, dosahuje silného účinku v elementární rovině. Je nad slunce jasné, že má představovat dva lidi, kteří se snaží dohodnout o manželství. Její skutečný výsledek je konfrontován s naším očekáváním. Nedohodli se na ničem. Je to anti-klimax. Jenže celkový plán vedoucí k tomu antiklimaxu se dá tušit dříve, než se opravdu naplní: nadšení, které před Lopachinem projevuje Raněvská, se brzy dostává do



rozporu s jeho nedostatkem nadšení, jakmile je ponechán o samotě. Nadto ještě: vzrušení děvčat za dveřmi je na nejlepší cestě ke zvratu, jakmile Varja v rozpačitém tichu začne kramářit v ranci. Tyhle protichůdné akce spolu s narážkami, že se ve zdárný výsledek rozmluvy nedá příliš doufat, které před tím utrousili Raněvská i Lopachin, vedou bdělejšího diváka k tomu, aby scéně věnoval poněkud jinou pozornost. Není to prázdný antiklimax, není to jenom další ztroskotání předvedené pro zdůraznění tísnivé atmosféry. Kdo hru viděl dobře zahranou, ví, že právě tahle scéna působí zvláštním způsobem povzbudivě. Protože jsme na antiklimax předem připraveni, všimáme si zvlášť pečlivě jeho povahy. Nahlížíme za výslovně konstatované podrobnosti scény a klademe si otázku: Co otupuje rozhodnost těchto postav?

Ze scény si vyvodíme diagnózu jejich vzájemného vztahu. A třebaže herec je vázán svým uměním, aby si vyložil Lopachinovo „tak“ co nejurčitěji, my v hledišti to udělat nemůžeme. Jestliže se herec patrně rozhodne vyložit si ono slůvko větou: „Tak, teď už té nabídce sňatku něuteču,“ my to vidíme subtilněji. Říkáme si: Máme před sebou člověka, který se chystá požádat dívku o ruku, ale ve skutečnosti k tomu není vyzbrojen (pozorovali jsme na něm už dříve určité příznaky rozpačitosti a plachosti), podle všeho myslí na jiné věci (všimli jsme si jeho netrpělivého gesta s hodinkami), a nejspíš se stejně ani ženit nechce (slyšeli jsme intonaci jeho hlasu). Tohle nám projde hlavou během času, který nám k tomu Čechov dal k dispozici jednou ze svých důmyslně umístěných pauz. Pak slyšíme od Varji, jinak tak spolehlivé a schopné pracovnice, její lež. „Někam jsem to dala a zaboha si nemohu vzpomenout...“ Co nám ta lež říká? Jistě ne to, že by Varja chtěla, aby se mu zdála neschopná, a rozhodně ani to, že by se nechtěla vdát. Její lež nám jedním rázem prozrazuje, že Varja je v rozpacích, že něco předstírá, že Lopachina vyzývá, aby udělal první krok k vyjádření, na které oba myslí. Proto přichází další pauza. Během ní si klademe hlubší otázky, neboť naše impresie se už začala měnit. Ptáme se: Povede tenhle Varjin postup k cíli? S člověkem v Lopachinově duševním rozpoležení? A víme okamžitě, že nepovede. Lopachin by potřeboval otevřenější výzvu. S pokračující výměnou replik nám

Čechov podává dramatickou definici něčeho, co se ukrývá za situací a co bylo napovědění v průběhu hry.

Formy jejich mužského a ženského společenského chování - Lopachinova opatrná zdrženlivost a Varjina upejpavá slušnost - v moderních podmínkách nestačí. Lopachin nám před několika minutami v rozhovoru s Trofimovem opákoval, že je sedlák bez vychování, jenže jeho neschopnost požádat Varju o ruku nepramení z nedostatku vychování. Právě jeho sedlácký původ a nedostatek způsobů ho vedou k přesvědčení, že musí myslet, dokáže-li to, jako se myslí ve vyšších kruzích a chovat se tak, jak předpokládá, že se chová šlechta. Proto mluví v oklikách, obchází jako kočka kolem horké kaše a nedosáhne ničeho. Když se vzdá boje a řekne: „Loni už touhle dobou padal sníh, jestli si vzpomínáte...“ vypadá to, jakoby se tím návratem k oblíbenému konverzačnímu tématu přiznával, že se nikdy nedokáže přizpůsobit myšlení těchto lidí. Varjin pláč ho utvrdil v pocitu, že nikdy nesvede vyslovit větu, která by nebyla netaktní, právě tak, jako bylo nemístné jeho gesto, když koupil višňový sad a když chtěl odhodit rodinu oslavit šampaňským. Stejným způsobem i Varjino lpění na dívčím dekoru prozrazuje neschopnost pochopit, že čas pro takovou obřadnost už minul.

Nikdo z těchto lidí, až na Trofimova, který představuje mladší generaci a který může Lopachinovi prohlásit: „Váš táta byl sedlák, můj měl drogerii - ale z toho nic nekouká,“ nevyčítal potřebu přizpůsobit novým časům i vzájemný společenský postoj. Ztráta višňového sadu je úplný a rozvinutý symbol jejich ztroskotání. Čechov zdůrazňuje svou myšlenku pro případ, že by ji někdo přehlédl. Varja říká, že půjde k Rogulinovým: „Za hospodyni... Povedu jim hospodářství, nebo tak něco.“ Z paní se stává služka, pravdaže velice úctyhodná, ale přece jen služka. Necítíme snad z jejího dovětku „...nebo tak něco“ i určité znechucení?

A co Lopachin? „A já ještě teď odjíždím do Charkova... tím vlakem jako oni... čeká mě moc práce...“ Ano, do Charkova, do velkého města. Byla tam Varja někdy? Život v tomhle domě se končí, ale vzhůru do Charkova, kde má člověk spoustu práce, kde je život! Ze služebníka se stává pán. Není teď postavám hry jasné, že si vyměnily společenské role a že Lopachin i Varja mohou odložit

společenské konvence? Čechovova dramatinovaná myšlenka se hlásí naprosto neklamně. Naše scéna není žádný fraškovitý výstup dvou nerovných a pochybně komických kandidátů na lásku a na manželství. Je to v malém výpověď o téže věci, o které vypovídá hra jako celek. V hledišti ji nevnímáme s chladným odstupem jako frašku, nýbrž s osobním zaujetím jako komedii. Nezůstáváme bez účasti, ale jsme částečně zaangažováni na tom, co objevujeme. Zaplaťpánbůh, že mám to štěstí a že to takhle nedopadá se mnou! Jak dobře chápu jejich krátkozrakost! Dramaticky je naše scéna zvláštním příkladem, jaký význam má plynutí času. Je variací na téma proměnlivosti, variací, která má refrén v drnkutí struny prasklé na konci dějství: snad nic jiného než tenhle zvuk nemůže dost výstižně shrnout celkový význam hry.

Ironie scény se musí uplatnit ve sféře mimo herce, nedosahuje však účinnosti nezávisle na nich. Vytváříme si určitou impresi o významu jejich replik a podrobnosti dialogu nám ji posilují. Ona impresi nám zazní ozvěnou ve Varjině pláči, je podtržena Lopachinovou zdánlivě nesouvislou připomínkou plynoucího času, nabývá barvitosti jeho zdánlivě nesouvislou poznámkou o studeném počasí. Potvrzujeme si závěry svými pocity, dostáváme se do určitého emotivního stavu, a víme přitom, že postavy o tom nemají ani tušení. Po Varjině posledním nešťastném povzdechu: „...Stejně máme rozbitý teploměr...“ a po zavolání: „Jermolaji Alexejiči!“ následuje Lopachinova kvapná odpověď a jeho rychlý odchod. Jeho reakce kontrastuje s předchozím trapným váháním, uvolní tlak na pětí a připomene nám, jak to s postavami dopadne. Náš obraz však ještě není úplný. My jsme si uvědomili, že Lopachin a Varja jsou jako dva magnetické póly, které se navzájem odpuzují, ale Lopachin na jevišti si myslí: „Musím toho nechat, zvrzal jsem to; zaplaťpánbůh, že mám příležitost zmizet; nejsem zřejmě na ženění; s takovým otravou, jako jsem já, by nikdy nebyla šťastná.“ A Varja, která zůstane sedět na podlaze a pláče, si v duchu říká: „Nic nechápe; vůbec mě nemiluje; budu přece jen muset za tu hospodyni; teď už ze mne bude stará panna.“ Lopachin i Varja totiž oba myslí pouze v osobních pojmech, jak ukazuje všechno, co říkají a dělají. Myslí na nabídky k sňatku a na manželství. Myslí přirozeně egoistic-

ky a nemíří dál než k svému bezprostřednímu štěstí. Čechov však jejich prostřednictvím chtěl vyjádřit, co představuje *já*, jestliže je konfrontujeme s *ty*. Pokoušel se vyřešit problém širšího štěstí, aby rozpad jedné společnosti nemusel ničit štěstí společnosti další. Nešlo mu jenom o sňatek jednotlivců, ale o sňatek společenských tříd a generací. Konečná impresi z naší epizody, autorova konečná výpověď, musí ironicky vyplynout ze srovnání toho, co ví divák, a co nevědí postavy. Pro Lopachina a Varju není samozřejmě jejich manželství nic *banálního*. Právě tak nelze tvrdit, že jsou banální jejich malicherné a jalové výroky, protože jsou výrazem jejich nejhlubších citů. Banalita je věc relativní. Jen ve srovnání s něčím, co sami pocítujeme jako závažné, se nám ztroskotání Varjiných individuálních nadějí jeví málo důležité. Naše pozornost byla obrácena a zaostřena jinam; proto plně nesoucíme ani s Varjou, která prošla takovou trýzní, ani s Lopachinem, jenž by si možná zasloužil stejný soucit jako ona. Ztotožnili jsme se s nimi jen částečně: díváme se za loutky, cítíme však za nimi jejich ohromné a zlověstné stíny. Mělká teorie „smíchu a slz“, tohle puncování Čechova jako autora sentimentálních komedií mu značně křivdí. Je to příliš hubené ocenění jeho velikosti.

Obraz lidských bytostí narůstá v divákově mysli úměrně k tomu, jak je jejich početilá malichernost a slabost umenšuje. V posledním dějství *Višňového sadu* měříme čas a místo věčným a nekonečným, protože nám proud impresi nepřestává plynout ani potom, kdy dění na jevišti skončilo. Epizoda mezi Lopachinem a Varjou zapadne hladce na své místo mezi ostatní, jako symbol jedné stránky tématu, jako drobná, ale důležitá jednotka v celkové aritmetice hry. Analýza, která by vysvětlila, jak z Čechovových partů vzniká celek, nebude možná nikdy napsána. Tradiční roztržení funkcí komedie a tragédie nám zde nepomůže. Je-li provedení na jevišti lehké a inspirované, dramatické obrazy jsou rtuťovitě unikavé a reakce diváků těžko zachytitelná. Avšak právě o postižení vlastních prchavých impresi musí jít kritikovi, který zkoumá Čechovův text, má-li zároveň ukázat jeho účinnost na obecenstvo i jeho přednost jakožto dramatické literatury, zároveň jeho jevištnost i jeho hodnotu pro divadlo dvacátého století.



## Chování slov na jevišti

Nyní se dokážeme orientovat natolik, abychom se znovu podívali, co dělají při divadelním představení slova. Zmínili jsme se už, jak autor vkládá do dialogu pokyny pro jevištní mluvu a jednání. Herec se jimi nemůže řídit, nemá-li plně na zřeteli ony uváženě proměnlivé impresy, které musí hra podnítit. Předpokládat opak by znamenalo považovat herce za pouhý automat. Pokud jde o diváka, ten přestane pokládat dialog za zdramatizovanou konverzaci nebo za literární rétoriku, bude-li posuzovat jeho schopnost vyvolat v duchu živé a plastické obrazy.

Herec do dialogu vkládá svůj hlas, gesto a pohyb. Pro lepší pochopení impresí bude vhodné, podíváme-li se odděleně, jak tyto prvky ovlivňují slova a jak jsou samy slovy ovlivňovány.

### HLAS, PAUZA A VÝZNAM

Slova, která obsahují jakoukoli míru citu, ztrácejí něco ze své síly, jsou-li pronesena bez intonace. Pohyb hlasu je stejně proměnlivý a stejně významuplný jako pohyb emocí a nedá se od nich oddělit. Dramatik ví, že kdyby plně nevyužil vokálního přínosu, zahodil by cennou vyjadřovací možnost.

Text je nápěv, který je třeba zazpívat. I ten nejméně zkušený herec ví, jak nekonečně mnoha melodiemi se dá vyslovit ta nejjednodušší věta. A všichni jsme se občas bavili tím, jak jsme různě měnili výšku, sílu a tempo vlastního hlasu. Dáváme-li jednomu herci přednost před druhým, neuvědomujeme si ani, do jaké míry naše volba závisí na jeho hlasovém rejstříku: herec nám vyhovuje tím lépe, čím rozsáhlejší má škálu, čím pružnější a výraz-

nější je schopen intonovat. Posluchač je nevědomky vděčný za hlas, jenž mu pomáhá objasnit význam, stejně jako je herec vděčný za řádku, která mu napoví, jak ji zaintonovat, aby něco znamenala.

Z toho vyplývá, že jestliže herec neslyší přesné intonace, dané určitým uspořádáním textu, snadno se autorovi zpronevěří, a všechny jeho soukromé pokusy o vylepšení replik role vyzní nemotorně a falešně. Stanislavskij tvrdil, že pro herce „je nezbytné mezi všemi vyzvedávanými a do pozadí odsouvány slovy nalézt vzájemný poměr, gradaci síly, jakost důrazu, vytvořit z nich zvukový plán a perspektivu, která dodá větě pohyb a živost“.\*) A obráceně, jestliže autor nevolí a neuspořádá slova se zřetelem na přesnost dramatického významu, slova nemohou poskytnout vodítko pro přesnou intonaci. Ani autor ani herec potom nedocílí té pravé spolupráce, jaká je nezbytná pro tlumočení zcela určitých impulsů obecnstvu.

Když herec studuje roli, interpretuje její význam tím přesněji, čím zřetelněji mu v duchu zaznívají její nápěvy. Shaw je autor, který komponoval jako hudebník, a neklamné patrná síla jeho dialogu, i v těch replikách, jež daleko přesahují rámec konverzace, tkví v jeho melodii. Shawova věta zní vokální hudbou, která přísně odpovídá její logické stavbě, a posluchače to neunavuje. Takový shawovský nápěv slyšíme od profesora Higginse v Pygmalionu:

Pořádný rozkaz, to jí úplně stačí. Elízo, budete tady bydlet půl roku a budete se učit mluvit krásně jako slečna z květinářství. Jestli budete poslouchat a dělat, co se vám řekne, můžete spát ve slušné ložnici, dostanete pořádně najíst a peníze na bonbóny i na taxíky. Jestli budete neposlušná a líná, budete spát v zadu za kuchyní mezi černými šváby a paní Pearceová vás bude řezat koštětem.\*)

Higgins právě řekl plukovníkovi Pickeringovi, že Elíza není s to chápat vysvětlování a přesvědčování. Že není stvoření schopné rozumně uvažovat. „Pořádný rozkaz, to jí úplně stačí,“ prohlašuje - a hned se do toho pouští. Všechno, co Elíze říká, je zabarveno tím, jak se na ni dívá - jako na něco mezi nováčkem v kasárnách, dítětem, primitivem, živočichem a citově zaostalým nedochůdčetem. Hercův shovívavě povýšený tón musí tančit podle střídajících se významů: nejprve zazní stroze, pak blaho-

sklonně, potom nabubřele, hned lákavě a hned zase výhrůžně. Replika vypočítává podmínku za podmínkou a při každém „jestli“ se hercův hlas mění v rozsahu celé škály předstíraných emocí - vždyť Higgins hraje pro plukovníka Pickeringa a pro paní Pearceovou komedii a snaží se sehrát svou roli co možná nejlépe. To je tedy patrné nejdřív: jak je melodie vyvážena a vypointována, aby herci poskytl intonační plán, fascinující sluch natolik, že nemůže být špatně vyložen.

Intonace Higginsovy repliky však slouží i dalšímu cíli, zjemňují totiž divákovu impresi, která brzy vystřídá naše počáteční překvapení nad jeho chováním. Jeho tón nám samozřejmě řekne ihned, jak Higgins na svou novou chráněnkou pohlíží: mluví takovým způsobem, že je naprosto zřejmé, jak se přitom baví. Myslí si, že Elíza neprohlédne pod povrch jeho slov, a proto si dovoluje hrát komedii. Zároveň nám však jeho tón má důrazně naznačit, že Elíza, ačkoli možná nedokáže projevit své rozhořčení nad jeho ješitností jinak než větičkou: „Vy ale dovedete tejrát, to teda jo,“ větičkou, která ho ostatně dokonale charakterizuje, přece jen instinktem určitě chápe, jak se s ní nakládá, a vycítuje něco z motivů svého mučitele. Poslechněme si intonaci věty: „Budete spát vzadu za kuchyní mezi černými šváby,“ zvolňující, vážnou a hrůzostrašnou, jako když se s posměšným přeháněním vypravuje strašidelná pohádka, a už ta intonace musí ironicky usvědčit ze lži každý mylný dojem o Elízině úplné prostoduchosti. Dramatik totiž už teď připravuje obecenstvo na krizi ve čtvrtém dějství.

Zatímco intonace je stejně jemný nástroj jako sám lidský hlas a dokáže nedocenitelně podtrhnout skrytou nápověď významu, „pauza“, chvilková přestávka v nápěvu, může být užitečná svým vlastním odlišným způsobem.

Pauzu dramatik plánuje a herec připravuje jedině pro obecenstvo. Nepomohlo by nám, kdybychom ji považovali za napodobení duševních reakcí v životě, i když je pravda, že v realistickém dramatu pro ni herec najde realistickou záminku. Dramatická pauza je především prostředek k vstúpení dramatické impresie a k instruktáži obecenstva, aby slyšelo a vidělo, co si přeje autor. Nejlépe bude, když si ocitujeme úryvek ze statí, kterou funkci pauzy shrnuje J. Fernald:

Aby obecenstvo mohlo plně zareagovat na nějaký divadelní efekt, musí mít chvilku času, aby se mohlo soustředit jenom na ten efekt s vyloučením všeho ostatního.

V praxi to znamená, že za každou replikou, která chce vyvolat určitý efekt a kterou by bylo důležité z dramatických důvodů zdůraznit, má přijít dramatická pauza, aby obecenstvo mělo dost času vzít onen efekt na vědomí...

Délka dramatické pauzy se do jisté míry řídí dramatickou hodnotou repliky, činu, úseku jednání nebo scény, které pauzu předchází, protože čím obsažnější je zamýšlený efekt, tím déle trvá, než jej obecenstvo vstřebá.\*)

Zbývá otázka, jaké efekty, jaké účiny zdůraznit a jakou dramatickou hodnotu tomu kterému připsat. Poněvadž pauza je v zásadě záležitostí divadla, a nikoli života, jediná pravidla, jimiž se může řídit její využití, jsou dána uspořádáním a povahou dramatických impresí, které si pauzu vynutily. Podívejme se na další kratičký příklad z téže hry. Ukáže nám, jak se dramatická pauza připravuje a uskutečňuje. Takovýhle je bezprostřední kontext nejdůležitější pauzy v *Pygmalionu*:

HIGGINS: Ke všem sakrům, kde mám ty trepky? (*Elíza se na něj temně podívá; pak najednou vstane a vyjde z pokoje. Higgins znovu zívne a opět si začne prozpěvovat.*)\*)

Pauza nastává v okamžiku, kdy „Elíza se na něj temně podívá“, kdy se na jevišti nemluví ani neděje nic jiného, co by mohlo diváka odvést od jejího významu. Pro důležitost téhle pauzy je příznačné, že se musíme vrátit o tři dějství nazpět, abychom zvažili její plnou hodnotu. Brzy pochopíme, že v té pauze exploduje zvláštní napětí, jež se sbíralo a hromadilo během celého představení, a to jí dodává svrchované závažnosti.

Shaw po svém způsobu vkládá do čtvrtého dějství *Pygmaliona* antiklimax, který je paradoxně klimaxem, vyvrcholením. Když jsme po tři dějství sledovali přetváření Elízy ve vévodkyni, proměnu pohádky ve skutečnost, nepovšimli jsme si, jak Shaw rafinovaně změnil styl hry, jak od realismu první scény v Covent Garden přešel k vysoce stylizované komedii odpoledního čaje ve třetím dějství. Smáli jsme se tam zároveň na účet Elíziny i na účet společnosti u staré paní Higginsové nepoměru mezi salómem a poliční prodavačkou květin. Skoro jsme už zapomněli na šťastnou Elízu z prvního dějství, kdy se ve svém pravém prostředí cítila doma. A zapomněli jsme možná na to, jak



Higginse varovala další žena ve hře, paní Pearceová, ve druhém dějství:

Pane Higgins, vy to děvče pokoušíte. To není dobře. Měla by myslet na budoucnost,

a jak ho varovala i jeho matka ve třetím dějství:

To nechápete, že když se vám objevila v domě Elíza, objevilo se tam něco zároveň s ní?... Vy dva neskonale stupidní páni tvorstva: zároveň s ní přišla otázka, co s ní uděláte potom!

Shaw se najednou vrací zpátky ke konvenci prvního dějství, Elíza dospívá a z papírové vévodkyně je najednou žena. Socha ožívá, společenská komedie se mění v lidskou komedii a Shaw otřesem burcuje obecnost z jeho přílišné jistoty o výsledku hry. Dělá to ryze divadelními prostředky, nikoli teatrální mnohomluvností, z níž bývá často obviňován. Přináší-li čtvrté dějství antiklimax, je také nabitě vzrušením - jakmile jsme jednou vyburcováni. A to všechno musí dokázat ona jediná dramatická pauza, musí se vlastně stát otočným čepem celé hry. Musí nás přinutit, abychom změnili názor na Elízu, která napohled dosáhla cíle své touhy ve vztahu s Higginsem, jenž ukojil svou ješitnost. Je to pauza natolik důležitá, aby zvrátila celý význam hry.

Ke zvratu tedy nedochází teprve v následujícím ději, po nějakých čtyřech minutách, kdy Elíza hodí Higginsovi trepky na hlavu - ta akce pouze naplňuje naše očekávání na výsledek pauzy po Higginsově zabručení: „Ke všem sakrům, kde mám ty trepky?“ Jevištní akce v průběhu těch příštích čtyř minut je koncipována tak - jak nám ukáže rozbor - aby nám vyznačila a upřesnila změnu, ke které už došlo. Akce by neměla význam, kdyby se impresse nezačala měnit už v pauze.

Higgins, Pickering a Elíza se vrátili z plesu. Hlasy unavených mužů slyšíme ze schodů, Elízu však vidíme. Je na jevišti dostatečně dlouho sama, aby herečka mohla ukázat, jak je vyčerpaná. Víc zatím svůj duševní stav projevit nemůže, dokud nedostane příležitost reagovat na určitá slova. Obecnost by se měla dovědět o jejím popuzení co možná nejdříve, má-li uhodnout a plně vychutnat její novou náladu a uvědomit si nové zaměření hry. Dra-

matically však není možné nasadit pauzu okamžitě po příchodu postav na jeviště. Sama o sobě, bez několika bezprostředně předcházejících dějových podrobností, které by obecnost orientovaly směrem k jejímu procítění a pochopení, by neměla žádný smysl. Muži tedy vejdou a ne všimají si Elízina mlčení; Pickering se zmíní o klobouku, o svrchníku, o dopisech; Higgins zívá a prozpěvuje si. Teprve pak si vzpomene, kde má ke všem sakrům trepky, tónem, který jasně rozkazuje: „Přineste mi je!“ Všechny tyto náznaky uvedou do pohybu naši představivost. Elíza musí otočit hlavu, aby se na Higginse podívala. Fyzické gesto po dlouhé chvíli nehybného sezení upoutá naši pozornost, takže se plně soustředíme na její „temný pohled“. V té pauze si bleskem uvědomíme, že se mezi Higginsem a Elízou něco změnilo, že Elíza udělala první krok k revoltě. Začínáme rozumět smyslu předchozího vývoje v průběhu tří dějství. Vidíme náhle Higginse jako shawovského zlotřilce a začínáme chápat nelidskost jeho počínání. Zrovna v té pauze slyšíme, jak se nám Shaw pošklebuje, že jsme se až dosud dali vést po falešné stopě. Elízino prudké povstání ze židle, kontrastující s jejími ospalými pohyby a gesty před chvílí, zdůrazní její vztek, a my napjatě přihlížíme, jaké to bude mít následky. Hra se nám náhle objeví v jiném světle.

Bylo by však nesprávné přikládat větší důležitost zámlkám než vlastnímu hlasu. Intonace a pauza působí společně. Když v naší scéně Elíza konečně promluví, Shaw jí vkládá do úst věty, jejichž forma si vynucuje zuřivou intonaci, která nepotřebuje žádné vysvětlování:

Tady máte ty svoje trepky! A tady! Natáhněte si je a zlomte si v nich třeba vaz!

Důraz zvýšený hozením trepek nás jistě přesvědčuje, že tahle obrácená Galatea se konečně probudila k životu. Jenže by bylo směšné, ne-li vůbec nesmyslné, podtrhovat akci touhle intonací, kdyby dramatik předtím neuložil do děje pauzu a onen temný pohled.

## HLAS A VERŠ

V rytmu verše má hlas ještě přísnějšího rádce než v próze. Viděli jsme, jak si jazyková forma vynucuje způsob před-

nesu: pouhý zvuk veršů bývá často velice nabádavým vodítkem. Slyšíme muživost mumlaných „m“ a zuřivé chrčeni z tlumeně jedovatých slov Learových, který musí říci:

zmařte jí krásu,  
mlhy z močálů,

nebo rozhodnost ve střídání hlásek a triumfální fanfáru rýmu v Hamletově:

a herec aby hrál,  
v té hře se chytí za svědomí král,

nebo porušení pravidelného metra ve slovech, jimiž Hamlet vyjadřuje své znechucení:

Já nakrmit měl dávno krkavce  
vnitřnostmi toho lotra.\*)

T. S. Eliot říká o alžbětinském blankversu, že je „schopný vyjádřit složité, jemné a překvapivé emoce“.\*) Z proudu veršů máme správně vycítit pružnost ducha a víření citů.

Nyní jsme s to uvědomit si, že jazyková forma bude určena formou impresí a směrem, jímž se mají impresie pohybovat. Dospěli jsme k bodu, kdy by bylo pochybné mluvit o dramatickém významu a jeho hodnotě jako o něčem odděleném od jazykového ztvárnění, neboť obojí pramení z téhož autorova tvůrčího záměru.

Samo metrum verše a jeho důrazy, i když k nim přistoupí interpretův smysl pro rytmus a sluch pro kvality samohlásek a souhlásek, neřeknou herci ještě všechno, co potřebuje. Nepochopení téhle pravdy zaviniho, že se dřív Shakespeare tak často deklamoval. Práce Williama Poela přispěla valným dílem k tomu, že herec přestal otročit jambu: vytříbila shakespeareovské herectví úsilím o volnější a pružnější přednes, založený na souhře významového rytmu s rytmem verše.\*) Poel se snažil „laděnými tóny“ vystihnout delikátní střed mezi metronomickou pravidelností, která ubíjí cit, a naturalismem prózy. Je jasné, a neškodí to znovu opakovat, že přednášet Shakespeara s intonací mluvy dvacátého století je stejně nebezpečné.

Už zdravý rozum herci připomene, aby přihlédl k formě veršů, má-li si vyjasnit, jak podat nezamlženou impresi.

O způsobu, jakým chce diváka ovlivnit, musí mít jasno zvláště u dramatu, které nepředvádí reálný život, v němž se nedají uplatnit pravidla obvyklé mluvy a chování a v jehož veršové formě herec hledá vodítko i potvrzení svého způsobu interpretace.

Tak například hrdý a sarkastický Koriolán předvádí v soukromém rozhovoru s Meneniem, jak by to vypadalo, kdyby se měl ucházet o hlasy občanů a ukazovat jim své rány. Oslovuje pomyslňý dav těmihle slovy:

Já utržil je v službách vlasti, když  
z vás leckdo, bratři, do zajecích bral  
hrůzou z hromu našich vlastních bubnů.\*)

Pomineme-li přechod od jambických stop k trochejským ve třetí verši, vyznačuje se zde metrum pravidelností. Herec nejprve pozná ze smyslu slov, že jeho tón musí po uctivém začátku přejít v pohrdání k lidem, jež pomyslňe oslovuje. Obrat v impresi, kterou si má odnést divák, zdůrazní hrdinův pocit utrpené pohany. A právě tady herec objeví, jak příhodně mu poslouží rytmus. Už plynulost metra mu usnadní afektovaně pokornou intonaci prvního verše. Otevřené „když“ na konci verše rytmus na okamžik poruší a pozmění poněkud náš postoj k mluvčímu. A pravidelné metrum zbytku repliky uhání vpřed úměrně hrdinově rostoucí zuřivosti, která zaburácí v posledních slovech. Neočekávaný styk dvou přízvuků na rozhraní veršů „bral - hrůzou“ vyznačuje vrchol jeho jízlivosti. Jak se dalo čekat, rytmus a význam tvoří jednotu a dohromady umožňují, aby hercova řeč a scénická akce dolehly k obecenstvu také v jednotě.

Obecně se uznává, že zdůrazněný rytmus mluvy vždycky zvyšuje intenzitu významu a že dobrá dramatická poezie musí nést zvláštní emociální náboj. Co se však pojmy „intenzita“ a „emociální náboj“ vlastně myslí? Nejenom prostě to, že slova vyjadřují emoce, ale že nás uvádějí do emociálního rozpoložení, že nakažlivě ovlivňují obrazy v naší mysli. Sama slova a jejich rytmus přitom nemusí vyjadřovat vůbec žádné „emoce“. Tohle tajemství znal dobře Shakespeare. Jak jinak bychom si vysvětlili, že některé jeho verše pronášené v okamžicích největšího napětí znějí tak neobyčejně prostě? Připomeňme si jich několik alespoň z jedné hry, z *Krále Leara*:



Jsi ty má dcera?

...Ta dáma, jako že jsem živ, je myslím  
má dcera Kordelie.

Prosím vás, povolte ten knoflík! Díky, pane!\*)

Shakespeare ví, že náraz dramatické situace je sám dost účinný, a ví, že efekt není třeba víc zdůrazňovat, protože by jej takové zdůraznění mohlo oslabit.

V Shakespearovi skutečně najdeme právě tolik míst, kde je pohyb verše plánován se zvláštním ohledem na obecnost, kolik tu nalézáme ukazatelů cesty pro herce. Hamlet se blíží k modlícímu se Klaudiovi se slovy:

Teď by to šlo. A snadno. Teď se modlí.  
A teď to udělám, a on tak dojde nebe,  
a já tak bude pomstěn.\*)

To nejsou hovorové názvuky a konverzační intonace, konverzace tady neposkytuje žádné vodítko. Opakování slůvek „teď... teď... teď...“ i „a on tak... a já tak...“, jimiž jsou uvozeny krátké věty, by se dalo snadno vyložit jako projev člověka, který pomalu převrací problém z různých stran a tápavě hledá jeho řešení. Právě tak si je však můžeme vyložit jako prudké výbuchy muže při kvapné akci, jenž při prvním „teď“ o krok postoupí, při „teď to udělám“ tasí kord, a tak dále, jak jsme to zvyklí vídat na jevišti. Jenomže proč jsme si vlastně jisti, že druhá interpretace je správná? Protože impuls, který má dojít k obecnosti, musí předvést bouři v Hamletově hlavě po odhalení ve scéně nastražené hry; musí kontrastem připravit účín změny tónu ke klidnějšímu, ustupujícímu: „vždyť by to byla odměna, ne pomsta“, když Hamletovi ozvěnou utkví slovo „nebe“ a on si vzpomene na rozhovor s přízrakem svého otce

odsouzeného na nějaký čas  
obcházet za nocí a ve dne hořet  
a lačnět v plamenech...\*)

Jak jinak povědět s určitostí obecnosti, že Hamlet neodkládá pomstu tak docela z vlastní vůle, že jedná pod tlakem okolností? Že všechny jeho protichůdné nálady pouze vyjadřují oscilaci jeho ducha, který jako jemná jehla

reaguje na složitost hodnot, jimiž musí Hamlet měřit svět? Jak jinak by Shakespeare obecnosti ukázal, že tenhle princ není jen tak individualista, nýbrž že nám jeho tragédie má co říci? Herec přihlíží k celkové impresi vyplývající ze hry, aby si potvrdil vlastní představu o přednesu třeba jenom jednoho verše. Podobně jeden správně přednesený verš může zase obecnosti potvrdit a utvrdit celkovou výpověď hry.

Jak to však vypadá u převážně „pojmové“ poezie? Jazyk poválečných komedií T. S. Eliota se málokdy blíží onomu vokálně i fyzicky krevnatému alžbětinskému stylu, v němž se tak dobře hraje. Jeho verš se zřídka odklání od konverzačního tónu; většinou nepodněcuje k vizuálním představám; jeho rytmické přízvuky se vnucují pouze při zvlášť vyhrazených příležitostech. Jakým vodítkem se má řídit herec tady?

Typický příklad Eliotova nového dialogu nám dává úryvek z Prokuristy, ze hry, která byla některými lidmi kritizována jako poeticky bezvýrazná a řídká:

LUCASTA: Já myslím, že se měním.  
Změnila jsem se hodně za tu chvíli.  
COLBY: A já se měním taky. Ale možná,  
že čemu říkám změna...  
LUCASTA: Znamená jen líp chápat, co vlastně jsme.  
A dochází k ní možná...  
COLBY: Když začínáme chápat druhého.  
LUCASTA: Ach, Colby...\*)

Bylo by snadné odsoudit tyhle repetice pro násilné a nedramatické zdůrazňování pojmů „změna“ i „chápaní“ jejich pouhým tvrdošíjným opakováním. Eliot si zde předsevzal shrnout, co jsme pozorovali mezi Colbym a jeho nevlastní sestrou Lucastou od začátku dějství. Napověděl nám předtím Lucastin vývoj od chvíle, kdy postava přímo konstatuje svou vlastní bezvýznamnost - „Ne že by snad můj názor něco platil“ - až k okamžiku, kdy Colby na Lucastinu poznámku, jak ráda by ho pochopila, může odpovědět pečlivě uváženou replikou: „Zdá se mi, že už chápeš“. Zarazilo nás třeba, že se Colby před Lucastou tak odhaluje, udělal to však střídavě a bez romantizování. Scéna zdůraznila, že ti dva se vzájemně pochopili. Dva osamělí lidé začínají přemáhat svou osamělost tím, že se jim zazdá žádoucí společný soukromý ústup do „tajné

zahrady“ ducha. A nyní má Eliot pocit, že může upevnit, co nám jevištními impulsy až dosud napověděl, že získal právo, aby své postavy nechal prohlásit, kam až jejich drama dospělo, a že to může učinit slovy, jejichž obrazotvorná schopnost je menší než před chvílí, holým pojmovým slovníkem.

Jemně naléhavý rytmus verše dává replikám tak trochu ráz zpěvavého zaklínání. Následkem významového přetlaku ožívují slova asociacemi, které téměř vyzarují z tónu postav, když jejich vzájemný cit nabírá sílu. Slyšíme jejich intonaci: „Já myslím, že se *měním*. / Změnila jsem se *hodně*“.  
„A *já* se měním *taky*“ - tady autor prostřednictvím důrazů běžné konverzace vkládá do pojmu „změny“ naši dosavadní znalost jejich vzájemného vývoje. „Ale možná, že čemu říkám *změna*“ - tady se autor vrací k prvnímu motivu a vyslovuje ho znovu s mezitím nahromaděným významem: další opakování pojmu pomáhá osvětlit, co zatím ze situace vyplynulo. „Znamená jen líp *chápat*“ - tady autor podřizuje jednu impresi z našich dvou postav impresi druhé, která nám umožňuje vidět „změnu“ dvou jednotlivců jako vývoj vztahu mezi nimi: z individuální změny vyrůstá vzájemné pochopení.

Klíčová slova tak v průběhu hry nabývají podstatnějšího významu, nabývají síly a rozšiřují svůj dosah. Intonace herců potvrzují impresi, které nám už svými impulsy vsugerovala jevištní akce. Technicky mají ty verše několikerou přednost. Umožňují třístrannou výměnu idejí: mezi oběma herci na jevišti a námi v hledišti. Je nám v nich docela přijatelný hovorový způsob, jakým jedna postava dokončuje větu za druhou. A konečně dovolují, aby se oba herci cítili přitahováni tělesně a vyjádřili tak své rostoucí vzájemné vzrušení až do okamžiku, kdy celý složitý souhrn citů zazní v Lucastině výkřiku: „Ach, Colby...“ Takové verše připouštějí v jednom rámci celou škálu rozmanitých funkcí. Divák si musí odnést silnou impresi dvou lidí vzájemně sladěných, a účín scény je nestrojený a hluboký, ačkoli se verše na pohled neodchýlily z roviny přirozené mluvy.

## GESTO A VÝZNAM

„Mluvte při slovním styku na jevišti spíš ke zraku než k sluchu.“\*) Tenhle paradox Stanislavského se dá snadno vyložit, protože intonace a „gesto“, termín, jímž označujeme každý pohyb, který udělá jednotlivý herec sám o sobě, jsou nerozlučná dvojčata. Rodí se v mluvčím z téhož základního pocitu. Společně vyrůstají a společně umírají. Vzájemně se zrcadlí a vysvětlují. Je právě tak snadné popsat gesto intonací jako intonaci gestem. Pokládáte-li slova za znaky pro zvuky, musíte je stejně přirozeně pokládat i za znaky pro gesta. Tuhle vlastnost dramatické mluvy pěkně shrnul dr. Samuel Selden:

Intonační plán dramatické promluvy spočívá pevně na představě akce... Skutečný význam slova „žena“ nebo „dům“ se začíná rýsovat teprve tehdy, když způsob jejich vyslovení naznačí, jaký má mluvčí k tomu či onomu objektu osobní citový vztah, jak se k němu hodlá zachovat - přiblížit se k němu nebo se mu vyhnout, povzbudit jeho aktivitu nebo ji potlačit, vzít jej plněji na vědomí nebo jej vyvrhnout z oblasti svých zkušeností. Představa pohybu, kterou mluvčí pocituje ve chvíli, kdy určité slovo vyslovuje, se odrazí v hlasovém zabarvení, jež ovlivní zvuk slova. Proto obecně říkáme, že intonace lidského hlasu jsou spjaty s pocitem svalového napětí. Jsou kinestetické.\*)

Působivost rozhlasového dramatu, i když je v něm zraková stránka vyloučena, je do značné míry založena na faktu, že zvuk hlasu je s to podráždit posluchačovu motorickou představivost, vyprovokovat ho, aby si v duchu reprodukoval určitou svalovou činnost, podobně jako diváci kolem ringu boxují zároveň s borci. Tak si při poslechu rozhlasové hry můžeme v duchu ztělesnit její vizuální a motorické prvky.

Slova rozhlasových her by tedy měla být volena speciálně s ohledem na takovouhle zřetelnost výrazu. Zjišťujeme, že dialog se dá interpretovat tím výrazněji, čím naléhavěji je pocíťován fyzicky: to je totiž doplňkový prostředek k vyjasnění jeho smyslu. Nepřekvapí nás proto, jak často se dramatický význam vyjadřuje fyzickými projevy, jako by herec byl tanečníkem, jenž ztělesňuje hudbu textu. Stupeň intenzity, povlovnost nebo naopak prudkost, s jakou jevištní akce proměňuje vyvolané impresi, se nejspíš odrazí i menším či silnějším fyzickým napětím ve slovech.

Shaw bývá obvykle kritizován, že příliš spoléhá na scé-



nické poznámky, že je umluvený a nedramatický. Typické komentáře o jeho dialogu říkají, že „plyne se zarážející lehkostí, je příliš oslnivě vtípný, příliš blízký brilantnímu esejistickému stylu jeho předmluv.“\*) Zdálo by se tedy, že u Shawa najdeme málo příkladů dramatického gesta. Ve skutečnosti je jich v každé jeho replice plno, gest v pravém slova smyslu, a při bližším zkoumání se ukáže, jak silně myslí Shaw na herce. Jedno z jeho raných a jedno z pozdějších dramát nám dokáže, že Shawova schopnost vycítit za hlasem tělesný pohyb časem nezeslábla.

*O muži ve zbroji zplívám* (1894) je raná hra. Překypuje onou čilou gestikulací, jejímž hlavním dramatickým účelem je vyvolat narůstající ironické protiklady. Hra se rozvíjí od otřesu k otřesu, a každý z nich je předveden vizuálně a s náležitým vzruchem. Na začátku nám opona odhalí naprosto vizuální obraz Rainy, mladé dívky plné napapouškováného idealismu, která se na balkoně halí do přehozu a usilovně se snaží dodat si romantického vzezření. Jakmile promluví, její hlas nám potvrdí, co je zřejmé z jejího fyzického projevu:

RAINA (*zasměně*): ...Chtěla jsem být sama. Ty hvězdy jsou tak nádherné! Co se stalo?

KATEŘINA: Taková zpráva! Došlo k bitvě.

RAINA (*s rozšířenými očima*): Ach! (*Dychtivě přistoupí ke Kateřině.*\*)

Její „Ach!“, se kterým se obrací k matce, se samozřejmě neobrazí v jejích „rozšířených očích“, nýbrž v celkové proměně jejího fyzického postoje. Zaznamenáváme si první ironickou impresi: Raina pózovala. Když pak „u vytržení“ pokračuje: „Tak pověz mi, pověz! Jak to bylo? Ach, máti, máti!“, vidíme její netrpělivost a vzrušení, vidíme, jak s dětským rozjařením poskakuje po otomanu. To v nás vyvolá druhou hlavní impresi, která modifikuje impresi první: náhle jsme si jisti její nezralostí. Z afektované slečinky se nám před očima stalo bláhové kotě. Tímto bezprostředním ironickým zvratem, vyplývajícím do velké míry z její gestikulace, je vymezena povaha její přetvářky.

*O muži ve zbroji zplívám* je ostře vyhraněná hra o pozérech a pozérství. Klíčová odhalení v jejím příběhu jsou vyznačena důraznými a neklamně zřetelnými gesty. K největšímu odhalení s nevyhnutelnými ironickými následky dojde ve třetím dějství:

RAINA (*stojí nad ním, jako by nevěřila vlastním smyslům*): To myslíte vážně, co jste právě řekl? Víte vůbec, co jste právě řekl?

BLUNTSCHLI: Víím.

RAINA (*zalkne se*): Já! Já!! (*Ukazuje nevěstičně na sebe, jako by chtěla říci: „Tak já, Raina Petkovová, tedy lžu!“ Bluntschli bez mrknutí oka opětuje její pohled. Raina se náhle posadí k němu a úplně změní tón, od heroického k dětsky familiárnímu*): Jak jste mě tak prokouk?

Ta dvě gesta, když na sebe Raina ukazuje a když se pak posadí, utvrdí vzájemným kontrastem náš pronikavý dojem, že je podvodnice. Herečka se nemůže ubránit, aby nepřehrála jak „heroické“, tak „dětsky familiární“, a tím svou roli stylizuje, aby její poselství vyznělo překvapivě a účinně.

Shaw tuhle hru psal jako vysokou komedii, bližší stylu z doby restaurace Stuartovců než onomu pseudorealismu, který se v Anglii vydává za komediální styl dnes. Umělá komedie, jak se přesvědčíme u Shakespeara, Jonsona, Congreva i Sheridanana, se vyznačuje tím, jak se zvláštní způsob gestikulace snoubí se zvláštním pojetím mluvy. Má to co dělat nejen se záměrnou stylovou jednotou uvnitř tohoto typu hry, nýbrž i s tím, že nadsazená slova mají vždycky sklon k nevázanému tanci. Shaw prohlásil, že nepíše „ve stylu salónních čajových dýchánek.“\*) Svůj osobitý styl ve svém dalším vývoji neodvrhl, ale vytříbil jej tak, že dokázal psát dlouhé dialektické promluvy, které si zachovaly všechnu atletickou pružnost jeho hybnějších her.

V oněch pozdějších hrách nám na první pohled připadá, jako by dialog o mnoho nepřevyšoval těžkopádnou rétoriku. Jenže tahle rétorika důvodně vyplývá z postav, situací a námětů, a slova tančí na vhodně stylizované umělé notu. Pravá shawovská hudba tu i nadále posiluje význam a pořád se tu setkáváme se Shawovým starým smyslem pro pevnou linii. V *Trakaři jablek* (1929) král Magnus káže své milence Orinthii a pokouší se jí vysvětlit její místo ve své domácnosti:

MAGNUS: ...Dbejte, abychom neupadli do běžného omylu, plynoucího z očekávání, že se z nás stane jedno tělo a jeden duch. Každá hvězda má svůj vlastní okrsek; a mezi ní a její nejbližší sousedkou není jenom mocná přitažlivost, avšak také nekonečná vzdálenost. Když ta přitažlivost přemůže tu vzdálenost, pak není možno říci, že by si ty dvě hvězdy padly do náručí: pravda je, že se srazí a přitom roztrhají. My dva máme také každý svůj okrsek, a musíme udržovat mezi sebou nekonečnou vzdálenost, abychom se vyhnuli

záhubné srážce. Zachovávat vzdálenost, to jest celé tajemství dobrých mravů; a bez dobrých mravů lidská společnost je nesnesitelná a nemožná.

ORINTHIA: Snesla by některá jiná žena vaše kázání a dokonce si v nich líbovala?

MAGNUS: Orinthie, my nejsme nic jiného, než dvě děti, které si hrají; a vy se musíte spokojit s tím, že jste mojí pohádkovou královnou. A (*vstane*) já se musím vrátit ke své práci.\*)

Magnus je poměrně tichá povaha a žádné důrazné, mužné gesto by neodpovídalo ani jemu, ani obsahu jeho slov. Herec se však nemůže vyhnout tomu, aby pohybem hlavy a očí nepodtrhl rytmus ve velitelské melodii jeho řeči, třebaže přitom sedí na pohovce. Vždyť Magnus si před Orinthií hraje na pátera, jemně moduluje tón, aby zněl nabádavě, rozvážně i varovně, a zakončí svou lekcí mravopochestnou fanfárou, kterou adresuje právě tak sám sobě jako jí. Orinthiina odpověď, naprosto pomíjející jádro jeho kázání, jej odkazuje do pravých mezí a zlomí napětí, které tak bombasticky navršíl. Magnus se na ni znovu podívá, cítí, že asi začal být pompézní, změnil tón, přejde od abstraktní analogie k méně vzosnému přirovnání, naposledy Orinthii šlehne napůl posměšným „vy se musíte spokojit tím, že jste mou pohádkovou královnou“, a pak, teprve pak si dovolí své nejsilnější viditelné gesto, které roztrhne nahromaděné rozumové argumenty jeho disertace velkolepým antiklimaxem - vstane a prohlásí: „A já se musím vrátit ke své práci“. Tenhle dialog je právě tak jemně a pružně modulován pro intonační gesto, jako je Pinerova fraška robustně dřevěná.

Pro plné pochopení uvedené scény je důležité povšimnout si, že Magnusův abstraktní způsob řeči umožňuje prostřednictvím gesta vyjevit ústřední ironický rozpor, který se nedá potlačit. Nemluví Magnus konec konců o své fyzické důvěrnosti s Orinthií? Pokouší se slovy a poetickými figurami udržet si ji od těla ve více než jednom smyslu. A není naopak ona taková žena, která pudově využije vši své ženské intuice a sexuálního talentu, aby potřela a zneemožnila jeho argumenty? Odmítne odpovědět mu v jeho vlastních pojmech a strhne rozhovor z říše abstraktního rozumování, dolů z „hvězd“, k jejich vlastnímu osobnímu vztahu, zpátky na pohovku, na které oba sedí: „Snesla by některá jiná žena vaše kázání a dokonce si v nich líbovala?“ Vyčítá mu a vyvrací logiku jeho úvah o zachování vzdále-

nosti de facto tím, jak se k němu koketně tulu, jak nedbá jeho rozumářských „dobrých mravů“ a dává přednost „mocné přitažlivosti“. Popírá jeho logiku gestem, na které Magnus nemůže odpovědět, až ho donutí, aby se vytrhl z jejího objetí a vstal. Stojí za povšimnutí, že Shaw ani na okamžik nezapomíná na přítomnost živých herců. Tvrdit tedy, že scéna je koncipována verbálně a nikoli vizuálně, je naprosto falešné. Pravda je taková, že Shaw našel způsob, jak vyostřit naši impresi z konfliktu mezi shawovským mužem, tedy intelektem, a shawovskou ženou, tedy intuicí a smyslovou tělesností. Duch a tělo, to jsou ty srážející se hvězdy. O tom nás autor přesvědčuje svým kontrapunktem slov a gest.

Je oprávněna stížnost, že v moderním realistickém dramatu nemůže existovat žádný přesný vztah mezi uspořádáním slov a metodou jejich provedení na jevišti, takže „inscenace bude nevyhnutelně »interpretací« a následkem toho bude pokaždé jiná.“\*) Raymond Williams podniká originální útok na hereckou tradici realistického divadla, který rozhodně stojí za přečtení. V přísné formě řeckého a alžbětinského dramatu dialog nutně řídí hereckou gestikulaci - říká Williams - kdežto moderní prozaický dialog, nevázaný rytmem verše, ponechává herce, aby si dělal co chce. Jako příklad uvádí Čechovova *Racka* v režii Stanislavského. Stěžuje si třeba, že zatímco Konstantin pronáší svou dlouhou řeč v prvním jednání, Sorinovi režie předpisuje, aby se česal a dělal jiné věci na první pohled nesouvisející s promluvou, kterou poslouchá, a že ta gesta pomáhají vymezit účín Konstantinových slov z vůle režisérovy, nikoli však z vůle autorovy. Musíme namítnout, že nejde o to, zda se herec češe, nýbrž o to, *jak* se češe, má-li být gesto náležitým němým komentářem. Taková reakce je v realistické hře rozhodně stejně opodstatněná jako vzájemná herecká reakce v dramatu vázaném přísnou formou. V obou případech záleží na určité impresi z celkového kontextu scény, a ta herci určuje, co má dělat, když právě nemluví. V obou případech je na herci, zda textu využije, nebo zda půjde proti němu. Stanislavskij je plně v právu, když záminku pro příhodné gesto hledá v celkovém smyslu dramatického obrazu. Vztah mezi promluvou a gestem není u Čechova druhově jiný než jejich vztah u Shakespeara.

Williams se snaží Stanislavskému vyčinit za jeho popis,



jak se má Sorin v jeho inscenaci pohupovat na lavičce. „Desetivteřinová pauza. Sorin se pohupuje na lavičce a pobrukuje si *nebo* si pohvizduje *nebo* škrtne sirkou a zapálí si cigaretu“. Williams podtrhuje slova, aby zdůraznil, že tahle gesta jsou tu pouze proto, „aby měla postava co dělat“, a proto prý „neztělesňují žádné citové rozpoležení“.\*) Ve skutečnosti ovšem každé z těch gest ztělesňuje Sorinovo citové rozpoležení, třebaže herec nemá na vůli cítit si, *co se mu zachce*. Sorinův nevyslovený komentář vyplývá z faktů dialogu: z toho, co Konstantin říká a Sorin neříká. Pohupování, pobrukování, pohvizdování nebo zapalování cigarety - všechna ta gesta mají jeden společný rys, takže nejsou svévolná: vyjadřují Sorinovu lhostejnost a tedy i Konstantinovu izolaci. Obecenstvo se nezajímá o gesto samo, nýbrž pouze o jeho význam, o jeho ironii. Tato ironie vychází z gesta jakožto z přímého rozšíření textu. Dramatik byl po celou dobu dějin divadla vždycky nucen ponchat hraní hercům. Čechovova síla je však v tom, že naranžoval Sorinovo mlčení takovým způsobem, aby mělo jeden nezaměnitelný význam: mlčení je vepsáno do textu jako část textu samého. Čechov to udělal s vědomím, že herci mají na vůli pouze jedno: splnit jeho záměr, a že obecenstvo má na vůli vzít si z hercova projevu jenom to, co zamýšlel autor.

#### SLOVA A POHYB

Intonace předpokládá prodlení hlasu v čase. Gesto je plastické ztělesnění hlasu, takže i gesto působí svým trváním v čase. Obojí je výrazem myšlenek a citů obsažených ve slovech promlouvající postavy. Ironické dramatické obrazy se však většinou vyvozují z výměny replik mezi dvěma nebo několika postavami, takže plastické ztělesnění takové výměny vyplývá z výměny gest *mezi* zúčastněnými postavami. Protože „vzájemná gesta“ téhle povahy otevírají nové široké pole jevištního jednání, bude dobře, označíme-li si je zvláštním termínem a budeme jim říkat „pohyb“, i když budeme mít na paměti, že neexistuje žádná pevná dělící čára mezi gestem jedné postavy vůči druhé a pohybem oné postavy směrem k druhé postavě nebo od ní, ani mezi takovým pohybem a tak zvaným „seskupením“,

kteř je pohybem nutně ovlivněno. Jevištní pohyb rovněž působí v čase, a protože se svým původem neliší od intonace a gesta, bude i on výrazem myšlenek a citů obsažených v určité scéně, a jeho forma bude podmíněna impresí, kterou chce autor vyvolat.

Tak zvaný jevištní „živý obraz“ tedy vlastně ve skutečnosti neexistuje. Třebaže pochopitelně nastávají okamžiky, kdy na jevišti všechno ztichne a strne, a třebaže jsou okamžiky, kdy je žádoucí, aby seskupení postav na scéně tvořilo napohled příjemnou a harmonickou kompozici, musíme po pravdě povědět, že jevištní aranžmá nesmí být určeno žádným vágním estetickým ohledem na výtvarnost, nýbrž proměnlivostí impresí, které mají být vyvolány. Dobré seskupení herců vždycky připraví obecenstvo na další impresi. I v případě, kdy má příští akce přinést překvapení, předchozí pohyb a seskupení připraví diváka tak, aby byl otřes působivější: impresie musí vycházet ze vztahu mezi očekávaným a neočekávaným. Když tedy označíme jevištní seskupení za „dobré“, myslíme tím, že přesně ztělesňuje naše pocity v okamžiku, kam až byly právě dovedeny. Když je označíme za „vzrušující“, mělo by to znamenat, že nám poskytuje nadějný výhled na budoucí akci. Jestliže však pohyb ve hře záleží do té míry na dramatickém obrazu, na dramatické metafoře, jak to tvrdíme, vyplývá z toho, že ani obecná pravidla pro pohyb nedostačují a nejsou na místě: každý text je třeba zkoumat sám o sobě.

Neklamně poznáme scény, které jsou koncipovány v pohybových termínech do důsledku. Jsou to vlastně choreografické plány, jako když se v Congrevově hře *Tak se točí svět* lady Wishfortová připravuje na příchod sira Rowlanda, který předstírá, že ji miluje:

FOIBLE: Všechno je připraveno, madam.

LADY WISHFORTOVÁ: A - hm - a jak vypadám, Foible?

FOIBLE: K nakousnutí, madam.

LADY WISHFORTOVÁ: Hm, a jak ho mám přijmout? V jaké poloze na něj mám udělat první dojem? Na prvním dojmu hrozně záleží. Mám sedět? - Ne, nebudu sedět - budu chodit - tak, až vstoupí, půjdu ode dveří, a pak se k němu naplno obrátím. - Ne, to by bylo moc najednou. Lehnu si - tak, budu ležet - přijmu ho v budoáru, tam je lehátko. - Ano, ano, udělám na něj první dojem na lehátku. - Ne, ležet taky nebudu, jen se tak protahovat a opírat se o loket. A jednou nohou zlehka pohupovat, jakoby zamyšleně. - Ano - a jakmile se objeví, tak sebou trhnu, tak, trhnu sebou a budu

překvapená, a vstanu a přivítám ho půvabně neupravená. - Ano - nic není svůdnějšího, než vstát z lehátka takhle trochu ve zmatku a v nepořádku. - Dává to vyniknout nožce, do tváří to vháší ruměncem a nade všechno to uklidňuje nervy. Slyšíš! Kočár!\*)

A jak utíká před hrkotem kočáru, upadne do zmatku, který *nezamýšlela*.

Strojená hravost chátrající dámy napodobí klíčky a kudrlinky koket. Má právě tak zkarikovat chování mladších příslušnic slabšího pohlaví jako zesměšnit sebeklam samotné lady Wishfortové. Herečka rozehrává po celém jevišti pantomimu, při každém „ano“ zaujme pózu a při každém „ne“ ji zase změní. Její třepetání kontrastuje s tím, jak se Foible mlčky baví, protože Foible je zasvěcená do komedie, kterou si chce sir Rowland z její paní vystřelit. Celá scéna je vizuálně vykreslena tak, aby nám lady Wishfortová byla co nejvíc pro kašpary.

Slova se tu omezují téměř na scénické poznámky, a mohli bychom se bez nich obejít vůbec. Gesta přecházejí v pohyb, protože lady Wishfortová zkouší svůj rozkošný výstup před pomyslným sirem Rowlandem, na jehož místě stojíme my a Foible. Následkem toho uvažujeme, jak by asi reagoval kterýkoli muž na tuhle exhibici pomýleného nadšení.

Prolnutí slovesných a vizuálních prostředků se zpravidla osvědčuje, má-li být přesně vyjádřena impresie buď příliš nesnadná k pochopení nebo zvláště abstraktní nebo výjimečně důležitá. Často k němu proto dochází při rozhodujících krizích: režisér při studiu textu může brzy ukázat prstem na jádro hry, neboť v takovém uzlíšti se dá čekat, že autor nasadí všechny dramatické prostředky, které má po ruce. Můžeme snad přehlédnout okamžik shawovské krize, i když význam hry vyzní naruby? Shaw nám předvádí živá vizuální shrnutí své dramatické argumentace, jako když jeho César opouští Kleopatru, když jeho Eliza opouští Higginse, když si jeho Candida bere Morella, když si Anna Whitefieldová bere Jacka Tannera.

Stěží by se dala najít těsnější jednota vizuálních a slovesných prostředků než v *Králi Learovi*. Dokonalý důkaz, že Shakespearův plán jevištního pohybu je nerozlučně obsažen v naší celkové impresii, nám podává scéna na pláni před chatrčí - ve hře, o níž Lamb jako první z mnohých prohlásil, že ji „v podstatě není možno provést na jevišti“.\*)

Nelze se omezit na rozbor pasáže, ve které Gloster najde

Leara a nabízí mu přístřeší, bez poukazu na Learova slova bezprostředně před Glosterovým příchodem. Pohyb totiž musí vyrůstat z pohybu, jako jedna konstelace kulečnickových koulí na stole připravuje další štouch.

LEAR: Věru, že lépe by ti bylo v hrobě, než takto holý se potýkat se vztekem nebes. Není člověk nic víc než to? Jen se na něho podívejte! Ty nikomu nejsi pranic dlužen, ani bourci hedvábí, ani hovažu kůži, ani lovcí vlnu, ani žádné kočce její pižmo. Ha! My tři jsme padělky. Ty samojediný jsi věc sama. Člověk neupravený není nic víc než takový ubohý, lysý, dvounohý živočich jako ty. Dolů, dolů, půjčené zboží! Honem, rozepněte mi to tady!

*Vystoupí Gloster s pochodní*

- .....
- GLOSTER: Tak zkaženy jsou naše krev a tělo, že toho nenávidí, z koho pošly.  
EDGAR: Chudáčkovi Tomšovi je zima.  
GLOSTER: Nechte se vést! Má věrnost nedokáže poslechnout ve všem vaše kruté dcery. Třeba mi přikázaly zamknout dům a na pospas vás nechat této noci, já přece odvážil se najít vás a zavést někam, kde je krb a krmě.  
LEAR: Nejprv si promluví s tím filosofem. Proč bije hrom?  
KENT: Výsosti, vyhovte mu. Jděte s ním!  
LEAR: Učená hlavo thébská, na slovíčko! Co je váš obor?  
EDGAR: Kličkovat před dáblem a hubit hmyz.  
LEAR: Dovolte dotaz ve věci důvěrnosti!  
KENT: Prosim vás, domluvte mu ještě jednou. Pozbývá rozumu.  
GLOSTER: A divíš se mu?

*Bouře trvá.\*)*

Nejprve si položíme otázku, jak si asi Shakespeare představoval rozmístění svých herců na rozlehklém pódiu. Jestliže jedna postava vyjadřuje sympatii k druhé, přirozeně ji to k ní přitahuje; cítí-li k ní odpor, přirozeně ji to odpuzuje. Vyjdeme-li z tohoto předpokladu, musíme z citovaných dvou pasáží vyvodit jedno nepochybné a svrchané důležité přeskupení postav: Lear projeví svou sympatii k Edgarovi a antipatii ke Kentovi s Glosterem tím, že od nich přejde k němu.

Learovo: „Není člověk víc než to? Jen se na něho po-



překvapená, a vstanu a přivítám ho půvabně neupravená. - Ano - nic není svůdnějšího, než vstát z lehátka takhle trochu ve zmatku a v nepořádku. - Dává to vyniknout nožce, do tváří to vháší ruměncem a nade všechno to uklidňuje nervy. Slyšíš! Kočár!\*)

A jak utíká před hrkotem kočáru, upadne do zmatku, který *nezamýšlela*.

Strojená hravost chátrající dámy napodobí klíčky a kudrlinky koket. Má právě tak zkarikovat chování mladších příslušnic slabšího pohlaví jako zesměšnit sebeklam samotné lady Wishfortové. Herečka rozehrává po celém jevišti pantomimu, při každém „ano“ zaujme pózu a při každém „ne“ ji zase změní. Její třepetání kontrastuje s tím, jak se Foible mlčky baví, protože Foible je zasvěcená do komedie, kterou si chce sir Rowland z její paní vystřelit. Celá scéna je vizuálně vykreslena tak, aby nám lady Wishfortová byla co nejvíc pro kašpary.

Slova se tu omezují téměř na scénické poznámky, a mohli bychom se bez nich obejít vůbec. Gesta přecházejí v pohyb, protože lady Wishfortová zkouší svůj rozkošný výstup před pomyslným sirem Rowlandem, na jehož místě stojíme my a Foible. Následkem toho uvažujeme, jak by asi reagoval kterýkoli muž na tuhle exhibici pomýleného nadšení.

Prolnutí slovesných a vizuálních prostředků se zpravidla osvědčuje, má-li být přesně vyjádřena impresie buď příliš nesnadná k pochopení nebo zvláště abstraktní nebo vyjimečně důležitá. Často k němu proto dochází při rozhodujících krizích: režisér při studiu textu může brzy ukázat prstem na jádro hry, neboť v takovém uzlíšti se dá čekat, že autor nasadí všechny dramatické prostředky, které má po ruce. Můžeme snad přehlédnout okamžik shawovské krize, i když význam hry vyzní naruby? Shaw nám předvádí živá vizuální shrnutí své dramatické argumentace, jako když jeho César opouští Kleopatru, když jeho Eliza opouští Higginse, když si jeho Candida bere Morella, když si Anna Whitefieldová bere Jacka Tannera.

Stěží by se dala najít těsnější jednota vizuálních a slovesných prostředků než v *Králi Learovi*. Dokonalý důkaz, že Shakespearův plán jevištního pohybu je nerozlučně obsažen v naší celkové impresii, nám podává scéna na pláni před chatrčí - ve hře, o níž Lamb jako první z mnohých prohlásil, že ji „v podstatě není možno provést na jevišti“.\*)

Nelze se omezit na rozbor pasáže, ve které Gloster najde

Leara a nabízí mu přístřeší, bez poukazu na Learova slova bezprostředně před Glosterovým příchodem. Pohyb totiž musí vyrůstat z pohybu, jako jedna konstelace kulečnickových koulí na stole připravuje další štouch.

LEAR: Věru, že lépe by ti bylo v hrobě, než takto holý se potýkat se vztekem nebes. Není člověk nic víc než to? Jen se na něho podívejte! Ty nikomu nejsi pranic dlužen, ani bourci hedvábí, ani hovadu kůži, ani lovcí vlnu, ani žádné kočce její pižmo. Ha! My tři jsme padělky. Ty samojediný jsi věc sama. Člověk neupravený není nic víc než takový ubohý, lysý, dvounohý živočich jako ty. Dolů, dolů, půjčené zboží! Honem, rozepněte mi to tady!

*Vystoupí Gloster s pochodní*

- .....
- GLOSTER: Tak zkaženy jsou naše krev a tělo, že toho nenávidí, z koho pošly.
- EDGAR: Chudáčkovi Tomšovi je zima.
- GLOSTER: Nechte se vést! Má věrnost nedokáže poslechnout ve všem vaše kruté dcery. Třeba mi přikázaly zamknout dům a na pospas vás nechat této noci, já přece odvážil se najít vás a zavést někam, kde je krb a krmě.
- LEAR: Nejprv si promluví s tím filosofem. Proč bije hrom?
- KENT: Výsosti, vyhovte mu. Jděte s ním!
- LEAR: Učená hlavo thébská, na slovíčko! Co je váš obor?
- EDGAR: Kličkovat před dáblem a hubit hmyz.
- LEAR: Dovoďte dotaz ve vši důvěrnosti!
- KENT: Prosim vás, domluvte mu ještě jednou. Pozbývá rozumu.
- GLOSTER: A divíš se mu?

*Bouře trvá.\*)*

Nejprve si položíme otázku, jak si asi Shakespeare představoval rozmístění svých herců na rozlehklém pódiu. Jestliže jedna postava vyjadřuje sympatii k druhé, přirozeně ji to k ní přitahuje; cítí-li k ní odpor, přirozeně ji to odpuzuje. Vyjdeme-li z tohoto předpokladu, musíme z citovaných dvou pasáží vyvodit jedno nepochybné a svrchaně důležité přeskupení postav: Lear projeví svou sympatii k Edgarovi a antipatii ke Kentovi s Glosterem tím, že od nich přejde k němu.

Learovo: „Není člověk víc než to? Jen se na něho po-

dívejte... Ha! My tři jsme padělky..." vyjadřuje jasně, že se v tomto okamžiku dívá na Edgara jako na pozoruhodný exemplář budící zvědavost, stejně jako se na něj dívá Kent, šašek i obecnost. Na jevišti je to vyjádřeno fyzickou vzdáleností mezi Learem, Kentem a šaškem na jedné straně a Edgarem na druhé. První tři musí stát v popředí jeviště - v alžbětinském divadle by to znamenalo skoro uprostřed hlediště - a pozorovat exemplář před sebou zkoumavým pohledem diváků. Seskupení těch tří v jednom hloučku vyznačuje jejich duševní zdraví a jejich postoj k pomatenému žebrákovu se ztotožňuje s hlediskem obecnosti, takže jsme přizváni, abychom o něm sdíleli jejich úsudek. Edgar v hloubi jeviště, proti pozadí alžbětinské alkovny, hraje svou roli blázna: „Napořád hložím vítr fičí, povídá hů, hop hejsa hů! Dolfinku, synku, nech ho, ať si běží!“ Zaklíná svým drmoláním bouři a svým pomateným chováním napodobuje zároveň prostoduchost vesnického synka i vesničanova koně.

Jenže Lear se nad tím pohledem zamýšlí a jeho postoj k Edgarovi se začíná měnit. Jeho soucit k ubožákovi slí, svítá mu, jak je sám s tím „ubohým, lysým, dvouhým živočichem“ vlastně příbuzný, a tak jeho pasivní povzdech, který jsme od něho slyšeli před dvěma minutami - „Vy nazí ubožáci, ať jste kde jste ...“ - se v náhlém záblesku poznání promění a aktivní touhu vypadat a být jako nahý ubožák. S prudkým výkřikem: „Dolů, dolů, půjčené zboží!“ vykročí od Kenta a šaška, postaví se tváří k obecnosti jako Edgar, strhne si šat a takhle divoce a bez okolků se ztotožní s pomateným chudákem. Shakespeare dává scéně vizuální vyvrcholení a podtrhuje co možná nejdůležitější Learovu vnitřní proměnu a jeho pokání.

Glosterův příchod znovu zdůrazní, k čemu vlastně došlo. Gloster vyhlíží do „bouře“: „Kdo vy jste? Vaše jméno!“ Odpovídá mu Edgar, který nyní hraje svou roli ještě usilovněji, aby ho otec neodhalil. Gloster se podívá na oba pomatence a poznává Leara - nahého! Zhrozí se a vykřikne: „Společnost lepší Vaše Výsost nemá?“ Vidí Leara vedle Edgara, vladaře v důvěrné blízkosti blázna.

Gloster se pokouší splnit svůj záměr a začne krále zapřísahat, aby se uchýlil do přístřeší. Jenže Lear se zavěsí do Edgara a anglický král vede pomateného žebráka po obvodu kruhového pódia, označeném sloupy, jako když se

spolu procházejí dva řeční filosofové peripatetické školy: „Nejprv si promluví s tím filosofem..." Gloster zůstane stát ve středu pódia, zatímco Lear s Edgarem se od něho v kruhu vzdalují. Ke Glosterovi se připojí Kent a přidá svou vlastní prosbu: „Výsosti, vyhovte mu! Jděte s ním!“ Ale Lear na to odpoví podobně jako předtím, oslovením Edgara: „Učená hlavo thébská, na slovíčko! ...“ Zatímco postavy ve středu jeviště sledují natočením těla ty dva, jimž nemohou rozumět, Lear si odvádí nového společníka do popředí se slovy, která pouštějí se zřetele všechny, kromě Edgara, se slovy, jež ozvěnou opakuje, co samo seskupení postav vyjadřuje vizuálně. Říká totiž: „Dovolte dotaz ve *vší důvěrnosti*!“ „Důvěrnost“ možná naznačuje i důvěrnou blízkost k obecnosti, kterou v té chvíli nemohou sdílet Gloster ani Kent. Naše zjištění, že obě skupiny jsou naprosto odděleny, se potvrzuje v příštím okamžiku, kdy Gloster naposledy krále zapřísahá a Lear mu podrážděně odsekne:

GLOSTER: Výsosti, snažně prosím -  
LEAR: Hned jsem k službám.  
Šlechtný filosofe, pojďte s námi!

Lear se vrhne do pozadí jeviště a táhne překvapeného Edgara za sebou. Vějdou do chatrče ve dvojicích, které vyjadřují jejich spojenectví i jejich odcizení. Šašek, o něhož nikdo nedbá, je následuje, jak umí.

Takhle nějak Shakespeare asi viděl jevištní pohyb a přeskupování postav, rozvíjející se okamžik od okamžiku v průběhu scény. Fyzické pouto mezi Learem a Edgarem však znamená víc než jenom symbol Learova tragického ponížení: zároveň podrobněji určuje a vyjasňuje autorovy těžko postižitelné představy ukryté za textem. Teprve teď začínáme plněji oceňovat, jak se jeho slova prolínají s fyzickým a mentálním jednáním, a co to všechno dohromady znamená.

Scéna je vizuálně pojata tak, aby objasnila paradoxy, které v ní tkvějí, a odhalila nám tajemství Learových myšlenek. Edgarovo blábolení se musí zdát smysluplné; opovrženčí musí vypadat ctihodně; chudák Tomeš jako filosof; nečistě a předstíraně se má stát čímsi čistým a přirozeným; opravdoví lidé mají být „padělky“; člověk se musí zdát živočichem a živočich člověkem. Learova nově nabytá



pokora a soucit musí odpovídat jeho někdejší zpupnosti; moudrost krále před chatrčí se musí zdát větší než moudrost krále bezpečného ve vlastním paláci; nadčlověk Lear, vzdorující bouři a jejím bohům, musí odpovídat živočichu Learovi, který objímá svého Edgara; Learovo odmrštění rozumné rady musí odpovídat našemu intuitivnímu přesvědčení o jeho moudrosti; šílenství se musí zdát zábleskem poznání. Nespravedlnost nebes se musí zdát spravedlivou, jejich spravedlnost krivdou; bouře se musí zdát čímsi božským, a přece malicherným; širá pláň musí vypadat jako vězení, stejně jako později musí vězení Learovi a Kordelii dát dost svobody, aby v něm „jak ptáci zpívali, sami v kleci“.\*) Jevištní jednání musí všechny tyhle hromadící se složité pocity ztělesnit a pevně sepnout, jinak se rozpadne významová struktura hry. Nehmotný stav člověka a přírody musí v dramatické zkoušce osvědčit svou reálnost, je třeba viditelně a názorně ukázat místo člověka v plánu věcí, subjektivní pohled je nutno zobjektivizovat. Připomeňme si pozoruhodné vyjádření profesora J. F. Danbyho v jeho eseji o králi Learovi:

Drama je zvláště vhodný prostředek k přenášení významů. Význam, to znamená vždycky význam pro lidi. A lidé se pohybují mezi ostatními lidmi a všichni mají své ideje. Pod tlakem pravdy nebo okolností může být jeden význam přijat a druhý zavržen. Sledujeme zároveň vývoj ideje i vývoj člověka, přičemž lidé vdechují život významům a významy vdechují život lidem. V oblasti významů, které si hra bere za své, můžeme pozorovat, jak mnohotvárně se idea proměňuje.\*)

Dvojsmyslnosti v jádru hry se nám musí zaříznout do mysli zřetelným a důrazným děním na jevišti. Tak jsme před začátkem našeho úryvku předem připraveni na vizuální ztělesnění abstraktních myšlenek. „Vy nazí ubožáci, ať jste kde jste“, praví Lear, který tím napůl myslí sám sebe, a vzápětí vidíme vyskočit Edgara, nahého a zuboženého, nejnižší podobu lidské existence, jakou si alžbětinec Shakespeare mohl představit, Edgara, který drmolí: „Pryč! Pekelný pokušitel je mi v patách ...!“ Podobě Lear, tentokrát s více než polovičním pomyšlením na sebe sama, volá:

Jen, přepychu, ten hořký  
si vezmi lék a trp, jak chudí trpí -

a zanedlouho jeho odtažitý postoj, naznačený chladným obrazným vyjádřením, nabude názorné bezprostřednosti, jakmile si Lear strhne šat.

A už se paradox rozvíjí jevištními výrazovými prostředky: idea „nahého ubožáka“ se nejprve vztahuje na samotného Leara, pak se fakticky ztělesňuje v postavě Edgara a znovu se váže s Learem, když ho vidíme rozepínat si šaty. Jak dalece nám splývá abstraktní v jednotu s konkrétním ještě dřív, než se Lear opravdu s Edgarem obejme? Už se s ním ztotožnil? Pocit jejich totožnosti, který se nám zvolna konkretizuje, se definitivně potvrdí, když slyšíme Learovu otázku: „Dals vše, co bylo tvé, svým dvěma dcerám, žes takhle dopadl?“ Lear vidí v Edgarovi sebe sama. Teď jsme připraveni vidět nejen spojení těch dvou - i pro dnešní oči protipřírozené a proti řádu věcí - nýbrž objevit zároveň v jejich ztotožnění dvě stránky téhož člověka. Přesně takovou představu chce Shakespeare vštípit svému obecenstvu. Zajišťuje si přitom náš souhlas využitím našeho soucitu k Edgarovi: jakmile s ním Leara ztotožní, začínáme litovat oba stejně. Vede nás tím zároveň, abychom v Edgarově blábolení viděli další doklad, že Learovi „bozi třetníci na výsostech“ jsou od ďábla, že přírodní řád byl obrácen naruby, že „hrom“ vskutku roztrátil „kadluby přírody“, že je nutno znovu přezkoumat každý uspokojený názor na uspořádání všehomíra a na jeho spravedlnost. „Pryč, pekelný pokušitel je mi v patách. Trnitým hlozím vítr fič. Achich ouvej! Odejdi na charé lože své a ohřej se!“ Edgar i Lear hovoří stejným jazykem, což vynikne ještě zřetelněji v pozdější scéně uvnitř chatrče. Tak jsme připraveni na jejich důvěrné sblížení, jež je pouze dalším rozvinutím dramatické argumentace, kterou jsme až dosud vstřebávali.

Kent namítá: „Výsosti, nemá dcer“, ale teď už pochybujeme o Kentově zdravém rozumu, neboť si uvědomujeme, že nevidí svého vládce ve stejné ostrém světle jako my. Ani šašek, který až dosud vystačil se svou kritikou Leara a jeho pomatenosti, nedokáže v téhle krizi pochopit, oč vlastně jde. Stáhne se tedy s malým vtípkem: „Tahle studená noc z nás ze všech nadělá bláznů a šílenců“. Cynismus jeho věty nestačí postihnout složitost dramatického obrazu k němuž jsme dospěli, takže sdílíme stanovisko Learovo a máme chuť mávnout nad ním rukou podobně jako nad Kentem. Šašek totiž při všem svém vlastním strádání ztratil

ochránce, jeho místo v Learově přízni zaujal Edgar, a když pak jdou do chatrče, zůstává pozadu jako člověk, který neví čí je, ani rozumný, ani šílenec. Pro omezenost Kenta i šaška ve světle situace není možné, aby je Lear částečně nezavrhl. Přeskupení aliancí je zdůrazněno, když Lear přestává mluvit veršem a začne mluvit ve volnějším prozaickém rytmu s množstvím nesouvislých nelogičností, jež jsou ozvěnou promluv Edgarových. Zdánlivá jistota verše, jímž se vyjadřují Kent a Gloster, se s tím nesrovnává.

Jakmile je paradox připraven, můžeme jej prozkoumat; Learova řeč, ve které se obrací k „živočichu“, shrnuje dosavadní průběh scény a prvky, jež nám zatím byly vštípeny, se tu skládají dohromady. Lear prohlašuje: „Věřu, že lépe by ti bylo v hrobě, než takto holý se potýkat se vztekem nebes“ - a vzápětí si rozpíná šat. Hrob už pro něj není řešením, zabývá se teď prazákladními věcmi života, které hned zdůrazňuje: „Ty nikomu nejsi pranic dlužen, ani bourci hedvábí, ani hovadu kůži, ani ovci vlnu, ani žádné kočce její pižmo“. A tak se tedy vysvěleče sám - a dosáhne tak ryzí čistoty, kterou vidí v Edgarovi. „Člověk neupravený není nic víc než takový ubohý, lysý, dvounohý živočich jako ty“ - a Lear bude „neupravený“ jako Edgar a stane se sám živočichem. Jediné fyzické gesto, kterým se vysvěleče, ho přivede na roveň Edgarovi, vyvrženci společnosti, pomateného žebráka pozdvihne k výsosti majestátu, vznešenost poníží k živočišnosti. Obě stránky člověka, Edgar a Lear, živočišné i božské, pud i rozum - ona stránka, která musí bouři trpně snášet, i ta, která jí může hrdě vzdorovat, se teď vizuálně předvedeným ironickým obratem vyrovnají. Ironickým proto, že došlo k rozporu mezi tím, co víme, a co vidíme. A výsledný otřes nás přinutí, abychom si ironii uvědomili. Zároveň však víme, že Lear k tomuhle ponížení došel vlastní zkušeností, takže přijímá-li je a odevzdává se mu, je to osobní triumf jeho pokory. Z vlastní vůle se rozhodl dokázat si, že je živočich, a nikoli anděl, kdežto Edgar byl k předstírání šílenství donucen okolnostmi, takže je vlastně podvodník. Šílenství Learovo nám tedy ironicky napovídá, že Lear se ani tak neztotožnil s Edgarem, jako našel něco, co už tkvělo v něm samém. Protože ho z hlediště vidíme do jisté míry objektivně, víme, že dospěl k bodu, kdy pocituje jednotu člověka s živočichem sám v sobě, a že je v podstatě soběstačný. Jestliže Shakespeare nechává Leara

myslet, že našel pravdu v Edgarovi, je to jen způsob, jak nám ukázat, že jí Lear objevil ve vlastním nitru. Z Edgara nebude druhý hrdina tragédie. Když Lear volá: „Dolů, dolů, půjčené zboží! Honem, rozepněte mi to tady!“, Shakespeare nám tím divadelně sděluje, že obě stránky člověka se teď sjednotily v Learovi, a že cokoli od té chvíle Lear udělá, vyplyne ze vzájemného působení obou krajností pracujících k svému cíli.

Shakespeare tu impresi ještě zesiluje, když Lear pohrdne napohled rozumnou radou Kenta a Glostera. Jakmile to učiní, promění se spor o podstatě živočišnosti ve spor o podstatě zdravého rozumu. Imprese Leara zároveň živočišného i lidského se promění v impresi Leara zároveň šíleného i rozumného, a šílená scéna soudu v chatrči má tuhle druhou impresi ve hře opodstatnit. Jestliže Lear řekne: „Nejprv si promluví s tím filosofem“, dává nám tím najevo, že spříznění, jež cítí s Edgarem, je spříznění moudrosti, ale takové moudrosti, jaké „rozumní“ Kent a Gloster nemohou rozumět. Není to ovšem moudrost, kterou bychom mohli pochopit z Edgarova poloblábolení nebo z rozhovorů, jež s Edgarem vede Lear. Dá se pochopit jedině prostřednictvím dramatického obrazu, který v nás scéna vyvolala. Když se Lear obrací k Edgarovi jako ke svému „filosofovi“, má nám to dát najevo, že jakmile objevil své spříznění s tímto „živočichem“, objevil jeho „šlechtnost“. A to je Learova nová moudrost. Tím, že zešílel, pochopil podstatu zdravého rozumu, právě tak jako svou proměnou v živočicha učinil neuvěřitelný krok k objevu podstaty člověka. Tyhle dvě představy modifikují v závěru scény jedna druhou. Jsou vzájemně spjatý fyzickým pohybem, jímž Lear přijímá Edgara a současně zavrhuje Kenta a Glostera. Tak může Lear říci: „Šlechtný filosofe, pojdte s námi“, čímž připisuje pomatenému žebrákovi vrcholnou moudrost, jenomže podle jiných kritérií, než kterými se měří uznávaný zdravý rozum, a zároveň tím naznačuje, že sám stojí výše, jenomže podle jiných kritérií, než jakými se měří konvenční společenské rozdíly. Chápeme teď lépe, proč dal Shakespeare tolik dialogu Edgarovi *předtím*, než v něm Lear uvidí ztělesněnou moudrost. Chtěl nás tím přesvědčit, že společnost na jevišti se na Edgara může dívat jediným způsobem: jako na šilence. Chtěl tím jednoznačně určit rytmus a ladění scény: Edgarovo blábolení má odpovídat působení bouře,



harmonicky s ním souznít a nakonec je nahradit, když Lear přestane bouři vzdorovat. Začínáme být schopni charakterizovat celkový účín scény. Zuřivost „velkých bohů, třeštíčích na výsostech“ a snižujících člověka na živočicha, byla zvrácením přírodního řádu degradována v pouhé šílenství. Šílenství se pak přeneslo na Leara, za něhož promlouvá Edgardova posunčina a blábolení. „Proč bije hrom?“ zeptá se Lear Edgara lhostejně. V té lhostejnosti je ironie, protože na téhle otázce, vyslovené lehkým a téměř cynicky přesyceným tónem, spočívá ironicky celý ústřední rozpor scény a paradox celé hry. Ta otázka se totiž bezprostředně týká základů lidského hloubání o smyslu všehomíra, vztahu mezi člověkem a světem i kořenů lidského utrpení.\*) Jestliže si s ní však Lear hraje jako s prázdnou metafyzickou spekulací v chladné teologické debatě, vyostřuje tím kontrastem její naléhavost. Scholastikové si takové otázky mohli klást, protože si byli svou vírou jisti. Podobně i Lear na cestě za objevením sebe sama už téměř překročil bod, kdy mu skutečně záleží na odpovědi. Odloučil se už v duchu od krutosti svých dcer i bohů. Fyzický pohyb oné zdánlivě nenucené promenády dvou groteskních a nesourodých figur, nenucené po bouři a blescích předchozího dění, nás připravuje, abychom pochopili a přijali moudrost, které se Lear dobírá. Ta moudrost mu později umožní, aby se smířil s Kordelií a našel znovu své místo v řádu přírody.

Odhalení nějaké pravdy o nás samých je to nejcennější, co nám může drama poskytnout. Nejhlubší odhalení si vyžadují všech prostředků, které má jeviště k dispozici, mají-li k nám proniknout. Shakespeare vyslovuje své nejzávažnější pravdy nikoli navzdory fyzické omezenosti jeviště, nýbrž právě využitím všech jeho možností jako nepostradatelných a účinných nástrojů pro své cíle. Není zdaleka jeho otrokem, nýbrž nutí jeviště a herce s jejich hlasy, gesty a pohybem, aby sloužili jeho záměru.

Režisér potřebuje speciální výzbroj, aby dokázal přečíst takhle dobře napsanou dramatickou partituru. Chce-li hru plně ocenit vážný divák, začne chápat strhující a rozjařující složitost dramatického umění teprve tehdy, jestliže si sám něco z té výzbroje opatří.

## Část II

### ORCHESTRACE

## Řetězení impresí

Špatná hra tápe při rozvíjení jevištního dění, nedbá jasnosti impresí a ztrácí vládu nad tématem. Lepší hra rozvíjí jevištní dění účinně tak, aby její ideje určitě dolehly k divákům. Sleduje přitom jistou plánovanou cestu, „linii záměru“. Nejde přitom o „zápletku“. Vypreparovat zápletku nám zřídka kdy pomůže poznat hru, právě tak jako příběh *Emmy* nám neřekne ani zbla o skutečném obsahu, který do románu vložila Jane Austenová. Vyoperujme holý děj z *Krále Leara* nebo z *Višňového sadu* - a co nám zbude? Studená, strnulá, beztvará a nepříjemná kostra. Opustíme tedy stopu, která by nás zavedla na scesti, a podíváme se raději na zřetězení sledu impresí. Tak se víc přiblížíme linii záměru, tématu hry, jak nám je podává celkový divadelní zážitek. Opravdová souvislost je umožněna tím, že dobré dramatické impresie mají jakousi syntetičnost, cosi, co váže jednu s druhou, co tvoří okamžitý střed zájmu a zároveň nám naznačuje směr, kterým se máme dívat dál.

Při povrchním pohledu se nám zdá, jako by Lopachin a Varja demonstrovali, že jsou citliví každý sám vůči sobě, ale ve skutečnosti necitliví jeden k druhému, že k nabídce sňatku nejspíš nedojde, a že by se k sobě tak jako tak nikdy nehodili. Linie jevištního jednání jako by otvírala nějakou dramatickou diskusi o vhodnosti obou partnerů pro manželství. To je však omyl. Téma manželství je uzavřeno. Není nám ani dovoleno sledovat s mírnou životopisnou zvědavostí jejich další oddělené osudy. Čechov je poslední z dramatiků, který by pouze vyprávěl příběh. Chce, abychom uviděli jeho postavy tak, jak je vidí on sám. Nechce, aby prováděly staré známé triky, které bychom jim podstrčili my sami, nýbrž nutí nás, abychom je viděli jako výraz jeho komického vidění. Jinak by se jevištní osud Varji a Lopachina nesnášel s jevištním osudem Duňaši, Jepicho-



dova, Gajeva a všech ostatních. Všichni dohromady totiž skládají linii dobře vybraných impresí, které po sobě následují podle určitého plánu.

V *Králi Learovi* zaujme pozornost jedna ústřední vysoko ční postava, a na vztazích mezi dvěma nebo několika dalšími postavami už tak nezáleží. Lear vyniká nad ostatní prostřednictvím svého vztahu ke Goneril a Regan, ke Kordeii a v našem příkladu z minulé kapitoly tím, jak prostřednictvím Edgarovým objevuje sám sebe. Ale řetěz impresí, které vnímáme, je opět plánován tak, aby nás dovedl k určitému cíli. Náznaky Learovy pokory nás připraví na objevení Edgara, které podrobuje zkoušce s demonstruje kvalitu Learových pocitů. Když se Lear ztotožní s Edgarrem, říká tím vlastně za prvé: „Budu tedy živočich, jestliže v tom je božství“, a za druhé: „Budu tedy šílený, jestliže v tom je zdravý rozum“. Uvědomili jsme si už prostřednictvím „nepřirozených“ scén, v nichž Lear zavrhl Kordeii a Goneril s Regan zavrhl Leara, nejenom bezprostřední příčinnou souvislost mezi touhle živočišností a šílenstvím, nýbrž i nápověd jiného, budoucího Leara, svou živočišností šlechetnějšího a svým šílenstvím moudřejšího. Účinný dramatický obraz zrcadlí zároveň minulost i budoucnost.

Syntéza jednotlivých úseků, o kterou se hra pokouší, vyplývá z toho, jak obratně dokáže zřetězit určitý sled impresí v předem koncipovaný vztah. Detektiv skládá dohromady nalezené stopy a dospívá k vylouštění případu: stopy jsou bezcenné, nejsou-li spjaty s problémem. Dramatik vytváří své impresie tak, abychom v nich pod jeho vlivem objevili ten význam, který do nich vložil: impresie jsou bezcenné, nejsou-li schopny působením na naši obrazotvornost závažně přispět k pochopení významu. Právě tak jako se musí zdát, že jedna replika vyvolává druhou, právě tak jako v „dobře udělané hře“ padá opona jen proto, aby se zase zvedla, tak i záměr hry dynamicky určuje podobu příští impresie.

Režisér objevuje jednotlivé články tak, že zkoumá celý řetěz. Herec sleduje vývoj své role tak, že má na zřeteli perspektivu celé hry a vidí svou vlastní roli v proporcii k celku. A obecnost tak poznává, jak se vytváří postava, jak se vyvíjí situace, jak se rozvíjí téma hry.

Mělo by tedy být možné abstrahovat si z jednotlivé scény kterýkoli účinný efekt a hodnotit, jak důležitý je ve vzta-

hu k celku. Imprese vyplývající z následujícího dialogu ze Sofoklova *Oidipa vladaře* jsou uspořádány a sladěny s ošidnou prostotou. V rozlehlém řeckém divadle bylo nutné užívat efektů silných, dramatické obrazy tu však byly koncipovány jemně. Jinak bychom asi mnoho krvavých zápletek řeckých tragédií považovali za pouze senzační.

- TEIRESIÁS: Ty nevíš, povídám,  
že se svou vlastní rodnou matkou spíš,  
a nevidíš svou hanbu!  
OIDIPÚS: Jak dlouho myslíš,  
že mě smíš urážet?  
TEIRESIÁS: Dokud je pravda v právu.  
OIDIPÚS: Pravda je v právu, ale ty ne, věštcě,  
nestoudný, slepý, pomatený blázne!  
TEIRESIÁS: Spíláš, ubožáku,  
a brzy budou stejně spílat *lobě*.\*)

Teiresiás je uveden jako Oidipův otevřený antagonista, aby k bitvě mezi vladařem a svědomím došlo bezprostředně a výrazně. Oidipůs ve vsí své vladařské moci je obviněn z hříšného spojení Teiresiém, který je starý a slepý. Už pouhý protiklad prudkého temperamentu a důstojného klidu zdůrazňuje a zintenzivňuje Teiresiova tvrzení i Oidipovo popírání.

V rámci této celkové vypjaté situace vyvolává náš krátký úryvek řadu silných impresí. Především je tu Teiresiova předhůzka vladařovy viny a nevědomosti. Oidipova neurčitá odpověď hrozbou: „Jak dlouho myslíš, že mě smíš urážet?“ není žádnou vycpávkou, ani dalším výrazem vladařova hněvu, aby měl herec příležitost se blýsknout. Vozujeme si z ní, že v Teiresiovi je nějaká síla, která usvědčuje ze lži dojem, jímž na nás stařec působí. Je to větší síla než síla osobní statečnosti. Je to síla „pravdy“, a my tak dostáváme předzvěst, s čím se Oidipůs ve vsí své moci střetne. Teiresiás tuhle předzvěst blíže určuje a komplikuje, když v příští replice napoví něco, co možná bude mít v budoucnosti tragické důsledky, neboť „pravda“ může Oidipa právě tak zachránit jako zahubit: „Dokud je pravda v právu“. Nová a ještě zamotanější impresie obsahuje dvojsmysl, který má hra prozkoumat.

Ještě víc podrážděný Oidipůs Teiresiovi spílá a vrhá mu do tváře slova, která mu zdánlivě právě přicházejí na jazyk, jenže každé z nich zaznívá pro obecnost znalé příběhu

ironicky: „Nestoudný, slepý, pomatený blázne!“ A zvlášť ostrý hrot ta slova dostanou, když Teiresiás odpovídá: „Spíláš, ubožáku, a brzy budou stejně spílat tobě“. Oidipova tématická slova znějí ozvěnou celou hrou, a obecnost nad nimi už teď uvažuje a připravuje se na rozluštění jejich obojetnosti. „Slepý“, říkáme si, je Teiresiás, a bude Oidipús. Jestliže však Teiresiás zná pravdu, tedy vidí do věcí, do kterých Oidipús nevidí. A až Oidipús prohlédne, bude slepý. Tehdy a teprve tehdy, až tělesná trýzeň vykoupí duševní trýzeň a uleví jí, bude Oidipús vládnout pravdou. „Nestoudný“, říkáme si, je Teiresiás, poddaný, který si troufá oslovit takhle vladaře, a Oidipús má právo ho potrestat. Na Oidipovi ovšem lpí horší hanba, hanba otcovraždy a incestu, a na trest odpoví trest spravedlivější. V nařčení Teiresia z nestoudnosti je však vlastně pravda: pravda je nestoudná, a Teiresias to připouští a nese svou hanbu. Až Oidipús připustí a ponese svou hanbu, pak i on uzná pravdu a pravda zvítězí.

Imprese nyní stíhá impresi. Pravda může člověka spasit nebo zahubit, pokračujeme dále. Oidipús prohlédne, až ztratí zrak, ale poznání ho zahubí. A tou záhubou ho může zachránit. Ponese-li svou hanbu, bude žít opět v pravdě, a jak jeho záhuba, tak jeho záchrana budou záležet na tom, jestli tu hanbu a pokání za vinu přijme. Oidipús ztratí život, aby jej našel. Dnešní obecnost odchované křesťanstvím v tom uvidí totéž, co vidělo antické obecnost řecké: strašlivou velikost člověka zasaženého sebepoznáním a hořce se s ním smířujícího, vznešeného v odhodlání uznat a odpykat svou vinu.

I hustě stlačený sled impresí může být jasný a zaostřený. Žádný divák z nich ovšem nebude vyvozovat závěry tímhle způsobem, a není ani žádoucí, aby to dělal. K takovým závěrům se v divadle dospívá jakoby intuitivně, vnímáme je jako citový zážitek podle toho, jak se v různých variacích znovu a znovu prosazuje téma hry. V citované scéně diváky na první pohled bezprostředně zaujme moc slepého starce, který dokáže rozhněvat vladaře, a popudem jevištního dění je Teiresiova rostoucí převaha a Oidipův rostoucí hněv. Jakkoli to však na nás působí silně, jsme puzeni, abychom si uvědomili komplexnost nářeků, které nás páli v myslí. Poznáváme v dramatické lekci, že starcova jistota vyplývá z jeho pravdy, že vladařův hněv vyplývá z jeho

omylu, a že Teiresiás a Oidipús symbolizují právo a křivdu. Zatímco tyhle dominantní symboly dávají akci pevný významový rámec, může Sofokles začít s náznaky jemnějších odstínů rozumového uvažování i citění, které mají hru stmelit v celek. Až budou rozvedeny, poskytnou nám subtilní zážitky představitosti, jež nebudou mít nic společného s hrubšími počátky senzačního krváku.

Zážitky obecnosti se nevyhnutelně hromadí a narůstají. Zejména sled emocí se dá těžko potlačit, jakmile se jednou začal rozvíjet: má svou vlastní hybnou sílu. Autor s tím musí počítat, potřebuje-li obecnost náhle přimět k většímu odstupu a kritičnosti nebo chce-li změnit směr emocionálního popudu, který nasadil. Proto nás podráždí epilog ke *Svaté Janě*: iracionálně se vzdává cenného citového náboje z předchozí scény, a ani Shawův vtíp se už nedokáže do závěrečné opony znovu prosadit. Poslední část Eliotovy *Vraždy v katedrále*, poté, co rytíři přejdou do jiné stylové konvence a dají tak jevištní akci nový satirický tón, vyvede diváky z míry natolik, že jim skoro znemožní znovu postihnout, oč ve hře jde, uvědomit si dosavadní zážitky a vrátit se k linii hlavního záměru. Podobně se dá vysvětlit pochybný úspěch posledního dějství *Koktailového večírku*. Emocionální zážitek pramenící z Celiina sebeovětování je nepřijemné a nedelikátně otupen sklouznutím do banálnějšího světa Chamberlaynových, který Eliot nedokáže povznést na úroveň podobné důležitosti, jako je svět Celiin. Naproti tomu Shakespeare s úspěchem obrací po Antoniově sebevraždě zájem na Kleopatru, poněvadž mezi oběma hrdiny neexistuje v průběhu prvních čtyř dějství žádný hluboce protikladný cit. Oba stáli vášnivě spolu proti protivenství téhož druhu, proti síle politických důvodů, takže v pátém dějství se dá náklad našich nahromaděných emocí snadno přesunout na Kleopatru, aniž se tím náš pohled rozkolísá.

Jiný příklad úspěšného porušení řetězce impresí najdeme v Syngově *Deirdře, královně žalu*, ve hře, která je podobně jako *Oidipús vladař* daleko složitější, než by se zdálo z její vnější prostoty. Ve druhém dějství se Fergus pokouší dostat Naisiho zpátky do Irska a naznačuje mu, že domácí život není dost vhodný pro hrdinu. Naisi se přiznává k vlastním pochybnostem o životě v ústraní s Deirdrou a rozvíjí tu myšlenku dál, přičemž ho Deirdra vyslechne. Ocítujeme si ten úryvek:



**FERGUS:** ...Udělal bys dobře, kdyby ses vrátil k mužům a ženám, kteří se k tobě hodí jako druhové, a neotálel až do dne, kdy pocítíš únavu a zraníš Deirdru tím, že uvidíš, jak ji pozoruješ čím dál tvrdším pohledem... Jsi tu už léta a za tu dobu víš, že říkám pravdu. (*Deirdra vyjde ze stanu s rohem vína, zaslechne začátek Naisiho odpovědi a údivem zkamení.*)

**NAISI** (*v hlubokém zamyšlení*): Nebudu ti lhát. Zažil jsem před časem chvíli, kdy jsem chytil na udici lososy nebo vyhlížel zajíce, a děsil jsem se v duchu, že přijde den, kdy mě začne unavovat její hlas (*velmi zvolna*) a Deirdra uvidí, že mě unavuje.\*

*Deirdra, královna žalu* je hra o lásce, o její síle a kráse. Příběh je vyprávěn hutně a prostě, nic nás neodvádí od stále naléhavější emoce. Předtuchy konce, ironie osudu nespoutané dívky v královském rouchu, které jí sluší, ale které nesmí být její, smysl pro přírodu, jenž tu má významnou roli, tlak času, proti kterému milenci zápasí, touha po bezpečí, o němž vědí, že ho nikdy nedosáhnou, leda ve smrti, žárlivost Conchubora - to všechno tu emoci prohlubuje. A nyní je dokonalost Deirdřiny a Naisiho vášně ohrožena, má projít první zkouškou.

Otřes, který v nás vyvolá Naisiho strach, že jeho láska pomine, se do jisté míry připravoval už dřív. Slyšeli jsme už něco z Deirdřiných pochybností: „Až je tady člověku úzko z tak velkého štěstí, a já se každý den ptám, jestli se dnešek vyrovná věčejšku...“ Rada rozhovorů mezi Deirdrou a Lavarchamem, Owenem a Fergusem vyústila ve smuteční hranu slov: „Královny stárnou...“, která nám prozradila její duševní stav. Pak jako by svého milence zkoušela, když na odchodu od Ferguse prohlásila, že dá Naisimu na vybranou, jestli se chce vrátit do Irsku nebo zůstat u ní. A myslela to opravdu. Mělo to i širší důsledek, že jsme se podivili čestnosti Deirdřiny lásky a pocítili jsme s ní, jak silně se zavázala, když opustila Conchubora. Vzájemná jistota obou milenců tehdy zůstala nedotčena: předpokládali jsme, že Naisi je stejně silný jako Deirdra.

Fergus za nás ohmatává půdu dál. Naznačí Naisimu, že by ho Deirdra mohla začít unavovat: „... a neotálel bys až do dne, kdy pocítíš únavu a zraníš Deirdru tím, že uvidíš, jak ji pozoruješ čím dál tvrdším pohledem“. Neřekne víc, a my to pokládáme jenom za další připomínku motivu stárnutí, který zaznívá celou hrou. V Naisiho odpovědi se však ozve nový tón, který zarazí vcházející Deirdru, a náhlá ostražitost v jejích pohybech nás na ten tón okamžitě upozorní.

Naisi rozvíjí Fergusovu narážku s bezděčnou krutostí: „Děsil jsem se v duchu, že přijde den, kdy mě začne unavovat její hlas a Deirdra uvidí, že mě unavuje“. Teď už nikdy nemohou nabyt vzájemného pocitu jistoty, leda ve smrti. Naisi přesvědčeně pokračuje: „Neuviděla to... Deirdra nemyslí na stárnutí a na únavu“. Jenže teď to Deirdra *uviděla*, a my to na ní poznáváme.

Jak to ovlivní naše impresy? Je to pro ně hotový převrat. Plynulý proud našich sympatií s milenci je drsně přerván. Obecenstvo je chvíli bezradné a neví, kam se emotivně zaměřit. A pak se celá tíha tragické předtuchy, kterou zatím nesli ti dva spolu, přesune na bedra jednoho z nich, na Deirdru. Protože jsme byli vedeni k víře, že Deirdra překoná obavy ze stárnutí a jeho důsledků pro svou lásku, snadno jí přidáme další břemeno a na Naisiho přítom nemyslíme. Náš cit k Deirdře se znovu utvrdí, emoce uvolněná po chvilkovém přiškrcení vytryskne prudčeji než předtím. Synge tak svému dramatickému obrazu přidává tragický odstín. Rozvíjí jej směrem, jehož určení nám napovídá věta: „Bezpečnou jistotu, Naisi, nenajdeme, kdybychom šli kraj světa“. Syngeho hra je tak příkladem obratné manipulace s impresemi, v jejichž stopách odeznívají spodní tóny.

Není-li struktura hry omezena specifickými pouty realismu, dají se impresy řetězit se vzrušující volností. Smělé experimenty s jejich kontrapunktickým uspořádáním, pobízející diváka k dosud nepoznaným a zneklidňujícím zážitkům, vedou ovšem k pozoruhodným divadelním úspěchům i k pozoruhodným prohrám. Přímou s rozkoší sledujeme alžbětinské dramatiky, jak vynalézavě objevují možnosti svého volného jeviště a jak rozmanitými způsoby umějí diváka přimět k reakci. Člověk má pocit, že podobnou rozkoší muselo být v našem století divadlo Strindbergovo nebo Pirandellovo.

Shakespeare je učiněný zlatý důl objevů. I v tak rané hře, jako je *Romeo a Julie*, zkoumá charakteristické rysy a prostředky svého divadla, a už zde postřehneme jeho zvláštní dramatický rytmus. Po realistickém otevření hry, které je živě, vizuálně a systematicky koncipováno tak, aby připravilo a předjalo vystoupení vévody, následují „nereálné“, jakoby petrarkovské verše jako předehra k vystoupení Romea. Tímhle kontrastem se Shakespeareovi na začátku hry daří možná jen částečně dramaticky vyjádřit, že ideální

láska nemá místo, kde drsná lidská společnost je vnitřně rozpolcena. Později Merkuciovy obhroublé, posměšné a zemité řádky uvozují Romeovy barvitě abstrakce z balkónové scény. Merkucio volá se zdravou necitelností:

Romeo! Nálado! Blázne! Vášni! Cite!  
Zjev se nám třeba jako pouhý vzdech!  
Jen trochu zabásni a dám ti pokoj.  
Zašvehol: „Ach!“ Zarýmuj: „Láska - páska!“\*)

Bezprostředně následující milostná scéna, ve které převládá hojnost nebeských příměrů, nabývá kontrastem takové poetické síly a éterického rázu, že to až překvapivě zdůrazní jedinečnost i osamělost Romeovy a Juliiny lásky. Skoro by se dalo říci, že Merkucio obohacuje kosmický význam jejich lásky o další tragický spodní tón. Ve třetím dějství vzrušená scéna, která je příčinou Romeova vyhnanství, a zalidněná scéna, ve které nad ním vévoda vynáší rozsudek, stojí v drásavém protikladu proti osamělé Julii, která se objevuje vzápětí nato nad rozcházejícím se davem. Brutální impresie z předchozí scény hned tak nevyvane a Shakespeare obratně zvyšuje trýznivost dramatického obrazu tím, že nechá nic netušící Julii zapřísahat noc, aby jí přivedla Romea. O něco později se milenci znovu objevují ve chvíli, kdy Juliin otec a jí určený ženich hrabě Paris právě žoviálně dojednali den svatby. Shakespeare zde staví dějové úseky do tak smělejších a důrazných protikladů, až se to blíží senzačnosti, a teprve ve svých zralejších hrách reguluje pocity diváků subtilněji.

Druhá scéna *Hamleta* rozvíjí ve své struktuře metodu použitou v první scéně *Romea a Julie*. Pozornost se naléhavě a vizuálně soustředí na osamělou postavu Hamleta, která vystřídá pompu Klaudia a jeho královské rady. V této hře je však už druhý prvek ve sledu impresí obtížěn významem, takže zjištěné Hamletovo zoufalství prudce kontrastuje s hladkostí, se kterou Klaudius ovládá svůj dvůr. Vzpomínáme si na strukturální uspořádání scény, v níž Hamlet zosnoval představení herců, na onu stroze stylizovanou hru ve hře s jednoznačně prostým poselstvím, kterou sám Hamlet komentuje se zdrženlivou pichlavostí, ale kterou náhle vystřídá realita: hysterický pokřik po světlech a horečné hemžení, které se přežene a zanechá jásajícího Hamleta o samotě s Horaciem. Rozbor sledu impresí nám podobně

odhalí plnou funkci scény hrobníků, právě tak jako scény vrátného v *Makbethovi*.

*Makbeth* je hra plná přechodů podněcujících divákovu představivost. Typicky působivý sled ironií nalézáme třeba ve skoku od Makbethova pokorného poklonování před Duncanem:

Sám napřed pojedu a blahou zvěstí,  
že přicházíte, okouzlím svou choť...

až ke krutému zaklínání lady Makbethové:

Pojďte, vy dábli,  
vraždu co vnukáte! Mé ženskosti mě zbavte...

a znovu zpátky k Duncanovu:

Ten hrad má milou polohu...\*)

Je to prostředek známý, ale vždycky účinný, neboť nejde o ironii logickou, nýbrž emocionální. Její účín nezáleží v tom, že vytrvale sledujeme rozvíjející se rozumovou úvahu, nýbrž v tom, že se pokaždé znovu podrobujeme emocionálnímu tlaku, jenž narůstá od okamžiku, kdy jsme uviděli tři čarodějnice. Smršťování času, umožněné alžbětinským jevištěm, takovou ironii vyostřuje a zároveň nás s téměř nesnesitelnou naléhavostí připravuje na nadcházející krizi, na zavraždění Dunkana. Shakespeare tedy využil současně jak vnímavosti svých diváků, tak možností svého volného jeviště. Ve scéně vlastní vraždy ovládá jeviště přinejmenším s virtuózním řemeslným mistrovstvím, které může být pro každého autora senzačních melodramat lekcí, jak diváka napnout.

Třetí dějství nám však přináší vzájemnou souhru zrakových i sluchových impresí, která rozvádí téma pýchy a svědčí o tak dokonalém zvládnutí materiálu, že si větší dokonalost nelze představit. Od chvíle, kdy si Banko v samomluvě přizná své obavy, nejprve důvěrně pro sebe a pak celému hledišti, a od chvíle, kdy Makbeth s lady Makbethovou vystoupí se vši obřadností jako král a královna, je náš zájem rozněcován stále zlověstnějšími ironickými rozpory. Makbeth se zdánlivou sebevládou sňuje plány na oklamání Banka, ale zároveň je nám v blesko-



vých průhledech dáno uvidět jeho skutečnou duševní rozkolísanost, takže dostáváme dramatickou lekci o rozpolcené mysli. Ta je v další scéně ještě rozvedena a zdůrazněna oscilací mezi strachem a sebedůvěrou v chorobných myslích obou manželů. Slovní obrazivo je protkáno tak zřetelnými narážkami na nadpřirozené zlo, až začínáme v zakuklených postavách vrahů spatřovat ztělesněnou „černou hemež noci“, hrnoucí se za lupem. Jak se tak kradou na pódium, zatímco Makbeth nejspíš z jevištního balkónu dosud apostrofuje noc, obecnstvo chápe jejich objevení jako hmatatelný výraz všeho toho, co představují ve hře čarodějnice, jako brutální zhmotnění motivu zla. Hra pak narůstá až k okamžiku, kdy je Makbethova meditace nad smrtí manželčinou pro nás i pro něj oslnivě osvětlena zprávou, že „les se počal hýbat!“ Diváci, kteří jsou vždycky puzeni domyslet si linii tragického významu dříve, než dospěje k sebepoznání sám hrdina, nemohou přehlédnout, „že dábel si tu zahrál obojetně“.

Takový plynulý rytmus impresí působí v divadle účinně, který četba hry nemůže nahradit. Všechny impresie jsou totiž součástmi emocionálně utvářeného plánu, a jedna vyvolává druhou jedině v podmínkách divadla. Při čtení můžeme pochybovat, zda oslepení Glostera přidá na významu komplexnosti Learova šílenství, dokud neuvidíme 6. a 7. scénu třetího dějství *Krále Leara* v jejich vzájemném časovém i místním protikladu na jevišti. Význam trestu a utrpení se tím rozšiřuje a zdvojuje. Právě tak žádný divák nezapochybuje o logice časového schématu v *Othellovi*, když prudký proud emocí spojuje scény žárlivosti v jeden sevřený a těsně propletený emocionální celek. Jeviště poetického dramatu na logiku nedbá a proto se na něm dá nevyčerpatelně experimentovat.

S podobnou volností se setkáváme na jevišti her z doby restaurace Stuartovců a z osmnáctého století. Dokud existovaly po stranách proscénia vchody, které nemusely nic představovat, a dokud předscéně zůstalo zachováno její neutrální pozadí, dramatikové využívali prostoru jeviště s účinnou libovůlí. Rozimarům fantazie se dařilo v restauračních hrách stejně dobře jako na jevišti dřívějších dob. Trvalo to tak dlouho, dokud postranní vchody umožňovaly hercům příchod v těsné blízkosti diváků a dokud si herci na předscéně mohli dovolit vůči obecnstvu důvěrné

výstřednosti. Zejména „poznámka stranou“, v poslední době jako divadelní zbraň a dramatický podnět vymizelá, sloužila v době svého rozkvětu k pronikavému vyostření sledů impresí.

Narůstající účinnosti scény se zástěnou v Sheridanově *Škole pomluv* nevdechí za svou působivost ani tak situaci, ve které se podvodník Josef Surfáče postupně dostává do rozpaků návštěvami lady Teazlové, sira Petra, svého bratra Karla a nakonec je ohrožen návštěvou lady Sneerwellové. Něco takového je docela dobře možné i v ložnicové frašce dnešního stylu. Působivost scény tkví ve svěžím způsobu, jakým herci rychle a dráždivě probouzejí náš zájem především na útraty duševního klidu Josefa a sira Petra. Komický říz tu vyplývá hlavně z okamžitého a přímého navazování odporujících si impresí, které je umožněno energickou pomocí poznámek stranou. Sir Petr říká Karlovi:

Josef ovšem není žádný prostopášník, ale taky není úplný svatoušek. (*Stranou.*) Mám hroznou chuť mu to říci - to bychom se Josefovi nasmáli!\*

Účel téhle poznámky stranou je docela jiný než účel samomluvy: je to oživující promluva do obecnstva (už to, že sir Petr mluví v množném čísle, výslovně zahrnuje obecnstvo, k němuž se obrací), a nikoli odhalení myšlenek postavy, které jsou patrné tak jako tak. Účinný je naprosto ironický. Nemůže nás zde zajímat, jestli sir Petr poví Karlovi o „francouzské švadlence“, aby se společně nasmáli na Josefův účet. Obsah svěření nás zajímá pouze z toho hlediska, že víme, kdo je ta „švadlenka“ - lady Teazlová - a že se tedy nezesměšní jen Josef, nýbrž i její manžel sir Petr. Všechny tyhle tahy směřují ke konečnému odhalení, když Karel porazí zástěnu. Tím prostým gestem se v nás vybije nahromaděné a potlačované napětí. Zrychlování rytmu našich impresí až do tohoto okamžiku napovídá, jak pečlivě si Sheridan propočítal, kam až se smí ve své rozmarné hře fantazie odvážit.

Úspěch Goldsmithovy komedie *Poněžila se, aby zvládla* závisí na řadě působivých situací, ale každá situace je zkomponována z tak smělého sledu impresí, jak jen to nerealistická hra dovolí. Vzájemná souhra mezi herci a obecnstvem znovu a znovu stupňuje vzrušivost jednotli-

vých epizod, i když se na první pohled může zdát, zvláště při čtení, že herci zůstávají plně v rámci hry. Podívejme se na scénu s ukradenými šperky:

PANÍ HARDCASTLOVÁ: Jsme okradeni! Moje zásuvka je vypáčena, šperky jsou pryč, to mě zabije!

TONY: A to je všechno? Ha, ha, ha! Přisahám, že tak dobře něco zahrát jsem ještě neviděl. K čertu! Už jsem se lekl, že se ti opravdu něco stalo. Ha, ha, ha!

PANÍ HARDCASTLOVÁ: Bože, dítě, jsem *opravdu* zničena...\*

Paní Hardcastlová si své opravdové leknutí jaksepatří zaslouží a její skrblictví se jí právem vymstilo. Jenže nikomu v obecenstvu v téhle chvíli nejde o morální odsudky. Diváci se smějí s Tonym, protože byli svědky jeho plánu, jak šperky z matky vylákat, a teď vidí jeho úspěch. Svým způsobem nás to uspokojuje morálně, ale hlavně nás tu těší pozorovat Tonyho v situaci, kdy může úspěšně předstírat, že s matkou sídlí její vlastní lest, a zároveň dát volný průchod svému rozjaření nad tím, jak se mu na ni podařilo vyzrát. Tonyho „Ha, ha, ha!“ je tedy dvojsměrné, ale osten je tu ještě ostřejší. Tonyho smích vyzývá k výsměchu ženě, která je sama pokrytec, sama hraje komedii. A my ji vidíme, jak se chová čím dál vážněji a snaží se tak vyvrátit dojem, který si o ní Tony udělal. Čím víc se snaží, tím víc to baví Tonyho a tím víc se smějeme i my. Náš smích, k němuž nám dává Tony přfležitost, je spontánním výrazem našeho potěšení, že jsme pochopili její porážku. Dramatický obraz je tu neobvykle složitý, třebaže při představení působí pronikavým a bezprostředním účinem. Je složitý, poněvadž předchozí impresie ze hry, z Tonyho plánu na získání šperků a z plánů paní Hardcastlové na jejich udržení i z Tonyho vědomosti o matčině nevědomosti, byly uspořádány téměř matematicky, aby explodovaly právě v téhle veselé scéně. Dramatické impresie jsou s to ovlivňovat se navzájem, i když spolu časově nesousedí.

Slovesné tematické vsuvky do dialogu občas napomohou lepší syntéze jeho složek, rozvedou nebo zesílí impresie, které se připravují, poskytnou divákově zvědavosti pevné vodítko a potvrdí jeho hodnocení příslušného řetězce impresí. Vsunutí takových prvků je oprávněno tam, kde si dramatik není jist reakcí obecenstva.

Jedním z Eliotových problémů při psaní náboženských dramát je, že u svého moderního obecenstva nemůže spoléhat na žádné obecně přijímané články víry, na žádný společný symbol nebo rituál. Vynakládá proto velké úsilí, aby prosadil hodnoty, které chce svými náměty vyjádřit. Platí to zejména o *Vraždě v katedrále*, kde se zpočátku opírá o soubor přijatelných symbolů, aby si vyznačil půdu, a odtud se pokusil navodit náboženský zážitek. V *Koktailovém večírku* a v *Prokuristovi* žádnou znalost symboliky nepředpokládá, nýbrž dává si nadmíru záležet, aby vyšel ze světského, skoro pohanského hlediska. Prostřednictvím všedních, téměř neosvícených zážitků, dramatizovaných takovým způsobem, aby vedly k obnovení víry, chce divákům vnuknout jejich hodnocení, jež by se blížilo hodnocení křesťanskému, chce vyvolat zážitky blízké náboženským. Ve *Vraždě v katedrále* je však rámeček hry pevně určen. V následující sekvenci, která vede k zavraždění canterburského arcibiskupa Tomáše Becketa, nenajdeme žádný kompromis:

TOMÁŠ:

Muž spravedlivý  
jako smělý lev se nesmí bát.  
Tady mě máte.  
Krále jsem nezradil. Jsem kněz,  
jsem křesťan vykoupený krví Kristovou,  
jsem hotov prolít svou.  
Toto je věčné znamení církve,  
znamení krve. Za krev - krev.  
Jeho krev, kterou vykoupil můj život,  
moje krev, kterou splatím Jeho smrt,  
má smrt za Jeho smrt.

PRVNÍ RYTÍŘ:

Dej rozhlášení všem, cos exkomunikoval.

DRUHÝ RYTÍŘ:

Vzdej se všech výsad, kteréš usurpoval.

TŘETÍ RYTÍŘ:

Vrať králi statky, kteréš defraudoval.

PRVNÍ RYTÍŘ:

Podrob se moci, kterouš despektoval.

TOMÁŠ:

Pro svého Pána hotov umřít jsem,  
pro svobodu a pokoj církve Jeho...\*

Je svrchovaně důležité, aby zavraždění arcibiskupa nevyvolalo pouhou fyzickou reakci. Neomalený vstup rytířů do chrámu by snadno mohl diváky vzrušit nežádoucím způsobem a sama vražda má vyvolat něco vyššího než jenom sevření v útrokách, má povznést ducha. Elektrizující účín představení přímo v chrámě, bušení rytířů na vrata za zády obecenstva, hrůza kněží kolem Tomáše,



břinkot okovaných rytířských bot, sbíhajících se po dlaždicích chrámové lodi i v uličkách mezi lavicemi ze tří stran k oltáři, řezavé hlasy vyrážející souhlásky pokřiku: „Kde je ten Becket, ta krysa z rynku?“ - to všechno z diváků dělá „přímé“ svědky vraždy. Rozšířením hracího prostoru do auditoria, rozptýlením canterburských žen mezi obecnost i Tomášovou promluvou z kazatelny přímo do publika nabude divák dojmu, že je uprostřed skutečného shromáždění věřících. Kdyby nyní rytíři začali nějakou realistickou řeč, nebezpečně by to setřelo pojmový význam scény, v níž Tomáše pokouší svod mučednické smrti. Stačilo by to rozptýlit až dosud navozené subtilní impresie, které musí vraždou dojít vyvrcholení a naplnění. Je tedy třeba přerušit vývoj akce pauzou, která by zároveň způsobila změnu v napětí a obrátila divákovu vnímavost duchovním směrem. Dění musí být povzneseno nějakým dramatickým připomenutím a shrnutím tématu, aby krize neprošla bez vyjádření zamýšleného významu.

Tomáš se nabízí rytířům klidně a odevzdaně. Slova, která říká, působí jako výzva svou prostotou a stejnoměrným rozložením důrazu: „Tady mě máte.“ Autor zřejmě zamýšlel, aby v tomhle verši vyzněl přízvuk na všech třech slovech. Umožňuje to po prudkém tempu předchozího dění pauzu, po drsném pokřiku rytířů pod chrámovou klenbou to přináší klid. Napovídá to, že Tomáš sbírá sílu pro další promluvu, která třeba málo odpovídá představě o „reálné“ situaci před vraždou, je však důležitá pro náležité zhodnocení události. Tomášova slova jsou rétorická, zaznívá v nich vážný rytmus zaklínání, rozbíhají se a vrcholí jako dobrá burčující řeč v parlamentu, a v závěru odumírají, když celkový význam nahrazuje důraz hlasu. Je to tedy řeč, která unese určité podstatné prohlášení.

Tomáš vlastně říká obecnostu asi tohle: „Vražda, kterou se tihle rytíři chystají spáchat, ta vražda, kterou budete vy v obecnostu za chvíli sledovat, má určitý náboženský smysl. Až mě uvidíte za okamžik umírat - a vy to samozřejmě čekáte, protože můj příběh znáte tak jako tak - uvědomte si laskavě, že moje smrt patří do řady všech smrtí podstoupených pro křesťanskou víru, počínajíc Kristovým ukřižováním. Proto si autor přeje, aby mé zavraždění vyznělo co možná nejstylověji, abyste si

tak určitě uvědomili, že moje smrt symbolizuje něco jiného než pouhý zánik Tomáše, rozporuplného arcibiskupa z Canterbury. Co tedy symbolizuje? Shrnu vám to v jednom slově a budu vám je opakovat několika různými způsoby, aby vám neušel jeho zvláštní význam. Je to slovo »krev«, a doufám, že až skončím s jeho obměňováním, bude vám jeho úhrnný význam jasný. Takže až »uvidíte« vytrysknout mou krev, nebudete na pochybách, že vidíte právě tu »krev«, o které vám teď povím.

Vzpomínáte si možná z příběhu o ukřižování Páně, jak si podle Matoušova evangelia v 27. kapitole Pilát umyl ruce před lidem a všechen lid odpověděl říka: »Krev jeho na nás i naše dítky«. Církev tedy tradičně uznává krevní vinu a já, arcibiskup canterburský, vám to připomínám právě teď. Vzpomenete si také, že Kristus prolil svou krev, abychom mohli být spaseni. Tak jsme vtaženi do jistého zajímavého tajemství, z něhož se nemůžeme vyprostit a o kterém bych vám měl povědět. Kristova smrt nevyhnutelně znamená, že je mu každý křesťan povinován svým životem, a svrchované potvrzení této povinnosti tkví v tom, že mu svůj život odevzdáme. Jestliže totiž uznáváme, že on zemřel za nás, zavazujeme se tím sami k sebeobětování. Jde o vykoupení a zaplacení, chcete-li to tak nazvat, přičemž akt vykoupení je zároveň aktem zaplacení. Až mě tedy uvidíte umírat, podívejte se i na kříž na oltáři, před kterým se zhrouťím. Vzpomenete-li si, co ten kříž představuje, tajemství se vám bleskem vyjasní. Možná, že si dokonce v duchu ty dvě smrti, moji a jeho, ztotožníte - a pak si můžete být jisti, že hra dosáhla svého. Má smrt za Jeho smrt.“

Tomášova řeč je soustředěná, jak se pro tuhle příležitost patří. Její sevřené slovesné obrazy pocítíme okamžitě. Působí tím mocněji, že ve své prostotě užívá pokud možno krátkých elementárních slov. S podobným způsobem opakování a hromadění významu, se způsobem spíše hudebním než dramatickým, se občas setkáváme u Shakespeara, jako třeba v *Makbethovi*:

Mně zdálo se, že slyším: Prosněte,  
Makbeth jde zabít sen, nevinný sen,  
sen, který látá stopy starostí.\*)

Najdeme jej i ve vlastní Eliotově poezii, kde je význam

břinkot okovaných rytířských bot, sbíhajících se po dlaždicích chrámové lodi i v uličkách mezi lavicemi ze tří stran k oltáři, řezavé hlasy vyrážející souhlásky pokřiku: „Kde je ten Becket, ta krysa z rynku?“ - to všechno z diváků dělá „přímé“ svědky vraždy. Rozšířením hracího prostoru do auditoria, rozptýlením canterburských žen mezi obecnstvo i Tomášovou promluvou z kazatelny přímo do publika nabude divák dojmu, že je uprostřed skutečného shromáždění věřících. Kdyby nyní rytíři začali nějakou realistickou řeč, nebezpečně by to setřelo pojmový význam scény, v níž Tomáše pokouší svod mučednické smrti. Stačilo by to rozptýlit až dosud navozené subtilní impresie, které musí vraždou dojít vyvrcholení a naplnění. Je tedy třeba přerušit vývoj akce pauzou, která by zároveň způsobila změnu v napětí a obrátila divákovu vnímavost duchovním směrem. Dění musí být povzneseno nějakým dramatickým připomenutím a shrnutím tématu, aby krize neprošla bez vyjádření zamýšleného významu.

Tomáš se nabízí rytířům klidně a odevzdaně. Slova, která říká, působí jako výzva svou prostotou a stejnoměrným rozložením důrazu: „Tady mě máte.“ Autor zřejmě zamýšlel, aby v tomhle verši vyzněl přízvuk na všech třech slovech. Umožňuje to po prudkém tempu předechozího dění pauzu, po drsném pokřiku rytířů pod chrámovou klenbou to přináší klid. Napovídá to, že Tomáš sbírá sílu pro další promluvu, která třeba málo odpovídá představě o „reálné“ situaci před vraždou, je však důležitá pro náležité zhodnocení události. Tomášova slova jsou rétorická, zaznívá v nich vážný rytmus zaklínání, rozbíhají se a vrcholí jako dobrá burčující řeč v parlamentu, a v závěru odumírají, když celkový význam nahrazuje důraz hlasu. Je to tedy řeč, která unese určité podstatné prohlášení.

Tomáš vlastně říká obecnstvu asi tohle: „Vražda, kterou se tihle rytíři chystají spáchat, ta vražda, kterou budete vy v obecnstvu za chvíli sledovat, má určitý náboženský smysl. Až mě uvidíte za okamžik umírat - a vy to samozřejmě čekáte, protože můj příběh znáte tak jako tak - uvědomte si laskavě, že moje smrt patří do řady všech smrtí podstoupených pro křesťanskou víru, počínajíc Kristovým ukřižováním. Proto si autor přeje, aby mé zavraždění vyznělo co možná nejstylověji, abyste si

tak určitě uvědomili, že moje smrt symbolizuje něco jiného než pouhý zánik Tomáše, rozporuplného arcibiskupa z Canterbury. Co tedy symbolizuje? Shrnu vám to v jednom slově a budu vám je opakovat několika různými způsoby, aby vám neušel jeho zvláštní význam. Je to slovo »krev«, a doufám, že až skončím s jeho obměňováním, bude vám jeho úhrnný význam jasný. Takže až »uvidíte« vytrysknout mou krev, nebudete na pochybách, že vidíte právě tu »krev«, o které vám teď povím.

Vzpomínáte si možná z příběhu o ukřižování Páně, jak si podle Matoušova evangelia v 27. kapitole Pilát umyl ruce před lidem a všechny lid odpověděl říka: »Krev jeho na nás i naše dítky«. Církev tedy tradičně uznává krevní vinu a já, arcibiskup canterburský, vám to připomínám právě teď. Vzpomenete si také, že Kristus prolil svou krev, abychom mohli být spaseni. Tak jsme vtaženi do jistého zajímavého tajemství, z něhož se nemůžeme vyprostit a o kterém bych vám měl povědět. Kristova smrt nevyhnutelně znamená, že je mu každý křesťan povinován svým životem, a svrchované potvrzení této povinnosti tkví v tom, že on zemřel za nás, zavazujeme se tím sami k sebeobětování. Jde o vykoupení a zaplacení, chcete-li to tak nazvat, přičemž akt vykoupení je zároveň aktem zaplacení. Až mě tedy uvidíte umírat, podívejte se i na kříž na oltáři, před kterým se zhrouťm. Vzpomenete-li si, co ten kříž představuje, tajemství se vám bleskem vyjasní. Možná, že si dokonce v duchu ty dvě smrti, moji a jeho, ztotožníte - a pak si můžete být jisti, že hra dosáhla svého. Má smrt za Jeho smrt.“

Tomášova řeč je soustředěná, jak se pro tuhle příležitost patří. Její sevřené slovesné obrazy pocítíme okamžitě. Působí tím mocněji, že ve své prostotě užívá pokud možno krátkých elementárních slov. S podobným způsobem opakování a hromadění významu, se způsobem spíše hudebním než dramatickým, se občas setkáváme u Shakespeara, jako třeba v *Makbethovi*:

Mně zdálo se, že slyším: Prosněte,  
Makbeth jde zabít sen, nevinný sen,  
sen, který látá stopy starostí.\*)

Najdeme jej i ve vlastní Eliotově poezii, kde je význam



klíčových slov podtržen a objasněn podobnou řečnickou figurou:

Něco jsme prožili, leč unikl nám význam,  
a cesta k významu nás vrací k prožitému.\*)

Slova rytířů po projevu arcibiskupově se vyznačují opět tou energickou cílevědomostí, kterou autor na chvíli opustil, a mají vyvolat pohyb, stejně jako verše Tomášovy mají scénu utišit. Jsou to slova latinsky přísná, těžká, hroživá, legální a materiální, záměrně neladící se způsobem mluvy Tomášovy. Vyjadřují omezený svět bez duchovních hodnot, hrubý a světský svět, z něhož rytíři vzešli a s nímž se spokojují. Jejich slova kontrastují formou i významem s promluvou Tomášovou a výslednou impresí je hrůza, že rytíři nemohou porozumět jeho jazyku, který se nyní stal i naším jazykem. Je nám jasné, že tihle muži nikdy nepochopí význam činu, k němuž se chystají, tak jako jej chápeme my.

Jejich verše mají i několikerý jiný účín. Pádné údery čtyř prudce se střídajících řádek zrychlují po předchozím ztišení tempo a dovádějí nás téměř k vyvrcholení scény. Ozvěna jejich polorymů - „exkomunikoval“... „usurpoval“... „defraudoval“... „despektoval“ - těch jízlivě protahovaných dlouhých cizích slov, která kontrastují s prostými a kratšími slovy Tomášovými, se rozléhá chrámem stejně, jako se před chvílí rozléhal jejich dupot a halas a jako se za okamžik rozlehne jejich pokřik. Pokud jde o gesto, každé to „Dej...“ a „Vzdej se...“ a „Vrať...“ a „Podrob se...“ nutí herce pokročit k Tomášovi a k oltáři. Reginald, první rytíř, se tak octne o krok před ostatními, čímž se šik automaticky zformuje, takže to působí jako bezprostřední hrozba. Tomáš se pak s dalšími slovy obrací k Reginaldovi. Velice neobvyklým účínem se tu projeví dřívější náznaky, že rytíři vlastně nejsou jednotlivci, že jenom vyjadřují jistou uniformní sílu. Stávají se symbolem blíže nespecifikované moci, jakési obecné tyranie materiálního nad duchovním, časného nad věčným. Tahle impresie se zdůrazní, jestliže pokusíte se z předešlé scény hrát titíž herci jako rytíře. Účín se zvyšuje tím, že mluví stylizovaně, téměř jako chór. Jejich stylizovaná mluva umožňuje předvést vlastní vraždu odpovídajícím způsobem, v nerealistickém stylu tradiční pantomimy, a to samo

o sobě napovídá vraždu rituální. Mučednická smrt je tak náhle jasně osvětlena jako symbol smrti Kristovy, jak to předem vyjádřilo Tomášovo: „Toto je věčné znamení církve, znamení krve...“, a celá sekvence, celý řetězec impresí se tak uzavírá z hlediska záměru naprosto úspěšně.

Slovesné pojmy mohou dramatikovi napomoci, aby obsáhl větší oblast myšlení a ducha, aby rozšířil účín celkového sledu impresí, tedy celku hry. „Atmosféra“ je velice zneužívaný termín. V každém případě si musíme rozebrat, co jím vlastně myslíme. Nejčastěji to, že nás podle autora záměru rozechvívá určitý řetězec impresí a probouzí v nás společné myšlenkové nebo citové asociace. A těmi pak my sami v divadle bezděčně přispíváme ke konstrukci hry.

Nepodáváme zde rozhodně žádný vyčerpávající přehled všech možných permutací a modulací různých řetězců impresí v orchestraci hry. Jenom naznačujeme, jak je možné toto předivo splétat a háčkovat, jak je vybírat a využívat v celkové tkáni hry, jak je cupovat a stříhat a natahovat. Divák si rozšíří a utřídí svoje vlastní divadelní zážitky sám.

## Tempo a význam

Následují-li dramatické impresse jedna za druhou v určitém souvztažném sledu, objevuje se nová kvalita, protože impresse za sebou musí následovat určitou rychlostí v čase. Téhle nové kvalitě říkáme „tempo“. Každý dramatik s ním touží umět zacházet, poněvadž tempo ovlivňuje rytmus hry a zvyšuje její účín. Dramatikův smysl pro rytmus je při orchestraci jevištního dění možná tou nejhlubší pohnutkou pro volbu určitého strukturálního uspořádání.

Jak jinak si můžeme představit scénu po Makduffově objevení zavražděného Dunkana, než uvědomíme-li si tempo, které Shakespeare určil svým dialogem. Myslel na ně jasně, když napsal:

Vzbuďte se, vzbuďte!  
Uděte na poplach! Vražda a zrada!  
Malkolme, Donalbaine, Banko, vzhůru!\*)

Zmatek na jevišti, přívál hluku a světla, míhání lidí a jejich křik, to všechno je pečlivě naaranžováno, aby to vystřídalo zamlklou, ponurou a zlověstnou scénu Makbetha a lady Makbethové při vraždě. Částečně to fixuje její význam, protože nám to bouřlivě vyvolává představu chaosu, který přichází po rozvrácení řádu: „Zmar vykonal své dílo mistrovské.“ Scéna poplachu by ovšem neměla význam bez předchozí scény a zejména ne bez narážky vrátného, který o sobě mluví jako o „vrátném v pekle“. Ale oč méně by ten význam působil, kdyby se v tempu scény opakovalo tempo scény předešlé?

Sledujme rytmus té scény po menších vrcholcích: nejprve cosi donutí Makduffa, aby vyšel, třebaže zatím ještě nic neví; pak se úzkost vystupňuje odkladem, když Lennox vypočítává zlá znamení; potom přijde samo odhalení, pak

prudký spád replik vede až k Makduffově důrazné otázce Makbethovi; pak Makbeth s předstíranou horlivostí vysvětluje, přičemž jeho lady omdlí; a konečně Banko rozpaleně prohlašuje:

Do veliké ruky  
Boží se poroučím a opovídám  
nadějším zrádců boj!  
MAKDUFF: Já též!  
VŠICHNI: My všichni!

Jak vzrušení přeskakuje s hřebene jedné vlny na druhý, mění se nám z vnější senzace ve skutečnou krizi niterného zamyšlení. Scéna je orchestrována rytmicky, takže když Malkolm s Donalbainem zůstanou sami se svou hrůzou a zmatkem, jejich rozhovor není antiklimaxem, jak se někdy tvrdívá, nýbrž klimaxem, vyvrcholením významu, který obecenstvo v té chvíli uklidnění vstřebává. Myslíme a cítíme ve shodě s otřeseným Malkolmem a Donalbainem.

Tempo tedy není něčím, co má vyleštit povrch dění, je to podstatný vnitřní prvek jeho celkové struktury. Nemůže do ní být vloženo dodatečně scénickými poznámkami. Právě tak si je nemůže do autorova textu vložit herec, aby mu dal větší živost a důraz. Nechápejte je jako ozdobné střídání rychlostí: tempo musí vycházet z autorovy koncepce, odnikud jinud. Jestliže si je herci vynucují tam, kde pro ně nejsou v textu předpoklady, co z toho vzejde? Nebudou-li přímo v rozporu s významem, který zamýšlel autor, mohou ten význam přinejmenším zatemnit.

Chceme-li uspokojivě porozumět orchestraci hry, musíme zjistit, čím speciálním k ní tempo přispívá. Každá hra se totiž rozvíjí určitým krokem. Zůstane-li krok rovnoměrný, provedení hru zabije. Jakmile však pocítíme rytmus, narazíme na mocný zdroj citového působení. Tempo je tu vždycky proto, aby vyvolalo význam.

Nejjednodušší forma tempa je ustavičný postup vpřed: opakuje se jistá formule a linie se rozvíjí stále stejným způsobem. Ve Wildově hře *Jak je důležité mít Filipa* přerůstá setkání Gvendoliny s Cecílií v hádku, která nabývá téhle podoby:

GVENDOLINA (*vstane a hodně zduřile*): Má drahá Cecílie, v tom bude nejspíš nějaký menší omyl. Pan Filip Worthing je zasnouben



## Tempo a význam

Následují-li dramatické impresse jedna za druhou v určitém souvztažném sledu, objevuje se nová kvalita, protože impresse za sebou musí následovat určitou rychlostí v čase. Téhle nové kvalitě říkáme „tempo“. Každý dramatik s ním touží umět zacházet, poněvadž tempo ovlivňuje rytmus hry a zvyšuje její účín. Dramatikův smysl pro rytmus je při orchestraci jevištního dění možná tou nejhlubší pohnutkou pro volbu určitého strukturálního uspořádání.

Jak jinak si můžeme představit scénu po Makduffově objevení zavražděného Dunkana, než uvědomíme-li si tempo, které Shakespeare určil svým dialogem. Myslel na ně jasně, když napsal:

Vzbuďte se, vzbuďte!  
Udějte na poplach! Vražda a zrada!  
Malkolme, Donalbaine, Banko, vzhůru!\*)

Zmatek na jevišti, přívál hluku a světla, míhání lidí a jejich křik, to všechno je pečlivě naaranžováno, aby to vystřídalo zamlklou, ponurou a zlověstnou scénu Makbetha a lady Makbethové při vraždě. Částečně to fixuje její význam, protože nám to bouřlivě vyvolává představu chaosu, který přichází po rozvrácení řádu: „Zmar vykonal své dílo mistrovské.“ Scéna poplachu by ovšem neměla význam bez předchozí scény a zejména ne bez nárazky vrátného, který o sobě mluví jako o „vrátném v pekle“. Ale oč méně by ten význam působil, kdyby se v tempu scény opakovalo tempo scény předešlé?

Sledujme rytmus té scény po menších vrcholcích: nejprve cosi donutí Makduffa, aby vyšel, třebaže zatím ještě nic neví; pak se úzkost vystupňuje odkladem, když Lennox vypočítává zlá znamení; potom přijde samo odhalení, pak

prudký spád replik vede až k Makduffově důrazné otázce Makbethovi; pak Makbeth s předstíranou horlivostí vysvětluje, přičemž jeho lady omdlí; a konečně Banko rozpaleně prohlašuje:

Do veliké ruky  
Boží se poroučím a opovídám  
nadějším zrádců boj!  
MAKDUFF: Já též!  
VŠICHNI: My všichni!

Jak vzrušení přeskakuje s hřebene jedné vlny na druhý, mění se nám z vnější senzace ve skutečnou krizi niterného zamyšlení. Scéna je orchestrována rytmicky, takže když Malkolm s Donalbainem zůstanou sami se svou hrůzou a zmatkem, jejich rozhovor není antiklimaxem, jak se někdy tvrdívá, nýbrž klimaxem, vyvrcholením významu, který obecenstvo v té chvíli uklidnění vstřebává. Myslíme a cítíme ve shodě s otřeseným Malkolmem a Donalbainem.

Tempo tedy není něčím, co má vyleštit povrch dění, je to podstatný vnitřní prvek jeho celkové struktury. Nemůže do ní být vloženo dodatečně scénickými poznámkami. Právě tak si je nemůže do autorova textu vložit herec, aby mu dal větší živost a důraz. Nechápejte je jako ozdobné střídání rychlostí: tempo musí vycházet z autorovy koncepce, odnikud jinud. Jestliže si je herci vynucují tam, kde pro ně nejsou v textu předpoklady, co z toho vzejde? Nebudou-li přímo v rozporu s významem, který zamýšlel autor, mohou ten význam přinejmenším zatemnit.

Chceme-li uspokojivě porozumět orchestraci hry, musíme zjistit, čím speciálním k ní tempo přispívá. Každá hra se totiž rozvíjí určitým krokem. Zůstane-li krok rovnoměrný, provedení hru zabije. Jakmile však pocítíme rytmus, narazíme na mocný zdroj citového působení. Tempo je tu vždycky proto, aby vyvolalo význam.

Nejjednodušší forma tempa je ustavičný postup vpřed: opakuje se jistá formule a linie se rozvíjí stále stejným způsobem. Ve Wildově hře *Jak je důležité mít Filipa* přerůstá setkání Gvendoliny s Cecílií v hádku, která nabývá téhle podoby:

GVENDOLINA (*vstane a hodně zdvořile*): Má drahá Cecílie, v tom bude nejspíš nějaký menší omyl. Pan Filip Worthing je zasnouben

se mnou. Naše oznámení přinese nejpozději v sobotu Morning Post.

CECÍLIE (*vstane a ještě zdvořileji*): Jste bohužel obětí nějakého nedorozumění. Filip mě požádal o ruku přesně před deseti minutami. (*Ukazuje zápis v deníku.*)

GVENDOLINA (*pozorně zkoumá zápis loriánem*): To je divné, protože včera o půl šesté požádal mne, abych se stala jeho ženou. Chcete-li si to ověřit, prosím, račte. (*Vytasí se s deníkem.*) Nikdy necestuji bez svého deníku. Do vlaku má mít člověk vždycky nějakou senzační četbu. Hrozně mě bude mrzet, drahá Cecílie, jestli vás zklamou, ale já mám bohužel přednostní právo.

CECÍLIE: Nevýslovně by mě zarmoutilo, drahá Gvendolino, kdyby vám to způsobilo nějaká duševní nebo tělesná muka, ale musím vás upozornit, že po té věřejší nabídce se Filip zřejmě rozmyslel jinak.\*)

Zde máme jasný příklad opakované formule, obměňované tempem přednesu. Jak Cecílie, tak Gvendolina útočí. Provokují jedna druhou tím, jak po sobě papouškují poznámky i gesta; obě vstanou a napodobují tón hlasu té druhé; obě mluví o svém zasnoubení s „Filipem“ a uvádějí den i hodinu; vymění si navzájem konkurenční deníky; obě stejně trvají na svém přednostním právu. Z čeho tedy poznáme, že jejich dialog nemá plynout monotónně?

Jejich přemrštěná zdvořilost prozrazuje, že si dávají pozor, aby své pocity zatajily, že však obě zuří. Čím větší mají vztek, tím zdrženlivěji se vyjadřují. „Jste bohužel obětí nějakého nedorozumění“ - což přirozeně znamená: „To ses ale kapitálně spletla.“ Odtud vede cesta k větě: „Hrozně mě bude mrzet, drahá Cecílie, jestli vás zklamou...“, která chce říci: „Hrozně ráda ti udělám škrt přes rozpočet.“ Odtud pak až k nemístně nabubřelému prohlášení: „Nevýslovně by mě zarmoutilo, drahá Gvendolino...“, které vyjadřuje něco jako: „Nic by mi neudělalo takovou radost, jako kdybych ti mohla ublížit!“ Je docela dobře myslitelné, že by takhle výměna replik postupovala rovnoměrně a že by to vyvolalo dojem rozmarné vrtošivosti. Jenže oč pádnější bude účín, jestliže se rovnoměrnost poruší! Má se však tempo zrychlit nebo zpomalit? Aníž bychom si psychologicky zdůvodňovali, proč by ledové sebeovládání obou soupeřek jejich projev zvolnilo, obecnostvo může plně vychutnat ironický rozpor mezi společenskou manýrou čajového dýchánku a skutečnými utajenými pocity jedině tehdy, jestliže se tempo změní.

Můžeme si to ověřit na pokračování naší scény:

GVENDOLINA (*zamyšleně*): Jestli se ten chudák dal nalákat a něco bláhově slíbil, pokládám za svou povinnost okamžitě ho zachránit, a to pevnou rukou.

CECÍLIE (*zablouhaně a smutně*): Ať už se ten můj chlapec drahý zapletl do jak chce nepříjemné situace, nikdy mu to nebudu vyčítat, až se vezmeme.

GVENDOLINA: To mám být podle vás já, slečno Cardewová, ta nepříjemná situace? Vy jste ale dovolená! Když člověk při takovéhle příležitosti řekne od plic, co si myslí, je to víc než morální povinnost. Je to potěšení!

CECÍLIE: Vy chcete, slečno Fairfaxová naznačovat, že já nalákala Filipa, aby se se mnou zasnoubil? Co si to troufáte? Teď není čas na servítky. S vámi se musí mluvit po lopatě.

GVENDOLINA (*ironicky*): Jsem ráda, že já s lopatou nikdy zacházet nemusela. Hned je vidět, že jsme z docela jiných společenských kruhů.

Stylizované poznámky stranou, pronášené „zamyšleně“ a „zablouhaně a smutně“, napovídají, že se obě soupeřky naprosto ovládají, dokonce natolik, aby si každá z nich myslela, že má situaci i Filipa pevně v rukou. Obě to také klidně zdůrazňují. Jenže vzápětí dojde k proměně.

Tempo určují hlubší důvody. V poslední instanci se musí podíídit sledu impresí. Po dočasném zvolnění se způsobí záměrně provokativní výrazy jako „nalákat“ a „nepříjemná situace“, které postaví obě soupeřky znovu proti sobě v jiném duševním rozpoložení. Tím se připraví nastávající miniaturní krize. Z jejich vět se vytratí škrobená sebevláda, zdvořilé kudrlinky téměř odpadnou, repliky zestruční a vyhrotí se. Vztek se dere na povrch a málem přehluší všechny společenské formy. Obě loutky se osloví příjmeními - to je svrchovaná urážka - a vystrčí dráčky. Wilde chce, aby se v posledních třech replikách, než vstoupí Merriman s čajovým podnosem, vystupňovalo tempo i napětí rychle až k bodu, kdy Gvendolinina kousavá odpověď vyvolá jistý smích. Proč?

Čím pomáhají tyto změny tempa, jakkoli elementární - nejprve zvolnění a pak zrychlení - vyjasnit význam našeho úryvku? Ironii skrytou ve vzájemné výměně deníků je třeba nejen pocítit, ale také vyložit. Máme si uvědomit, jak si počínají ženy s dobrým vychováním, když na sebe začnou docela obyčejně živočišně sočit. Pozorujeme, jakou techniku uplatňují ve vzájemném vztahu, když je ovládne silná emoce, když náruživost potlačí rozum a když se ve svém chování řídí ženskou intuicí místo rozumovými spo-



lečenskými zvyklostmi. Potřebujeme jistý zlomek času, abychom své pozorování vstřebali a kriticky zhodnotili. Změna tónu a tempa nás upozorní na kontrast s předchozím jednáním postav a vede nás k dalšímu zjištění. Poznáváme, že i ženy tohoto druhu ztrácejí sebevládu, jsou-li k tomu přinuceny, a že jejich společenské způsoby jsou pouhou maskou. Těšíme se z objevu, že i tyhle dámy, jejichž vznešenost se zdála před několika vteřinami tak nedotknutelná, se koneckonců přece jen chovají podle zákonů přirozenosti. Čím výše se povznesly z dosahu nižších vášní, tím hlouběji musí klesnout, a tím zřetelnější bude náš závěr. Wilde je ovšem nemusí nechat padnout příliš hluboko, aby nás o tom přesvědčil; nemusí nám je v jejich živočišnosti přímo předvádět, nemusí nám je ukazovat naturalisticky. Dokáže svoje, i když scéně zachová hravou komiku.

Po bystrém tempu replik před příchodem sluhy Merri-mana působí jeho vstup ofresně. Jakmile dámy vyruší, tempo rázem ustrne. Jeho otázka: „Mám prostít k svatčině jako obyčejně tady, slečno?“ má ten účel, abychom nepřehlédli, že přítomnost sluhy, který soupeřkám hmatatelně připomíná jejich společenské dekorum, nutí obě dvě, aby se komicky vrátily ke svému dřívějšímu chování. Potlačí své city a znovu si nasadí masku. Rytmičtý kontrast tak zdůrazňuje komický kontrast mezi vychováním a emocemi. Tempo je snad nejmocnější hybnou silou satiry.

Cecílie a Gvendolina jsou jako postavy jedna ozvěnou a zrcadlovým odrazem druhé. Kde jsou postavy ve svých osobách, postojích i pohnutkách rozlišeny, jako třeba kapitán Robert de Baudricourt a jeho šafář ve Shawově *Svaté Janě*, jsou změny tempa nutně subtilnější:

ROBERT (*vstane*): Tak teď mě dobře poslouvej!

ŠAFÁŘ (*ponížně*): Prosim, milostpane.

ROBERT: Kdo jsem já?

ŠAFÁŘ: Kdo jste vy, milostpane?

ROBERT (*postupuje k němu*): Ano. Kdo jsem já? Jsem Robert, šlechtic z Baudricourtu a velitel tohoto hradu vaucouleurského, anebo jsem pasák dobytka?

ŠAFÁŘ: Ale milostpane, vy dobře víte, že jste tu větším pánem než sám král.

ROBERT: Správně. A teď: víš, kdo jsi ty?

ŠAFÁŘ: Já nejsem nikdo, milostpane, až na to, že mám tu čest být vaším šafářem.

ROBERT (*při každém adjektivu ho zatlačuje blíž a blíž ke stěně*): Máš nejen čest být mým šafářem, ale taky výsadu být tím nejhorším, nejneschopnějším, nejuslantanějším, nejufňukanějším a nejžvanivějším šafářským pitomcem ve Francii.\*

Shaw nám chce Roberta exponovat jako malého diktátora s dostatečně impozantní fasádou, aby se dalo čekat, že se ho Jana po svém příchodu poleká. Zároveň chce co možná nejrychleji udat „tón“ celé scéně. Sugeruje nám Robertovu nadutost smyslem jeho slov, jeho útočnými řečnickými otázkami, oním nadneseným a zvučným titulem „Robert, šlechtic z Baudricourtu a velitel tohoto hradu vaucouleurského“, který může pompézní mužik s takovou chutí převalovat na jazyku. Ale bezprostředně neúčinnější metoda, jak ho charakterizovat, je postavit ho do protikladu k šafáři, jehož Shaw s příznačnou vervou popisuje jako „ušlápnutého červa, vychrtlého a olysalého, kterému může být něco mezi 18 a 55, jednoho z těch, co věkem nevadnou, protože nikdy nekvetli“. Takový přemrštěný a rozmarový protiklad zároveň rozjařuje obecnost a vnuká mu příjemný pocit nadřazenosti, takže se bude smát hned té, hned oné postavě nebo oběma najednou, jak se jen autorovi zachce. Tempo scény má napomoci jak expozici postavy, tak udání „tónu“.

Vcelku se tempo zrychluje, jenže uvnitř té celkové tendence objevíme silný kontrast. Robert je útočný. Pohyb na jevišti je aranžován tak, aby to podtrhl: Shaw do textu vložil základní scénické direktivy. Tím, že Robert vstane, dá svému prvnímu příkazu větší důraz. Jeho první pokročení k šafáři promění otázku v hrozbu: „Kdo jsem já?“ Zatímco šafář otázku opakuje, postoupí Robert ještě o krok a zastaví se, aby velebně zvěstoval, z jakého titulu si počíná jako tyran: „Jsem Robert, šlechtic z Baudricourtu...?“ A znovu výhrudně vykročí přes jeviště. Tempo dialogu se v praxi určuje hlavně rychlostí, s jakou herec reaguje na své narážky. O Robertově neomalené přímosti se snadno přesvědčíme z toho, jak okamžitě navazuje na repliky šafářovy. Dělá to stále prudčeji, až dosáhne svého cíle - ponížít šafáře. Jeho rychlé repliky vyjadřují spontánní, nedvojsmyslné pocity.

Šafář je složitější: má ze svého pána fyzický strach, ale

také musí dát najevo své pevné přesvědčení, že Robert je v jádru lehkověrný slaboch. Kdyby se tempo zrychlovalo příliš rovnoměrně až ke krizi, kdy je šafář zatlačen ke zdi, kde se možná komický posadí na postavenou tam truhlu, ubralo by to jejich vztahu na jemnosti. V tom tkví problém. Šafářovy pomalé odpovědi naznačují, že takové zacházení zažil už dříve při jiných příležitostech, takže ví, co je pro něj nejlepší: pána uchlácholit. Jenže v hlase, kterým se lichotí: „Ale milostpane, vy dobře víte, že jste tu větším pánem než sám král,“ musí zaznít i jistá nota vypočítavosti a alespoň troška povzneseného klidu. Šafář dává rostoucí váhavostí očividně najevo svůj rostoucí strach, průtahy jsou stále delší, jeho pomalejší repliky naznačují nevyslovené myšlenky. Jeho zdráhavost však musí naznačit i to, že si horlivě sumíruje nevhodnější slova, aby Roberta obměkčil. Celkový účinek je takový, že scéna se rozvíjí jaksi trhavě, šubnutím za šubnutím. Možná, že by vůbec nedospěla ke krizi, kdyby nebylo Robertovy velitelské závěrečné promluvy, která zatlačí šafáře až ke zdi, to jest, ve které pohyb a gesto posílí celkovou gradaci.

Při tak cílevědomém zaměření naší epizody a vedle tak autoritativní ústřední postavy by možná šafářovi nestačil účín intonací a pauz, aby nám tlumočil jemnější významové odstíny svého vztahu k pánovi. Tenhle nedostatek může překonat rytmickým rozrůzněním svého pohybu.

Shaw nám už o šafářovi neřekne nic víc a zatlačí ho ke zdi, čímž pomine všecken vliv, kterým mohl šafář ovlivnit dramatickou impresi, a je dán průchod krizi. Do té chvíle však šafář může ústupovými pohyby zdůraznit dvojnásobnost své situace, svůj strach o sebe i důvěru v působivost svého lichocení. To už Shaw ponechává na technice herce, jemuž při celkově jednoznačném vývoji tempa připravil možnost střídavého přibrzdování. Šafář nebude ustupovat rovnoměrně a plynule. Instinktivně udělá krok zpátky vždycky *předtím*, než odpoví, takže se bude zdát, že získává čas a zajišťuje si aspoň trochu fyzického bezpečí, zatímco hledá ta nejmedovější slova. Tohle synkopování šafářova pohybu a jeho replik společně s Robertovými přikrytými otázkami vyvolá dojem prudce se zrychlujícího tempa, které bude současně vnitřně dvojnásobné, což okamžitě oceníme.

Má-li být tempo nositelem významu, musí zároveň

s tím, jak pomáhá dramatickou impresi realizovat, ovlivnit i její *hloubku*. Tím myslíme, že jedna impresie je ve srovnání s druhou nadána schopností unést větší hodnotu. Náporným příkladem je tu klimax tragédie, který je často tím účinnější, čím je klidnější, ztichlejší a pomalejší nežli předchozí sekvence, ačkoli v něm hra vrcholí. Jako třeba v *Romeovi a Julii*, v *Králi Learovi* i v *Makbethovi*. Poskytuje nám okamžik oddechu, abychom se uvolnili a mohli k významění hry přispět svým vlastním důležitým přínosem. K úkolu, který nám divadelní zážitek mimo naše vědomí vnucuje, patří potřeba neustále hodnotit všechno, co přijímáme. A tempo je naléhavý prostředek ovlivňující naši reakci.

Jednodušší formy tempa jsou pravděpodobně plně přijatelné pouze v nerealistickém dramatu. Ve skutečném životě se tempo uplatňuje méně vtíravě, rozhodně méně záměrně, a tolik na něm nezáleží. A tam, kde dramatik nasadí rytmus příliš stylisovaný, připadá nám hra teatrální. Žádná realistická hra však výhodu rytmického působení na diváka nezavrhuje. Ledaže to s ohledem na realistickou životní pravděpodobnost lépe zastírá. Vzrušující vyvrcholení *Divoké kachny* nám dosvědčuje, že Ibsen ve svých nejlepších hrách nezanedbával ani tenhle prostředek.

Sebevražda Hedviky se musí stát nositelem úhrnného významu hry. Od chvíle, kdy v pátém dějství zazní z pudy výstřel, nás zaujme otázka, koho nebo co zasáhl, ale ještě víc nás pálí důležitější, byť s první otázkou související problém, proč ten výstřel padl. Ibsen to důvtipně zařídil tak, že nemůžeme odpovědět na první otázku, aniž zároveň odpovíme na druhou. Současně s tím, co po výstřelu vážíme věcná fakta, jsme autorem nuceni posuzovat příčiny a soudit vinu. Tempo epizody až do objevení mrtvé Hedviky na půdě je záměrně regulováno tak, aby nás dovedlo k závěrům, jaké nám Ibsen chce vnuknout.

Dialog mezi Gregersem a Hjalmarem, který předchází výstřelu, přináší tolik ironických rozporů, že obecnostvo nemusí být v takové nejistotě o příčině a povaze výstřelu, jako jsou postavy na jevišti. Hjalmar prohlásí bezprostředně před výstřelem:

Kdybch se jí tak zeptal: Hedviko, jestlipak by sis kvůli mně vzala život? (*Směje se sarkasticky.*) Děkuju pěkně! To bys uslyšel, jakou bych dostal odpověď! (*Z pudy je slyšet výstřel z pistole.*)



Následující scéna usiluje, aby si udržela ironický ráz až do objevení mrtvé a zároveň prodloužila úzkostné očekávání, vystupňované od chvíle, kdy Hedvika odešla na půdu. Ocitujeme si úryvek, který řadou posledních šermířských výpadů a kontravýpadů vede k rozluštění tajemství a k vybití nashromážděného napětí. Ty výpady a odrazy určují tempo pohybu a mluvy až k vyvrcholení, a tempem se zase řídí průběh vnitřního sporu v naší představivosti.

HJALMAR (*jde a otevře kuchyňské dveře dokořán*): Hedviko, poď sem!

Poď sem ke mně! (*Rozhlíží se.*) Ne, tady není.

GINA: Tak bude ve své komůrce.

HJALMAR (*zvenčí*): Ne, tady taky není. (*Vejde.*) Šla nejspíš pryč.

GINA: Nejspíš, vždyť jsi ji v domě nikde nechtěl.

HJALMAR: Ach, kdyby se jen brzy vrátila - abych jí pořádně řekl... Teď bude všechno dobré, Gregersi, teď opravdu věřím, že můžeme začít život znovu.

GREGERS (*tíše*): Já to věděl, že s dítětem se všechno napraví. (*Starý Ekdal přichází ze dveří svého pokoje; je v plné uniformě a přitápí si šavli.*)

HJALMAR (*udiveně*): Tatínku! Ty jsi tady?

GINA: Ty jsi střílel v pokoji, tatínku?

EKDAL (*rozžlobeně, pokročí*): Tak ty si chodíš střílet sám, Hjalmarce?

HJALMAR (*zmaten, s úzkostí*): To tys tedy nevystřelil z půdy?

EKDAL: Já? Vystřelil? Hm.

GREGERS (*volá na Hjalmaru*): Ona střelila divokou kachnu sama, nechápeš?

HJALMAR: Co se to stalo? (*Spěchá ke dveřím na půdu, prudce je otevře, podívá se dovnitř a vykřikne*): Hedviko!\*

Když Hjalmar eliminuje různé možnosti nahlédnutím do kuchyně a potom do Hedvičiny komůrky, postavy na jevišti jakoby se klonily k názoru, že místo Hedviky vystřelil starý Ekdal. Jevištní dění, zrychlené tímto hledáním, se vzápětí opět zvolní, když se všichni tři zaberou do svých pocitů: Gina zápasí s mateřskými slzami, Hjalmar s výčitkami svědomí a Gregers je šťasten, že si může všechno vyložit idealisticky. V té pauze máme čas rozmyslet si svůj vlastní názor na jejich výroky. Hjalmarův pokulhávající a nemístný optimismus - „Teď opravdu věřím, že můžeme začít život znovu“ - se nyní musí dotknout našeho smyslu pro to, co se sluší a nesluší. Máme dost dlouho na rozmyšlenou, abychom si řekli, že na nový život je pozdě, pro Hedviku i pro Hjalmaru. Jeho shovívavost k sobě samému, která hraničí se sebeláskou, je příliš hluboce zakořeněna, což nám nakonec potvrdil dr. Rel-

ling. Na druhé straně tušíme, že Gregersova nápořád - „s dítětem se všechno spraví“ - je pravdivá docela jinak, než to myslí on. Jeho prohlášení se ironicky dotýká základního významu hry, v níž jde o vinu a její usmíření. V okamžiku drtivě vrcholící krize, kdy vidíme událost v celé nahotě, nám Gregersův omyl napovídá, že nejen nepostihl rozluštění tajemství, ale že samy jeho ideály jsou beznadějně nejapné a jalové. K tomuhle poznání dospíváme pod vlivem onoho zvláštního smíšeného nátlaku, který Ibsen často vykouzlí, nátlaku, jenž působí zároveň na náš intelekt i na naše emoce. Chladně odmítáme přijmout Gregersovy úvahy a vřele sympatizujeme s bezděčnou obětí. Přesná modulace tempa v uvedené epizodě vede naši představivost, aby se rozběhla na plné obrátky. Teď může Ibsen vynést své trumfově eso.

Vstup starého Ekdala je poslední výpad, který bezprostředně předjímá odhalení. Ibsen však přesto drží prst na tepu dění až do vyvrcholení. Hjalmar a Gina strnou na chvíli údivem. Když Ekdal nepromluví, mají v pauze čas, aby se pokusili situaci pochopit. My jsme zatím o mnoho tahů napřed a sedíme v napjatém očekávání. Ekdalova replika na položenou otázku neodpoví a postup děje ještě jednou uvízne. Ekdal vstoupí, směšná figura, netušící, že se podílí na smrti své vnučky: „Tak ty si chodíš střílet sám, Hjalmarce?“ Opět čekáme, že Hjalmar bolestivě dospěje ke své další dedukci. A znovu čekáme, než Gregers, jenž se v duchu zabýval komplikovanějším problémem, vyrukuje s posledním možným optimistickým vysvětlením: „Ona střelila divokou kachnu sama, nechápeš?“ To je poslední zdržení, jímž Ibsen oddaluje Hjalmarův popud podívat se na půdu, trýznivý okamžik, který vydá za celý věk citových prožitků, a pak se zjitřený cit vybije. Hjalmar náhle prudce vychrlí svou repliku, vrhne se ke dveřím na půdu s ostatními v patách, a scéna vrcholí.

Její promyšlené tempo není žádnou divadelní parádou: pomáhá nám pochopit význam. Jsme si v té chvíli už jisti výsledkem, takže nás plně zaujme hrubost omylu Hjalmarova a Gregersova, a čím jsme si jistější, tím přesněji můžeme změřit, jakou ten omyl zplodil hrůzu. Každá falešná dedukce postav na jevišti vyostřuje náš pohled na kořeny jejich omylů, každé zaváhání je odsuzuje. Měli

bychom k tomu po pravdě dodat, že půda, až dosud chápaná jako podivínská kuriozita, nanejvýš jako symptom rodinné choroby, na který jsme si pro jeho konkrétnost jen těžko zvykali, nabývá náhle náležitosti dramatického oprávnění, neboť se plně začleňuje do hry: stává se nakonec symbolem tragického sebeklamu.

Tempo znásilňuje jazyk umělým ztvárněním. Přesný účín Ibsenovy scény napovídá, že dramatik našel rovnováhu mezi požadavky psychologického realismu a prvky, jimiž se reguluje tempo, že jako vždycky smířil životní pravděpodobnost s dramatickou nezbytností. Pravda, každá postava má svůj neodmyslitelný individuální rytmus a „každá vášně tepe svým vlastním tepem.“\*) Účín vzrušení a jeho vybití, sevření a uvolnění však musí být důvtipně regulován, má-li rozšířit nebo naopak zúžit rozpětí dramatického obrazu. Ibsen zvládl kompromis: jeho herec může z rozpoležení postavy, z výraznosti myšlenky nebo z délky repliky postihnout patřičný rytmus - a zároveň se chovat s realistickou pravděpodobností.

Z toho plyne, že ve veršovaném dramatu, kde slova nejsou podřízena požadavkům psychologického realismu, se dá podobného účínu dosáhnout snadněji. Krajní případ najdeme ve Shakespeareově *Jak se vám líbí*. V úryvku, který uvádíme, se dialog řídí podle určitého vzorce, je založen na opakování. To umožňuje tempem přednesu sice nepřirozeně, ale přece jen přijatelně zdůraznit význam:

PHOEBE:	Ovčáku, rei mu, co je to mít rád!
SILVIUS:	Je to být složen ze slzí a vzdechů, jako já pro Phoebu.
PHOEBE:	Já pro Ganymeda.
ORLANDO:	A já pro Rosalindu.
ROSALINDA:	A já pro nižádnou ženu.
SILVIUS:	Je to být všecek služba jen a věrnost, jako já pro Phoebu.
PHOEBE:	Já pro Ganymeda.
ORLANDO:	A já pro Rosalindu.
ROSALINDA:	A já pro nižádnou ženu.*)

Shakespeare nás v téhle komedii odvádí od temných intrik a svázaného života na panovnickém dvoře do snového světa svobody a fantazie v Ardenském lese, kde se člověk může na první pohled zamilovat nebo si hrát na někoho jiného a nemusí přitom ani na chvíli myslet na

skutečnost. Dramatik i herci stojí před problémem, jak tenhle kontrast zdůraznit a vyvolat v nás všemi možnými prostředky novou náladu. Jakmile se jednou do Ardenského lesa své představitivosti dostaneme, nestaráme se už o přijatelnost zápletky, jako se o ni nestará ani Shakespeare. Autor má volnou ruku, aby zpřevracel hodnoty, jichž jsme si vážili, a odhalil nám tak, zač opravdu stály. Dává nám v občerstvujícím snu nahlédnout do podstaty štěstí. Přitom má zároveň volnou ruku, aby si stylizoval dialog podle svého záměru.

Proměna prostředí a nálady se odráží ve stylu mluvy. Způsob, jakým se postavy vyjadřují, nabývá takové důležitosti, že kdyby nás náhodou napadlo promluvit jazykem Jaquesovým, připadali bychom si mezi lidmi právě tak nesví a ztracení jako on. Poetická licence autorovi dovoluje - podobně jako ve *Snu noci svatojanské* - rozmarnou kompozici mileneckého tanečního víru. Repliky stylizované podle určitého vzorce udávají takt tanci a tanec udává takt replikám. Komika scény vyplývá z podobnosti chování tolika milenců. Hlásí-li se jeden po druhém stejně slepě k „slzám a vzdechům“ i k „službě a věrnosti“, jsou tím tyhle představy o lásce jemně zesměšněny. Papouškování nadsazené fráze, opakované několikrát týmž tónem, vede k nadsázce na druhou, která nutně vyvolá něco jako smích. A Rosalindina pravděpodobná neúčast v tanečním chorovodu, naznačená jejím skoro prosebným oslovením Orlanda: „A já pro nižádnou ženu,“ nám napovídá, že nebytí jejich starostí, podlehla by celkové náladě i ona. Ona jediná však, byť nerada, si musí zachovat rozvahu. Její přítomnost v kvartetu nám vnuká naléhavou impresi ryzího lidského citu, jejím prostřednictvím nás Shakespeare dojíká a dává své směsi lahodnost.

Ať už si však úryvek rozebereme jakkoli, trefnost a vtíp Shakespeareova kritického pohledu na romantickou lásku zde vyplývá z kontrastu v tempu. V tempu se totiž nutně odráží kontrast intonace, vyvolaný papouškováním většiny postav. Nejde tu jenom o kontrast mezi tím, jak mluví Rosalinda, a jak mluví ostatní, nýbrž i o kontrast mezi oběma polovinami rytmického vzorce. Budou-li se v jeho první polovině postavy pohybovat i promlouvat volnějším tempem „slzí a vzdechů“, a přejdou-li v druhé polovině k horlivějšímu tempu a intonaci „služby a věrnosti“, vy-



sledným efektem bude upřímný, byť i vřidný výsměch. Jakmile se tempo odklání od reálné pravděpodobnosti, drama se začíná přibližovat ryzím možnostem hudby.

Tempo se tedy uplatňuje s přesnějším a překvapivějším efektem ve hrách, které si udržují určitý odstup od reálného života. Jiná taková hra je Sheridanova *Škola pomluv*, v níž je realita umocněna a zkarikována. Hádky mezi sirem Petrem a lady Teazlovou nám ilustruje, jakého účinku lze ve stylizované komedii rychle a úspěšně dosáhnout přísným regulováním tempa a využitím časové zkratky:

LADY TEAZLOVÁ: ...Mně je to jedno, kdy se přestaneme hádat, jen když vy uznáte, že jste poražen.

SIR PETER: Dobrá, příště se tedy hádejme o to, kdo dřív ustoupí.

LADY TEAZLOVÁ: Ujišťuji vás, sire Petře, že ta dobrá nálada vám velice sluší. Vypadáte teď jako před naší svatbou, jako když jste se se mnou procházel pod jilmy a vyprávěl mi, jaký jste býval za mlada záletník; a když jste mě brával za bradíčku, ba, to jste dělával. A ptával jste se mne, jestli myslím, že bych mohla mít ráda starouška, který by mi pranic neodepřel. Že to tak bylo?

SIR PETER: Ovšem, ovšem, a vy jste bývala samá laskavost a pozornost.

LADY TEAZLOVÁ: Ano, bývala, a vždycky jsem vás brala v ochranu, když mi známi vás pomlouvali a dělali si z vás legraci.

SIR PETER: Jistě?

LADY TEAZLOVÁ: Ano, a když má sestřenka Žofie o vás říkala, že jste mrzout a prkenný starý mládenec, a smála se mi, že se hodlám provdat za člověka, který by mohl být mým tatínkem, já vás vždycky hájila. Odpovídala jsem, že já vás za takového šeredu rozhodně nepovažuji, a troufala jsem si tvrdit, že z vás jistě bude hodný manžilek.

SIR PETER: A dobře jste prorokovala. Teď z nás bude nejšťastnější párek...

LADY TEAZLOVÁ: A nikdy se už nebudeme přít?

SIR PETER: Ne, nikdy. To ovšem musíte velmi vážně krotit svůj temperament, drahá lady Teazlová. Protože, drahoušku, všechny ty naše hádčičky, jen si vzpomeňte, miláčku, jste vždycky začala vy.

LADY TEAZLOVÁ: Pardon, sire Petře, vy jste mě vždycky provokoval.

SIR PETER: Ne tak, andělí můj! Pozor! Odmlouvání, to není ta nejlepší cesta, jak si udržet přátelství.

LADY TEAZLOVÁ: Tak sám neodmlouvejte, miláčku!

SIR PETER: Tak prosím. Vy... vy nepřestanete...\*)

Sheridan nám chce v absurdní nadsázce ukázat, jak v manželství vznikají a pomíjejí hádky. Zejména si chce posvětit na manželství mladé dámy, která okusila vládnost

městského života, a staršího gentlemana, jenž si příliš zvykl na své pohodlí, aby jí dokázal přiměřeně vyjít vstříc. Komédie nám v odvážné časové zkratce předvádí výkyvy hádky od stadia, kdy spolu manželé láskyplně cukrují, až do stadia, kdy si vjedou do vlasů. Impulsy, které nám sugerují bouřlivost jejich manželství, však sotva vycházejí ze smyslu replik. Důležitější než fakta je tón replik. Tempo výrazu, podporované modulací hlasu, nám řekne vše. Jeho prostřednictvím se dovídáme o další hádce na obzoru, a jeho změny v citovaném úryvku nám v miniatuře naznačují hádku kompletní.

Na začátku, když se manželé hrouží do vzpomínek, je tempo volnější, třebaže už tady vycitujeme, jak se z jejich slov proklubává nějaký hrot. Lady Teazlová požádala před chvílkou manžela o dvě stě liber, a on jí je v dobré náladě slíbil. A tak mu tedy připomíná dobu jejich námluv, kdy se jí ptával, „jestli myslí, že by mohla mít ráda starouška, který by jí pranic neodepřel“. Její slova sotva zakrývají osten. Něžné škádlení pokračuje, třebaže i sir Petr poněkud vyhrocuje svou odpověď: „A vy jste bývala samá laskavost a pozornost.“ Lady Teazlová využije své výhody na úkor sira Petra a její další replika, vyslovená medovým tónem, ho citelně štípane. Sheridan nechává sira Petra odpovědět dvojnásobným, téměř ztrápeným: „Jistě?“, slůvkem, jímž nebere urážku plně na vědomí - vždyť jí lady Teazlová předem zmírnila poukazem, jak ho brala před pomlouvači v ochranu. Siru Petrovi se tedy neodpovídá snadno, je však v dobré náladě a nechce si manželčina slova vykládat ve zlém. Dvojnásobnost jeho odpovědi herci připomene, že tempo je stále volné.

Lady Teazlová mu teď s gustem může povědět do tváře, co si o něm opravdu myslí, a svěst to všechno na sestřenku Žofii. Zde se tempo celé další repliky zpomalí nejvíc: lady Teazlová pečlivě váží a počítá, kam až může ve svém trýznění zajít. A dává nám tak příležitost, abychom její ironii mohli vychutnat. Vzápětí čelí výbuchu manželova vzteku dalším dvojsmyslem - pospíší si ulít oheň, ale nezavazuje se žádným jasným uznáním manželových předností: „Odpovídala jsem, že já vás za takového šeredu rozhodně nepovažuji, a troufala jsem si tvrdit, že z vás jistě bude hodný manžilek.“ Výrazy jako „takového šeredu“, „rozhodně nepovažuji“, „troufala jsem si tvrdit“,

nebo „manžilek“ jsou výrazy ženy, která se nehodlá vzdát svého přesvědčení a jejíž obojetnost může oklamat jenom muže, který si o to sám říká. Schopnost lady Teazlové dělat si ze sira Petra legraci pramení z jeho vlastní hlouposti.

Tempo se tedy zpomalí až do ochablosti, kterou usvědčuje ze lži pouze ironické zaostření předešlých replik. V obou manželích to tiše pobublává, zatímco se připravuje další výbuch. Dlouho nečekáme. Sir Petr manželku ještě laská, ale nová hádka vlastně už začala. Oba jsou přesvědčení, že zvítězili. Zvláště sir Petr má za to, že se mu podařilo uchláchnout ženu natolik, aby znovu potvrdil svou mužskou i maželskou svrchovanost. Řekne tedy nekonečně něžným a trpělivým tónem přesně to, co říkat neměl: „Protože drahoušku, všechny ty naše hádčičky, jen si vzpomenejte, miláčku, jste vždycky začala vy.“ Vyprovokuje tím odpor, odpor znamená další provokaci, a tak se tempo, tón i výška hlasu náhle vystupňují - jakoby samovolně, bez oné vypočítané zdrženlivosti, kterou jsme cítili před chvílkou - až k bodu, kdy se sir Petr utrhne: „Tak prosím!“, a hádka se rozhoří znovu.

Naše pasáž je nepochybně psána perem, které vedla sluchová představitelka. Sheridanovi zvonily při psaní repliky v uších a proměnami tempa nám dává nejsuggestivnější impuls k pochopení celé situace. Tempo k nám mluví nejzřetelněji. Smrštěním času, který by přirozeně uplynul v reálné hádce, se rozšířila důsaznost dramatického obrazu.

Smršťování času je důležité, má-li nám scéna svým rytmem něco povědět. O'Neill v experimentální hře *Podivná mezihra* nechal postavy pronášet vnitřní monology „stranou“ a zároveň vést normální dialog. Na jevišti hra propadla, částečně i proto, že autor pro jednu výhodu obětoval druhou: zatímco se postavy v monolozích odávají zdlouhavé sebeanalýze, musel značně zanedbat tempo replik v dialogu.

Rytmus musí odpovídat obsahu, a právě obsahu si režisér i herec všimají nejdříve, chtějí-li postihnout správný rytmus. Strindbergova hra *Otec* nám v tom ohledu přináší neobvyklé problémy i příležitosti. Celkový styl dramatu je realistický, takže jeho efekty musí do jisté míry odpovídat požadavkům psychologického realismu. Strindberg však v těchto mezích dospěl k mimořádně účinné kon-

centraci. Drama se vyvíjí v dlouhých úsecích plných nevybitého napětí, až se při zběžném čtení může zdát, že postupuje jednotvárně. V divadle však má člověk dojem prudkého pohybu, neodolatelného rozmachu a výbušného záru.

Ta mocná hybná síla vyplývá z mnoha prvků. Explosivní nálož je tu zápletka, která nepřipouští žádné odbočky, od začátku vytyčuje jediný problém, vztah mezi rytmistrem a jeho ženou, a neúnavně jej sleduje až k závěru. Dominantní postava je rytmistrova manželka Laura, koncipovaná i vykreslená s démonickou vášní, postava trýznící svou obět stále hlubšími ranami dýkou. Děj se rozvíjí rytmistrovými pochybnostmi o pravém otcovství jejich dítěte, které narůstají až k obludné posedlosti, v níž se každá maličkost mění v noční můru. Drama postupuje s drtivou naléhavostí, dialog je větu za větou poznamenán Strindbergovým hlavním tématem: bojem mezi ženou a mužem. Autor však přesto nepropadá monotónnosti a spěje za svým cílem prostřednictvím znamenitého využití tempa. Povaha a dosah moci, kterou žena ovládá manžela, je pádne vyjádřena v této epizodě:

LAURA: Teď se mi chce už spát. Jestli si chceš vymýšlet ještě nějaké fantazie, schovej si je na zítra.

RYTMISTR: Nejdřív ještě slovo o skutečnosti. Nenávidíš mě?

LAURA: Ano, někdy, když jsi muž.

RYTMISTR: To je rasová nenávisť. Jestli je pravda, že pocházíme z opic, musely jich být aspoň dva různé druhy. My se přece navzájem nepodobáme.

LAURA: Co tím vším myslíš?

RYTMISTR: Uvědomuju si, že v tomhle boji musí jeden z nás podlehnout.

LAURA: Kdo?

RYTMISTR: Slabší, samozřejmě.

LAURA: A silnější bude mít pravdu.

RYTMISTR: Určitě, protože má moc.

LAURA: Tedy mám pravdu já.

RYTMISTR: To tedy máš už moc?

LAURA: Mám, moc zákona, a s její pomocí tě dám zítra pod kuratelu.\*)

Nehrají ti dva jenom chladnou šachovou partii? Diskutují na dlouhé lokte, což je, jak ještě poznáme, příznačné zejména pro rytmistra. Boj se vede slovním obrazivem, které nemá nic společného s realismem Ibsenovy *Divoké kachny*. Ze špatného představení bychom si snadno mohli



odněst dojem škrobené disputace. V takovém představení by rytmistr, vykreslený Strindbergem jako muž intelektu, mohl utlouci Lauru slovy a zvrátit rovnováhu hry. Proto je tak důležité, aby se projevila Lauřina síla, máme-li se přesvědčit o pravém opaku, o mužově šilenství. Hádka by skutečně zůstala záležitostí mozku a rytmistr by Lauru rychle zatlačil do pozadí, kdyby určující vlastností dialogu nebylo jeho nervózní napětí. Takle horečnatost udává scéně tón a zároveň určuje její tempo. Z toho pramení i účinnost scény.

Rytmistr se dovede bránit jenom slovy. Když Laura zlehčí jeho mužnost, ponechává mu intelekt jako jediný prostředek k znovunabytí převahy. Rytmistr, domýšlivý na svá bezúčelná slova, se v posledních křečích nutí do boje s nezakrývaným zoufalstvím. Čím víc se nutí, tím spíš si Laura může dovolit mlčet. Nemusí šermovat slovy: sám její ústup svědčí o její síle. Její netečnost a rezervované mlčení, se kterým poslouchá jeho zmučené rozumování, symbolizuje v té nerovné bitvě intuitivní moc ženy nad mužem. Přesně to nám chce Strindberg sdělit. Laura, klidná vědomím, že svůj trumf teprve vynese, je konfrontována s mužem, jenž se po vyčerpání všech argumentů ocitá s rozumem v koncích. Právě takhle situace nám napovídá, jak delikátně je třeba v citované scéně zacházet s tempem.

Laura předstírá k jeho argumentům lhostejnost: „Teď se mi chce už spát. Jestli si chceš vymýšlet ještě nějaké fantazie, schovej si je na zítra.“ Taková lhostejnost zdůrazňuje, že Laura nechce přistoupit na jeho způsob boje, a přímo vyjadřuje její odstup i sílu. Zároveň však také zvolňuje akci, přičemž docela přirozeně odpovídá pomalému tempu postavy, která simuluje ospalost. Rytmistra to znovu rozzuří a podnítí ho to, aby střetnutí dovedl až do konce, aby se Lauru přímou otázkou pokusil vyburcovat k odpovědi, která by jejich vztah definitivně vyjasnila. Třebaže před chvílí vášnivě prohlašoval, že muži prožívají život jako „nespoutaný sen“, zatouží náhle po „skutečnosti“. Rozpálený vztekem vybuchne: „Nenávidíš mě?“ Krutá rozkoš zdrží její odpověď. Její rty vykrouží slovo, vyjadřující myšlenku, kterou si on vykonstruoval s tak posedlou vášností. Odpoví mu: „Ano, někdy, když jsi muž“. Vzpomeneme si přitom na hrot jeho dřívější věty: „Chtěl jsem tě získat jako ženu tím, že jsem muž“. Strindberg tak třemi

replikami vytvoří naléhavě působící rytmický kontrast a repliky rázem nabudou vzruchu a životnosti.

V té chvíli se rozplyne každý dojem o rytmistrově převaze. Laura neváhá chopit se výhody a rozhodne se konečně zaútočit sama. Využije jeho slabosti, která ho strhla k závěru, že „v tomhle boji musí jeden z nás podlehnout“. Jakmile nám dal Strindberg tak výslovně najevo, že nejde o žádnou domácí šarvátku, ba dokonce ani o měření sil mezi mužem a ženou, jakmile jednou smyslem slov docela jasně řekl, že jde o střetnutí, ve kterém přežije ten nejzdatnější, a uvedl tak spor do širších souvislostí, jakmile jednou nechal rytmistra přiznat, že pravdu bude mít ten, kdo má moc, může konečně dovolit Lauře její rozhodný výpad proti ochabujícímu protivníkovi. Až do té chvíle vedl útok rytmistr, jenomže bezvýsledně. Lauru dostatečně chránil její nedbalý postoj: jeho rány byly ostré, ale otupovaly se o její pomalé a tvrdé repliky. Teď se směr útoku obrátil a Laura mu na jeho výhrůžné a definitivní prohlášení, že jeden z nich „musí podlehnout“, kousavě odsekne: „Kdo?“ Zasáhne ho tak nekrytého a rytmistr zakolísá. V jeho zdánlivé sebejistotě, vyjádřené slůvkem „samozřejmě“ a „určitě“, je všechno jiné než jistota. Právě ta slůvka prozrazují jeho nové pochybnosti. Vnitřní rozkolísanost se odráží i v rostoucí váhavosti jeho odpovědí. Laura s pohotovostí sokratského debatéra vycházejícího z absolutních premis nabývá půdy rychlými replikami, které prudce kontrastují s dřívější výřečností rytmistrovou: „A silnější bude mít pravdu“. - „Tedy mám pravdu já.“ - „Mám, moc zákona.“ Má teď v moci nasadit celé diskusi korunu neotřesitelným závěrečným odkazem na „moc zákona“, s jejíž pomocí dá manželka zítra pod kuratelu. Ani teď však Laura neztrácí onu mysteriózní sílu, kterou si svou vyhýbavostí udržela po celou scénu. Jedním brilantním, ostrým a prudkým zvratem celkového rytmu scény je rytmistr se vši svou chabou sofistickou vyřízen. Nezbyvá mu, jak se pamatujeme, už nic jiného, než hodit po ní v chladném vzteku lampou. Takle násilnost je viditelným znamením Lauřina vítězství.

Strindberg si prozíravě šetřil rozhodující zvrat v tempu až do chvíle, kdy dramatický spor dosahuje kritického bodu, kdy je zdánlivý protagonista vyčerpán a jeho zbraně zneškodněny. Rychlost, kterou scéna postupuje k závěru, je

určena Strindbergovou představou, co mají postavy v téhle situaci vyjadřovat: muž zápasící v posledních křečích mozku, žena spoléhající na pevné, neotřesitelné postavení svého pohlaví. Dramatik odměřuje, jak dlouho sneseme podívanou na muže, který si rozbíjí hlavu o intuitivní důvtip. Teprve když jsme téměř vyčerpaní, zaváže uzel, zlomí linii rytmu, nechá napětí vyvřít a uzavře scénu posledním svorníkem, aktem fyzického násilí. O jeho mistrovství svědčí, že nás přinutí, abychom vydrželi deset minut nepřetržitého vypětí. A dosahuje toho tím, že akci rytmicky protkává protichůdnými výpověďmi a nápověďmi, které neustále dráždí divákův zájem.

Prvek tak těžko uchopitelný, jako je tempo, bývá často považován za fikci režisérovy obrazotvornosti, za rys vlastní divadlu, ne však literatuře. Ovládnutí tempa je však víc než obratnost: v *Otcích* je ze zvládnutí tempa patrné, jak hluboce Strindberg chápe sílu a povahu námětu, který dramaticky ztvárňuje. Tempo se totiž rodí zároveň s ideou: jsou z téže látky. Podobně jako rytmus v poezii, tempo v divadelní hře svědčí samo o její kvalitě.

## Manipulace s postavami

Dramatická „postava“ není pro autora materiálem, není surovinou. Je autorovým výtvozem. Není do hry předem vložena, ale postupně se z ní vynořuje. Dá se jí využít bezpočtem různých umných způsobů, jenomže všechny ty způsoby slouží orchestraci hry jakožto celku, a tím je také vymezeno místo postavy v úhrnném plánu hry. Ocitáme se tak před nejobtížnějším a nejzamotanějším problémem, před skutečným kamenem úrazu dramatického hodnocení, a já se mohu nanejvýš pokusit, abych ukázal na ty stránky problematiky, které se mi zdají pro divadelního diváka nejdůležitější.

Nebezpečí některých tendencí, jež nás svádějí, abychom postavu chápali mylně, je očividné, a přece jen se mu těžko vyhneme. Sami si uzavíráme cestu k plnému ocenění hry, jestliže se o fiktivní postavu zajímáme jako o samostatnou osobu a mimo kontext. Autor prostřednictvím postav vyvolává jistě zvláštní sympatie - a nás to přirozeně nutká, abychom dejme tomu v Kordelii viděli dceru nebo v Edgarovi syna. Postavy mají ve hře lidskou tvářnost - a nás to zavádí až tak daleko, že i Strindbergovým přízrakům, Pirandellovým výplodům fantazie nebo Yeatsovým maskovaným symbolům připisujeme individuální myšlenky a pocity. Připisujeme jim znaky, které známe nejlépe: vlastnosti a rysy lidí.

Může se nám stát, že se v marné snaze definovat si právě zhlédnuté drama pustíme tou nejlehčí cestou a zabsolutizujeme si některou postavu: hru *Hedda Gablerová* si pak definujeme vlastnostmi hrdinky Heddy nebo *Makbetha* vlastnostmi titulního hrdiny. A když se nám to nedaří, vidíme v tom možná dokonce známku dramatikovy vlačnosti. Ale co jestli to na nás takový Ibsen nebo Shakespeare do jisté míry opravdu vyžadují? Dramatik, jehož materiá-



lem je lidská přirozenost, se snad musí soustředit na lidský charakter postav? Jenomže pokaždé, když v postavě hledáme cosi dovršeného, soběstačného a uspokojivě objektivního, propadáme nebezpečí, že budeme hru zaslepeně soudit pouze podle postav, a možná jen podle své vlastní představy o nich. Už od dob Aristotelových je zájemce o drama veden, aby považoval postavu za samostatnou jednotku a nepřihlížel dost k jejímu začlenění do celku, v němž je postava buď příčinou nebo následkem.

Jakkoli se zdá takový pohled přirozený, vyplývá z něho v nejlepším případě kritická povrchnost, neschopná obsáhnout šíři a složitost funkcí, jaké postava ve hře zastává. A v nejhorším případě, zamiluje-li se divák do postavy jako do živého člověka, klesne jeho vnímavost pro divadlo na úroveň nekritického filmového fanouška, jehož hodnocení filmu se vyčerpává nezdravým zájmem o osobu hercovu. Musíme si dát pozor, aby se nám žádný jednotlivý prvek, jakým je i postava, nestal falešným středem pozornosti a nenutil nás k hromadění nelegitimních impresí - ať už proto, že jde o prvek obzvláště nápadný, nebo proto, že herecký výkon neúměrně zveličil význam role. Mohlo by nás to odvést od podstaty hry, a mohlo by se nám to dokonce vůbec vnutit na její místo.

Varovné hlasy proti tomuhle zlozvyku se možná v posledních letech ozývaly až příliš důrazně. Profesor Wilson Knight vyslovil radikální názor na postavy Shakespearovy, o nichž prohlásil, že „nejsou koneckonců vůbec lidské, jsou to ryzí symboly básnické vize.“\*) Jenomže my v jistém smyslu musíme pocítovat Leara, Makbetha i Hamleta jako lidi. Litujeme je nebo obdivujeme, protože jsme po celé představení ve styku s lidskými vlastnostmi v lidských situacích: figury v konstelacích hry jsou nakonec lidské figury v lidských konstelacích. Lear, Makbeth i Hamlet hovoří jménem lidských bytostí, hovoří naším jménem - neboť v čem by pak byla hodnota hry?

Profesor L. C. Knights problém rozvádí a píše, že postava je „pouhou abstrakcí, kterou si čtenář nebo divák v duchu vyvodí ze své celkové reakce na hru.“\*) Jde mu právě o to, aby se náš zájem o drama nedostal na scesti, abychom svou „celkovou reakci neochudili“, a vyjadřuje se také opatrněji. Stojí však za povšimnutí, že jakmile se po uvedeném prohlášení pouští do rozboru konkrétní hry,

nezmiňuje se vůbec o reálném jevišti ani o živém herci, který postavu ztělesňuje. Vyškrtl herce spolu s postavou a nahradil je jinou abstrakcí. Když napsal, že *Makbeth* je příbuznější Eliotově poémě *Pustá země* než Ibsenově *Noře*, vyžil málem z vaničky se špinavou vodou i dítě.

Zdravým rozumem nemůžeme připustit, že by postava byla pouhou hláskou troubou pro určité uspořádání slov. Víme, že přináší do hry něco víc, a rádi bychom zjistili, co to vlastně je. Bylo by nezodpovědné nedbat zvláštní přitažlivosti, kterou postava ovládá reakci obecnosti. Tahle přitažlivost souvisí s přítomností herce na jevišti.

Snad nám ten problém pomůže vyřešit divadelní zkušenost. Jediněčný přínos živého herce tkví v jeho schopnosti dát autorovu nárys postavy pleť a krev, zachovat všechny symbolické a univerzální významové impulsy, které z nárysu vycházejí, a ztělesnit nám je zároveň v živoucí a naléhavé podobě. Klíčovým pojmem je tu slovo *živoucí*. V umění záleží všechny hodnoty na tom, dokáže-li je umělec sdělit příjemci tak, aby mu dal naplno pocítit jejich dech a tep. V tom je také omezení symbolu: postava musí být natolik lidská, aby ji herec mohl svou osobou náležitě ztělesnit a divák uznat. Známkou dobré morality je, že působí lidsky, byť bylo její mravní naučení sebeabstraktnější. Nejvlastnější účín tragédie tkví ve smrtelnosti jejího hrdiny. Jestliže jsou v ní povoláni na jeviště bohové, jako v Aischylových *Ěumenidách* nebo v Giraudouxově *Amfitryónu 38*, musí přemýšlet jako lidé, a stejně musí jednat i duchové a přízraky. A zkušebním kamenem moderního symbolického melodramatu, například Bettiho *Královně a rebelu*, právě tak jako zkušebním kamenem klasické tragédie je otázka, zachová-li si postava životnost, i když je obtížena zvláště velkým břemenem obecných významů. Unese Bettiho podnikavá prostitutka Argia mučednickou korunu královně? Autor si zvolil tak extrémní případ částečně proto, aby nám nečekaně dal naději, že si lze v životě uchovat křesťanskou důstojnost. Rádi bychom s ním třeba souhlasili, ale jedině tehdy, přesvědčí-li nás postava zosobněná herečkou o pravdě takového lidského přerodu. Oživlé symboly budeme soudit životem.

Tady však vyvstává další nebezpečí. Říkáme-li „soudit životem“, znamená to snad, že postavy musí být „jako živé“? Naznačujeme tím snad, že se naše obezřelé moderní

obecenstvo nespokojí s postavou, ke které nenajde ve vlastní zkušenosti žádnou obdobu? Jak napsal Raymond Williams, „musíme si dát pozor, abychom nesoudili podle toho, jestli jsou postavy jako živé, nýbrž podle toho, jak ztělesňují zkušenost, jejíž pravdivost nám herec prokázal“.\*) Takový přístup k problému je schůdnější: nevnaší do soudu o divadelní hře, která je umělou konstrukcí, apriorní a vnější kritéria z reálného života. Jenomže my to stejně děláme.

A opět se dá snadno pochopit, proč to děláme. Objevujeme totiž mezi postavami rozdíly, vyznačené určitým způsobem mluvy: idiomy, modulacemi, někdy i manýrou. Účelem takového rozlišení je identifikovat promlouvající postavu ve vědomí herce nebo čtenáře. Na tom však v našem případě nezáleží: předvádět život není pro drama samoučelným cílem. Důležité je vědět, proč nám Shakespeare ten či onen dramatický útvar identifikuje jako Bláženou, Merkucia, Juliinu chuť nebo Šajloka, abychom uvedli několik jmen nejčastěji diskutovaných jako „živé“ osobnosti. Jakmile si jednou položíme otázku takhle, zapadne nám pojem „postavy“ na patřičné místo.

Ke klamnému závěru nás zavádí i víra, že pravého cíle dramatu dosáhne autor, který diváka přesvědčí o samotném životě svých postav. Divákovo *presvědčení* se pak považuje za známku dobré hry. Kdybychom si povahu divákovy přesvědčení neurčili blíže, byla by taková teorie zhoubná pro všechny hry napsané jinak než v realistické konvenci - a to je většina světové produkce. Různé druhy dramát předpokládají i různé druhy přesvědčení. Nikdo na nás třeba nechce, abychom uvěřili, že by Shawova Jana nebo Anouilhova Antígona nebo Giraudouxův Hektor ve hře *Trojská válka nebude* opravdu mohli myslet tak dokonale dnešně, jak v příslušných hrách myslí. Anachronismus vždycky patřil k základní výzbroji dramatika, jenž se snaží svým současníkům vstípnit hodnoty nepodléhající času. Zmíněné postavy jsou pro nás přesvědčivé, protože jsou *ve shodě* s určitým světem, který pro ně byl vytvořen, ať už je ten svět sebefantastičtější nebo sebeodeformovanější, sebe-rozhlehlější nebo sebeomezenější. Jejich pravda je pravděpodobná v jejich vlastním prostředí. Přesvědčení diváka může značně ovlivnit úspěch hry, je však podmíněno vnitřní organizací všech jejích prvků a nemusí se vůbec přímo vztahovat k postavám.

Tím nechceme tvrdit, že by realistická charakterizace postav nemohla být důležitá sama o sobě, jestliže nám napoví - podobně jako je tomu u ledovce - hloubku na povrchu neviditelnou. I lidská psychologie se může stát dramatickým tématem. A je-li taková hluboká charakterizace pro hru nezbytná, vyžaduje-li si téma, aby byl divák přesvědčen právě tímhle způsobem, nebude zdravý rozum nic namítat. Pak se totiž psychologické spodní tóny mohou stát jedním z pramenů celkového divadelního zážitku, a tak je také musíme hodnotit. Proto mohl Strindberg v předmluvě ke *Slečně Julii* oprávněně napsat:

Každá událost ve skutečném životě vyplývá - jak se zjistilo teprve nedávno - z celé řady více méně hlubokých pohnutek...

Pokusil jsem se vysvětlit smutný osud slečny Julie mnoha faktory: základními instinkty její matky, tím, jak chybně ji jako děvče vychovával otec, její vlastní povahou i sugestivním vlivem jejího snoubence na chabý a degenerovaný mozek. A ještě dalšími a bezprostřednějšími činiteli: slavnostní náladou svatojanské noci, nepřítomností Juliina otce, jejím fyzickým stavem, jejím zájmem o zvířata, vzrušením z tance, nočním šerem, silnou eroticky dráždivou vůní květin, a konečně i náhodou, která ty dva svede dohromady v odlehlejší místnosti, k čemuž musíme připočít i útočnost vzrušeného muže.

Při takovém postupu jsem nezdůrazňoval jednostranně ani motivy fyziologické, ani psychologické.\*)

Strindberg chce v téhle hře předvést na jevišti tragický konflikt mezi dědičností a prostředím. Za tím účelem se běžně dovolává moderního pojetí psychologie. Julie, pečlivě vymezená svým původem, mu při tom slouží jako realistický symbol. Avšak každý z faktorů, které Strindberg vypočítal na vysvětlenou Juliina chování, hraje dvojí roli: jednak propůjčuje „reálnou“ věrojatnost titulní postavě v její situaci, jednak se podílí na celkovém konfliktu. Každý z nich tedy představuje jednu z mnoha faset tématu. Ani v realistickém dramatu nejlepšího ražení není moudré oddělovat postavu od hry, psychologii od tématu.

Nesmíme si klást základní otázky po zdrojích divadelního zážitku takovým způsobem, aby nám samy otázky sugerovaly určitou odpověď. Je třeba rozlišovat mezi *osobou hry*, jež vstupuje na jeviště, a onou individuální osobností, jež se nám postupně vynořuje jakožto součást impresie, kterou si ze hry odnášíme. Postava, chápaná v obvyklém smyslu jako „individuální lidská osobnost“, není pro autora vyjadřovacím prostředkem jako mluva. „Osobnost“ tedy



vlastně nemusí vůbec existovat ani v hlavních rolích, jak nám to ukázalo mnoh o dramatech expresionistických, a v menších rolích se s ní možná nesetkáme ani v dramatu realistickém. Imprese osobnosti je spíše něco jako vedlejší produkt, jedna faseta dramatického obrazu, a někdy vzniká jenom náhodně, jako výsledek příležitostného obratu v linii dramatického vyprávění. Ve slabé hře nás přítomnost takové lidské osobnosti může uchvátnout, jestliže nás už nedokáže upoutat téma, jež se má jejím prostřednictvím vyjevit. Když autor podvádí, začne čerpat z asociací, které v nás vyvolávají naši osobní známí nebo obecně známé typy, abychom tak sami obdařili tělem matné stíny jeho postav. Existují však i případy, kdy autor z našich apriorních představ o postavě čerpá oprávněně - na příklad v dramatu, které chce takové představy záměrně vyvrátit (myslíme třeba na konvenčního pastora Manderse v Ibsenových *Strašidlech*), nebo v moderním dramatu, jež se opírá o starý mýtus (hrdinové hry *Trojská válka nebude*). Ve druhé hře Giraudoux přímo očekává, že se na jeho Helenu a Hektora budeme dívat jako na staré známé, aby nám tím naléhavěji připomněl věčnost jejich existence. Avšak i zde zůstávají postavy především *osobami hry*.

Pravidlo platné pro jeden typ dramatu nemusí platit pro typ druhý. Rozhodující je, dokáže-li postava splnit, co od ní hra vyžaduje. Onen typ dramatu, který plánovitě porušuje pravidla realistického připodobnění skutečnosti, nás tak staví před řadu speciálních problémů. Jak máme například posuzovat postavu ve frašce nebo ve výstřední komedii? Kritéria vzatá z reálného života nás tu mohou jenom zmást. Klidně sneseme, aby takový pololide, jako jsou Sergius a Raina ze Shawovy hry *O muži ve zbroji zpívám*, vystupovali jako hlava a zadek maškarního osla, jen když společně poslouží účelu hry. Hlásné trouby Shawových diskusních dramát by se nejspíš podivně vyjímalý mezi lidmi, s nimiž se navštěvujeme, ale na jevišti se uplatní docela dobře. A jaké místo máme přiznat maskovaným postavám řeckého a římského dramatu nebo *commedie dell'arte*? Vážíme si snad méně velkolepé a nezemské Elektry, křehkého a nehmotného Millamanta nebo jednostranně intelektuálního Jacka Tannera, protože nejsou tak realisticky trojrozměrní jako Falstaff nebo statkářka Raněvská? Přiměřenost dramatické postavy měříme úhrnným celkem

dramatické imprese, ke které postava přispívá: jestli nemůžeme nic přidat ani netoužíme nic ubrat, postava plní svůj úkol.

Pojem postavy jakožto dramatického charakteru je původně odvozen od divadelní masky. Masky pevně fixuje jednu stránku skutečnosti, aby ji vyjádřila co nejjednodušeji. Zbavuje v podstatě herce nutností „jednat“: dvě protichůdné masky postavené na jevišti vedle sebe tvoří samy jádro situace a základní plán hry. Vývoj dramatu - jak by možná řekl William Archer - spočívá v postupném osvobodování herce od omezení, které mu maska ukládá. Pokud se však drama píše pro herce na jevišti, neosvobodil se plně dramatik ani herec. Prvotním předpokladem divadla zůstává, že hra musí život soustředit a sevřít v pevně daných mezích. A dramatik ty meze rád uznává i dnes. Dá se pochopit, jak důležité jsou pro něj tak zvané „herecké obory“, zejména v rozhlasové hře, kde tolik záleží na rozlišení hlasů, abychom postavy rozpoznali pouhým sluchem. Autor často vítá sílu zvyku, s jakou obecenstvo spatřuje za kruťácky nakroucenými kníry zlosyna a pod čepečkem a šátkem nevinnou ctnost. Místo knírů se dnes třeba setkáváme s vyholenějšími obličejí, místo čepečků a šátků s modernější parádou, ale protřelý nebo zase naopak líbezný zjev znamená v očích publika stále totéž. Autor spoléhá, že mu postava poslouží jako známá veličina, a jestliže z ní takovou veličinu neudělá návyk obecenstva, musí to provést on sám. Podíváme-li se na věc z jiného hlediska, herci nejspíš dodnes dávají přednost „charakterním“ rolím, neboť je svým způsobem lehčí vyhovět požadavkům, jaké na ně klade postava s určitějšími, a tedy také omezenějšími životními rysy.

Úryvek ze hry *O muži ve zbroji zpívám* nám snadno pomůže ujasnit si, v čem záleží charakterizace postav, zejména ve stylizované komedii, která zkresluje a nadsazuje určité stránky lidské přirozenosti, aby zdůraznila jejich absurditu a podrobila ji zkoušce. V shakespearovské komedii jsme tak vedeni, abychom smíchem soudili romantickou přepjatost Hermie a Heleny, nebo v restaurační komedii strojenost lorda Foppingtona a falešné dekorum lady Wishfortové. Sergius a Raina v naší pasáži jsou poněkud složitější:

RAINA (*velmi slavnostně*): Sergie, myslím, že my dva jsme spolu našli absolutní lásku. Když myslím na vás, cítím, že bych nikdy nebyla schopna žádného nízkého činu nebo nešlechtného pomýšlení.

SERGIUS: Moje paní a má svěťice! (*Oddaně jí k sobě přivine.*)

RAINA (*opětuje jeho objetí*): Můj pane a můj -

SERGIUS: Pst! Nechte mne, ať se kořím já vám, drahá moje. Co vy můžete vědět, jak nehoden je i ten nejlepší muž čistě vášně divčiny!

RAINA: Věřím vám, miluji vás. Vy mě nikdy neklamete, Sergie. (*V domě je slyšet zplvat Luku. Raina a Sergius se rychle pustí.*) Nedokážu se před ní tvářit lhostejně - srdce mi tak překypuje! (*Luka vyjde z domu*)... Vezmu si klobouk a pak můžeme chodit až do oběda venku. Bude vás to těšit?

SERGIUS: Pospěšte si! Když jste pryč pět minut, připadá mi to jako pět hodin. (*Raina vyběhne do schodů a na jejích vršku se zastaví, aby se s ním pohledem rozloučila a poslala mu oběma rukama polibek. On se za ní chvíli toužebně dívá, pak se pomalu obrátí s tvář rozzářenou jako u vytržení. Tím obrátem se mu dostane do koučku zorného pole cíp Lučiny zástěry. Okamžitě ho to upoutá. Pokradmu se na Luku podívá a začne si potměšile nakrucovat kníry s levou rukou vbok. Konečně se pustí s kavalerským pohupováním a podupáváním na protější stranu stolu proti ní a řekne*): Luko, víš, co je to absolutní láska?

LUKA (*užasne*): Ne, milostpane.

SERGIUS: Ohromně člověka za chvíli unaví, Luko. Potřebuje si od ní kapku oddechnout.\*)

Každý detail ve slovech i v jednání Shawových loutek dokazuje, jak účinně a úsporně umí autor zkarikovat lidské chování.

Obecenstvo, které sleduje náš úryvek na jevišti, si neláme hlavu, jestli by postavy takhle jednaly v životě. Taková otázka nás v divadle ani nenapadne. Co nás tedy hlavně zajímá? Způsob, jakým jejich řeč a gesta parodují naše vlastní vystupování? To by byla příliš rafinovaná reakce, a jestli k ní dojde vůbec, nebude to patrně během představení. Obecenstvo touží bezprostředně pochopit „logiku“ jednání, uhadnout z vlastní znalosti lidského chování, proč Raina a Sergius vystupují tak, jak je k tomu Shaw nutí, postihnout hlavní linii záměru hry. Sergius i Raina si tak přehnaně vyměňují frázovitě komplimenty -

Vy znáte svět, poznal jste bitevní pole, a tam jste dokázal, že jste hoden každé ženy na světě...

Moje milovaná, všechny mé činy patří vám... -

že to hercům téměř znemožňuje, aby ty repliky přednášel jinak než „šmirácky“. Gesta i pohyb postav - když se bouř-

livě vítají, když se Raina najednou upejpavě posadí, když Sergius zaníceně poklekne - napovídají strojenost jejich chování: opravdové city se nestřídají tak prudce. A kdyby si obecenstvo stále ještě nedařilo uvědomit falešný romantismus naší dvojice, pak vyložená Rainina lež: „Nikdy jsem na vás ani na okamžik nepřestala myslet“, přesvědčí každého, že alespoň ona hraje komedii. Tak zjevná ironie se uplatní i bez našeho vědomého myšlenkového úsilí. Jsme předem připraveni vysmát se neupřímnosti postav, jež se nám představují jako karikatury lidských bytostí, jako pokřiveniny života.

Postavy sledují linii, po které se pustily, až k její nejzazší mezi, a my přitom instinktivně víme, že zabředly do nemožné situace, z níž jediným východiskem musí být anti-klimax. Rozveselí nás, když Raina sklopí oči, ztlumí hlas a dá průchod myšlence, kterou se vskrytu už dlouho zálibně obírá: „Myslím, že my dva jsme spolu našli absolutní lásku.“ K Shawově metodě patří, že postavě nevkládá do úst slova pravděpodobná v životě, nýbrž slova, která ji absurdně charakterizují jako určitý myšlenkový typ. Výraz „absolutní láska“ naznačuje takovou božskou vznešenost, jakou tohle stvoření nemůže nikdy ztělesnit. Však je také jeho smysl vzápětí popřen další Raininou polopravdou: „Když myslím na vás, cítím, že bych nikdy nebyla schopna žádného nízkého činu ani nešlechtného pomýšlení.“ Nesmíme zapomenout na Rainina „ubohého miláčka“ ze závěru prvního dějství, kdy chránila Bluntschliho před Kateřinou, ani na její přetvářku před Sergiem a před otcem, jež jí prozradila před chvílí.

Zmínkou o „absolutní lásce“ udává Raina tón, který od ní Sergius přejímá a snaží se své city oddaně přizpůsobit jejímu stylu: „Moje paní a má svěťice!“ A tak se navzájem předhánějí, aby se vmluvili do nálady důstojné takové božské příležitosti, takové orgie romantismu, jakou zde jejich způsob lásky představuje. Bohužel se nemohou shodnout, kdo z nich je světec a kdo zbožňující poutník. Jejich repliky se stupňují v teatrálním crescendo až do nesnesitelnosti, a Shaw je vysvobodí včasné nevčasným příchodem Luky. Božská vznešenost je rázem ta tam: i absolutní láska musí občas brát ohledy na služebnictvo. Raina nicméně ze situace vybalancuje s přijatelnou výmluvou a s utěšující frází: „Nedokážu se před ní tvářit lhostejně - srdce mi tak



překypuje. "Oba se loučí s gesty vyčtenými z dívčích románků a jsou podle všeho zdání přesvědčeni, že se chovají naprosto náležitě.

Obecenstvu je jedno, klamou-li Raina a Sergius každý sám sebe nebo jeden druhého. Má-li nás však scéna zajímat dál, potřebujeme si dokázat, jak je jejich malý svět falešný a nestálý. Musíme se o tom přesvědčit, abychom mohli kriticky vychutnat, jak jim v tom světě začne být za chvíli těsno a jak se začnou ošlívát. Máme radost, když se naše očekávání vyplní, když Sergius, zbavený Raininy svazující přítomnosti, začne jednat s Lukou znovu způsobem, jaký u něho vůči druhému pohlaví pokládáme za běžný. Navíc se tím osvětluje jeho počínání vůči Raině, Sergius se nám odhaluje jako pozér, a částečně se tak vysvětlí je i přehnanost jeho slov a gest. Stačil špendlíček a nafouknutá bublina splaskla. Současně však k němu v hloubi srdce pocítíme zvláštní náklonnost. Jednak proto, že Raina si takové zacházení zaslouží, jednak proto, že Sergius je nám náhle pochopitelný v rámci svých vlastních životních pravidel. Málem bychom řekli, že zlidštl. Jeho flirt s Lukou důkladně rozhází domeček z karet, který si s Rainou tak tvrdošijně stavěli. Nelámeme si hlavu, že tak rychle klesl z výšin absolutní lásky k přizemnímu špásování se služkou. Stačí nám, když ve shodě s výrazným záměrem hry pocítíme, že jeho gesto docela dobře vyjadřuje určitý duševní postoj, který nám není tak neznámý.

Náš úryvek do jisté míry názorně objasňuje funkci postavy v kterékoli hře. Jak Sergius, tak Raina jsou vnitřně konzistentní. Shaw využívá licence, kterou jsme mu dali, a manipuluje si s postavami, jak to pro své cíle potřebuje. Propůjčí každé z nich určitou vlastnost, určitou kvalitu, kterou má postava představovat, a my od toho očekáváme potvrzení své předešlé impresie. Ironicky se však setkáváme s pravým opakem, s popřením té kvality. Důsledná vnitřní kontinuita postavy je pro autora svrchovaně důležitá, chce-li s námi zůstat ve sdělném styku. Účinek celkového sdělení, které je obsaženo ve Shawově drtivém antiklimaxu, závisí na tom, aby s Lukou flirtoval tentýž Sergius, jenž se před chvílí kořil Raině.

Od konstatování, že postavy existují jen v té omezené míře, pokud to od nich vyžaduje hra, není příliš daleko ke zjištění, že postava závisí na akci, kterou má sehrát a která

dává její existenci smysl. Jediný uspokojivý způsob, jak postavě porozumět, je chápat ji jako prostředek k definování dramatické impresie. Náš základní zájem by se tady neměl upínat k postavě pro ni samu. Tím způsobem se snad dá zájem zpočátku probudit, pomůže nám to třeba rozlišit jednotlivé impresie a nezřídka uvědomit si kontinuitu určité myšlenky v osobě jednoho herce, ale náročný divák se vždycky vrátí k celku hry. I pro drama platí slavný výrok D. H. Lawrence:

Znovu opakuji: nečekejte, že se román bude rozvíjet sledováním vývojových siloktívek některých postav. Postavy se formují podle nějaké jiné rytmické formule, jako když přejedeme smyčcem po tenkém podnosu jemně posypaném pískem, a písek se rozestoupí do siloktívek zcela neznámých.\*)

Ve hře je tomu stejně jako v románu. Forma impresie určuje a rozvíjí podrobnosti charakterizace i perspektivu postavy. Dříve tedy než budeme hledat důslednou vnitřní soudržnost jednotlivé postavy, podíváme se po soudržnosti vztahu mezi dvěma postavami. Právě tak jako dvě na sebe navazující repliky tvoří projekt dramatického obrazu - dvě postavy přispívají k jeho zformování. Hamlet není Hamlet bez Klaudivia, bez Gertrudy nebo bez Ofelie. Jeho význam vysvítá teprve z kontextu scény.

Je ovšem pravda, že postava se *odhaluje* svým fyzickým vzezřením, tím, co o sobě sama říká (vezmeme-li to za bernou minci), a konečně tím, co si o ní myslí druzí. Tak třeba v Čechovově přímočaré jednoaktové frašce *Medvěď* Grigorije Stěpanoviče Smirnova nejprve *vidíme* jako pánovitého statkáře ve středních letech. Pak ho *slyšíme* o sobě mluvit:

Br! Jaký já mám dneska vztek, já mám vztek! Každá žilka se mi vzteky třese a dech mi to svírá... Fúj, bože můj, až se mi dělá zle!\*)

A do třetice *o něm mluví* Jelena Ivanovna Popovová: „Jste nevychovaný hrubián! Pořádní lidé takhle s dámou nemluví.“ Jenže tyhle technické pomůcky nám nesdělují žádný pozitivní význam, nepočítáme-li přítomnost druhé postavy, vdovy s dolíčky ve tvářích, statkářky Popovové, která se brání jeho vtíravé návštěvě, která ho přinutí, aby zapomněl na svou nabubřelost, na nenávisť k ženám a na vztek, která se s ním chce bít v souboji pistolemi po manželovi a svým vlastním půvabem. Hra vyvolává tu nejjedno-

dušší impresi podle vzoru „předtím a potom“. Vrcholí směšným klimaxem:

Štřílet se v souboji! Však to je taky rovnoprávnost, emancipace! Tady jsou si obě pohlívali rovna! Odstřelím ji z principu!

Všechno, co se zatím ve hře dalo, směřovalo k vyvolání téhle krize a skutečnost zůstala bůhví kde. Jenže právě v tom okamžiku se nám v jednom záblesku projeví a my poznáváme známý citový obrat. Tempo se zvolní, Smirnov se odmlčí a už je tu antiklimax: „Ale je to ženská!... Až je člověku líto ji zabít!“ Smirnov kapituluje. Její kapitulace přijde vzápětí, a její původní póza -

A nikam už nevyjdu... Proč taky? Mám život za sebou. On leží v hrobě - a já se pohřbila mezi čtyřmi stěnami... Umřeli jsme oba -

je k naší radosti rovněž v troskách. Nemyslíme ani na Smirnova, ani na Popovovou, nýbrž hlavně na jiskření mezi nimi. Význam postavy se vyvíjí vzájemnou srážkou a reakcí.

Čtenář může namítnout, že postava se *vyvíjí*, kdežto o pouhé „masce“ se to říci nedá. Jenomže vývoj postavy není ve skutečnosti nic jiného než jemnější vycizelování rysů masky. Je to vlastně vývoj dramatického obrazu, který v nás budí klamné zdání, že vidíme vývoj postavy. V některých hrách, jako je *Král Lear* nebo *Nora*, může být idea vývojové změny, kterou projde hlavní postava, sama ústřední impresí, nesmíme však pokládat výsledný účín za příčinu. Vycházíme autorovi vstříc tím, že si důsledně spojujeme různé aspekty masky, jak se nám postupně vyjevují. Usnadňuje nám to neustálá přítomnost herce, a sejít s cesty můžeme pouze tehdy, nerespektuje-li autor dostatečně naši přirozenou touhu dotvářet si polozformované dramatické obrazy, nebo napíše-li pro herce slova tak prázdná, že si je herec musí doplnit z vlastních zdrojů, třeba ze své vlastní lidské osobnosti. Špatné zacházení s dramatikovým dílem může být zaviněno i nedostatky hry samé.

Čtyři posloupné repliky ze začátku Strindbergovy mimořádně těsně skloubené hry *Slečna Julie* nám v miniatuře napovídají, jak se postava vytváří a jak se vyvíjí:

JULIE: Děkuju vám. Nenapijete se taky?

JEAN: Já obvykle pivo moc nedám, ale jestli je to rozkaz, samozřejmě -

JULIE: Rozkaz? - Řekla bych, že pán má už ze zdvořilosti dělat své dámě společnost.

JEAN: Ano, to by vážně měl.\*)

Slečna Julie je se svým sluhou Jeanem poprvé prakticky o samotě, protože kuchařka Kristýna usnula. Všechno co si teď řeknou, nabývá proto významu, který vyplývá z jistého dramatického kontrastu: způsob, jakým tihle dva spolu hovoří v soukromí, se odráží od způsobu, jakým by měla hovořit dáma se svým sluhou před lidmi. Charakter postavy nám nevyvstává ani tak ze svádivé koketnosti Juliných poznámek a z Jeanovy rezervovanosti a rozpaků (to jsou druhotné příznaky), jako právě z faktu, že určitá poznámka je adresována určité osobě za určitých okolností.

Julie předtím požádala o pivo: „Mám tak obvyčejné chutě, že mu dávám přednost před vínem.“ Pak Jeana potutelně pozve, aby se s ní napil. Narážka na přiměřenost piva či vína pro lidi různého společenského postavení napovídá nadcházející změnu ve vztahu dámy a sluhy a částečně nás připraví, abychom přijali jejich naruby obrácené duševní stavy. Jeanova odpověď je dvojznačná. Nechce se vzdát postavení, které má v tom vztahu jako muž, ale zároveň si pořád uvědomuje svou společenskou podřízenost. Obecnostvo čeká na Jeanovu reakci. Kdyby odpověděl „ano“, řekli bychom si, že prosazuje své mužství. Kdyby odpověděl „ne“, smířoval by se tím se svým služebným postavením. Jeho skutečná odpověď, kterou nám zdůrazní hercovo chvilkové zaváhání, nám prokáže nerozhodnost postavy na tomto stupni jejího „vývoje“. Poniží ho však Julie opět na sluhu, nebo ho otevřeně povýší na sobě rovného partnera? Z jejích slov poznáváme, že zvolila druhou možnost: „Řekla bych, že pán má už ze zdvořilosti dělat své dámě společnost.“ Měkčím a lichotivějším tónem hlasu ho pozvedne na svou úroveň. Teď jsou „dáma“ a „pán“. Přijme Jean tohle povýšení? Ano, jenže s jistou zdráhavostí, která je naznačena podmínečnou větou: „To by vážně měl.“ Z té repliky však vycitujeme i jeho náhlou a novou sebeúctu. Už ho vidíme jako dominujícího partnera v sexuálním vztahu, v němž je nicméně cosi abnormálního.

Řekneme-li postava, říkáme tím zároveň vztah. A vývoj postavy znamená upřesnění a rozvinutí vztahu, který si pod autorovým vedením ze scény vyvozujeme. Abychom se nemátli, neměli bychom tenhle vztah označovat jako situaci.



Na pohled se zdá, že Julie i Jean, a zejména Jean, se v uvedených čtyřech replikách vyvíjejí, ale ve skutečnosti pokračovala významuplně situace. Se situací manipuluje autor; postava, která je v ní angažována, zdánlivě roste. A jak postava roste, odhaluje nám zase ona vztah.

Pojmu „vztah“ tady neužíváme v jeho omezeném smyslu jako termínu pro osobní spojení mezi lidmi, nýbrž v dramatickém smyslu, tedy jako označení pro relaci mezi postavami, ve které ovšem může být zahrnuto i osobní spojení. Neptáme se, jak postavy ovlivňují jedna druhou, nýbrž jak ovlivňují dramatickou akci. Jakmile si položíme otázku takhle, uvidíme, že vztah mezi postavami existuje i tam, kde se nesetkávají. Tak Falstaff se například nesetká s králem Jindřichem, ale musí svým chováním přispět k výkladu smyslu, jaký má král ve hře. Stejně tak se Makbeth „nesetká“ se svým vrátným, nebo následník francouzského trůnu s Baudricourtovým šafářem. Ale všichni mají své místo v celkové struktuře.

Užitečný pojem razil nedávno dr. E. M. W. Tillyard, když mluvil o různých „rovínách reality“.\*) Jedna postava může mít vztah k druhé, i když ve hře vystupuje na nižší nebo vyšší „rovině“, čímž nemyslíme nutně rovinu společenskou, nýbrž rovinu představovou. Na podobnost nebo kontrast dvou postav totiž reagujeme určitou asociací ve sledu impresí, a tak si v představách spojujeme pana Tobíáše s Orsinem, Prubíka s Jaquesem. Hledání tak zvaných „mikrozápletek“ nás zavádí k zbytečnému tříštění jednoty pocitů, jež hra vyvolává. Dramatické vztahy mezi různými druhy fiktivních postav, ztělesněných herci na téže jevišti, jsou zvláště rozmanité ve fantastickém světě stylizované komedie. *Sen noci svatojanské* té volnosti využívá až do krajnosti.

Kouzelný les blízko Athén, zalitý lunou, dává Shakespeareovi příležitost, aby svobodně rozehrál své dramatické variace na motiv posedlosti láskou. Obměny slovních obrazů vztahujících se k měsíci vykreslují scénérii pro téma téhle svatební hry. Stará luna, které tak zvolna ubývá, že „překáží touze“, „chladná, hluchokvětá luna panenskosti“ je postavena do protikladu s romantickou lunou, jejíž

stříbroskvoucí luk,  
napjatý opět na nebesích, spatří  
noc naší svatby.\*)

Tahle luna utkala kouzlo, které „učarovalo“ srdci Her-

miinu. Svět *imaginace* se prolíná se světem *magie*. V tomhle předivu očarované lásky, náměšičného elfího bláznění a volně se rozlétajících slovních obrazů dává Shakespeare milencům a vilám symbolické podoby, které dobře známe. Klubko a řemeslníci se svým burleskním představením Pyrama a Thisby vnášejí do hry prvky parodie a absurdity, jež jsou vetkány do celé struktury, aby vyvážily, zkritizovaly a zkomplikovaly přemíru citu, kterou oplývají ostatní postavy.

Tématem je tu iracionalita lásky, podrobená zkoumání s komediální licencí, kterou Shakespeareovi dává jeho lunou zalitý les. Existuje zde pět světů potencionálních nebo skutečných milenců. Iluzivnost hry v nás má pak vyvolat otázku, ve kterém z těch světů stojíme my sami. Není to ani v literárním světě Pyrama a Thisby, ani v nadpřirozené oblasti Titanie a Oberona, ani v groteskním kroužku Klubka a jeho přátel, ani mezi pozlátkovými vášněmi Ly-sandra, Demetria, Heleny a Hermie. Můžeme se ztotožnit jedině s rozumně přihlížejícími Théseem a Hipolytou, kteří jsou nám podnětem, abychom se dívali očima dvojice novomanželů, pro něž možná byla hra napsána. S jejich předvídatostí se zamyslíme nad krédem romantické lásky. Působením Pukovým se milenci odříkají všech svých upřímných vyznání a všechny jejich přísahy věrnosti jsou napadeny a vyvráceny. Delikátní čistota ideální lásky ve světě vil je popřena světáckým vztahem mezi Titaní a Oberonem a hrubě pošpiněna světským milencem Klubkem. A Ovidiův ušlechtilý příběh o dokonalé lásce Pyrama a Thisby nemůže být v provedení neušlechtilých řemeslníků ničím jiným než burleskou. Jestliže jsme se oddávali nějakým sentimentálním představám, žádná není ušetřena. Kritickým uzávěrem Théseovým -

Vždyt zamilovaným a šlencům  
se mozek zrovna vaří obrazností,  
že vidí víc, než chladný rozum chápe -\*)

se nás Shakespeare ironicky ptá, zda jsme ochotni s „chladným rozumem“ uznat platnost všech těch výmyslů, jimiž se utěšuje nerozum.

Hra má tu zneklidňující přednost, že nám nedopřeje ani chvílku pohodlných sympatií s láskou kteréhokoli druhu nebo stupně. Můžeme jí chápat jenom s odstupem jako

Théseus a Hípolyta. Všechny naše utěšené představy a iluze jsou naleptány a zneváženy travestií a burleskou. Vytýkají se nám tu mírným tónem naše vlastní nedostatky. „Leč celý příběh... stále více smyslu nabývá, byť prapodivného, ba zázračného“. Tahle slova Théseovy dámy naznačují lehkost Shakespearovy důtky a laskavost jeho pokárání.

Podobné komplexnosti by byl autor nedosáhl, kdyby neměl pocit, že může svobodně zkarikovat své milence, víly i řemeslnické klauny, že může každý z těch světů vybarvit tak, aby se ostře odrážel od druhého. Smích tryská zpod doteků ironie lehké jako pířko. Všechny skupiny postav, z nichž každá jedná ve své rovině reality a bere svá vlastní pravidla chování smrtelně vážně, jsou hříčkou v rukou kejklíře, a romantika lásky se stává předmětem legrace. Při rozboru postupu, kterým jsou v první scéně třetího dějství mistrně svedeni dohromady dvě z těch karikatur, totiž Klubko a Titanie, „zvíře laškovující s andělem, víla zamilovaná do osla“; \*) se nám platnost kritického termínu „postava“ buďto přisně zúží, nebo se nám naopak rozšíří tak, že musí zahrnout celkovou strukturu scény. V Shakespearových romantických komediích, jako je *Sen noci svatojanské*, *Jak se vám líbí* či *Večer třikrátlový*, mají postavy ráz strukturální, obecný a formální než individuální a osobnostní.

Pirandello manipuluje s postavami nanejvýš originálním způsobem a odvážně prosazuje svobodu jeviště. Skvělým příkladem je jeho hra *Šest postav hledá autora*. „Co je pravda?“ zní Pirandellova základní otázka a rozbor jeho hry nás staví před složitý úkol. Zejména proto, že nám nepomůže rozdělit si její problémy do úhledných škatulek, jako například: 1. Jak umělec tvoří? 2. Co je to skutečnost v umění? 3. Co je to skutečnost v životě? Tyhle tři otázky spolu s ostatními jsou zde totiž dramatizovány simultánně. Když hru čteme, může nám připadat křečovitá, bez organického středu a proto nepřesvědčivá. Je to myslím způsobeno naší snahou rozplést jednotlivé prameny tématu a vydělit je zvenčí. Na jevišti však probíhá hra hladce, všechno v ní do sebe zapadá a ideje pod vlivem mocného emotivního magnetismu směřují dostředivě. Postavy, které jako by při čtení hru rozkouskovávaly, jí na jevišti dávají vnitřní soudržnost, jakmile jsou přesně zasazeny do strukturálních vztahů ztělesněných herci.

Dívejme se na tohle drama jako na útvar komponovaný

z dramatizovaných diskusí, které mlčky předpokládáme mezi jednotlivými postavami, z nichž některé jsou s to promluvit víc než jedním hlasem. Zejména dvě ze šesti postav nás vedou, abychom pocítovali význam hry jako jeden celek, protože jsou středem zájmu a pohybují se volně všemi imaginárními světy, které nám hra vymezuje. Nevlastní dcera a Otec vystupují jako postavy ve hře od nepřítomného autora a zároveň nám naznačují, co by asi nepřítomný autor uvedl na svou obranu. Tak se nám předvádí vztah mezi autorem a postavou a na přetřes přichází umělecký tvůrčí proces. Když vidíme Nevlastní dceru a Otce jako postavy, jimž žijí herci nemohou plně uvěřit, ale současně jako postavy životnější, než jsou herci, kteří je mají zahrát, kritizuje tím herec postavu, postava kritizuje herce, a na přetřes přichází vztah mezi postavou a hercem. Pirandello si však na nás šetří závěrečný úhrnný otřes. Jakmile jsme jednou přesvědčeni, že herci nejsou nic jiného než postavy, ukáže nám náhle v závěrečném chaosu hry, kdy Nevlastní dcera vyběhne s hysterickým smíchem do hlediště, že postavy nejsou nic jiného než herci a my že nejsme nic jiného než obecnost, podléhající všemu, co pokládáme za bezpečně dané - jak v divadle, tak v životě. Takové zjištění nás vyděsí jako rána zasazená ve spánku. Vtip hry je v tom, že se snažíme najít „správné“ hledisko, „uspokojivý“ postoj ke každé myšlence, která se nám naskytne. Sledujeme dramatickou fikci, nebo realitu? Díváme se očima autora, nebo postavy, nebo herce, nebo obecnosti? Drama nás žádnou odpovědí neutěší. Naše konečné otázky se netýkají umění, nýbrž života. A Pirandellova obratnost působí pozitivně tím, že neguje, slouží našemu osvícení tím, že nás mate.

Podrobnější rozbor jednoho úryvku nám ukáže, jak rozmanité síly ovlivňují naši představivost zároveň. V citované scéně odporná madame Paceová, která pod zástěrkou módního salónu vede nevěstinec, zůstává plně postavou ve fiktivní hře nepřítomného autora. Přihlížející skupina herců a hereček se baví její cizokrajnou hantýrkou, která se líbí i divadelnímu Řediteli:

ŘEDITEL: ... Ano, takhle mluvíte, madame! Obecnost se nám potrhá smíchy! Nic lepšího si nemůžeme přát. Trochu nám to komicky odlehčí tu drsnou situaci. Ano, jen tak mluvíte! Děláte to úplně báječně!



NEVLASTNÍ DCERA: Báječně! Aby taky ne! Když slyšíte, jak vám ty svoje návrhy dělá touhle hařmatilkou... To se pak dá čekat, jak odpovíte... Vždyť to vypadá skoro jako vtip. Chce se vám smát, když ji slyšíte, že na vás „vyčkává jeden stará pán, co chce s holčička zašpásovat“. Jeden „stará pán“, co, madame?

MADAME PACE: Ne tak stará... Ani tak mladá, ne? A jestli se jí nelíbí... tak má, hm... tititi.

MATKA (*Herci upoutání scénou si jí zatím nevěšovali. Teď Matka k jejich úžasu a ústrnutí vyskočí a vrhne se na madame. Herci sebou při jejím výkřiku trhnou a pak se jí s úsměvy snaží zadržet. Ona však strhne madame paruku a hodí ji na zem*): Ty kuplíčko stará! Ty ježibabo! Ty mordýško! Dceruško moje!

NEVLASTNÍ DCERA (*spěchá k matce, aby ji zadržela*): Ne, maminko, ne! Prosim tě!\*

Co si při této scéně myslí obecnost? Má-li dostat každá replika význam, musíme si nejprve určit, v jakém vztahu je promlouvající postava k postavě, o které je řeč. A zároveň se snažíme zjistit, v jakém vztahu je postava k nám, k divákům. Když Ředitel řekne: „Ano, takhle mluve, madame! Obecnost se nám potrhá smíchy! Nic lepšího si nemůžeme přát“, víme, že mluví ze stanoviska *mimo* hru ve hře, za jejíž součást pokládáme madame Paceovou. A víme, že mluví částečně i za nás v hledišti, protože stejně jako chórická skupina herců a hereček na jevišti přihlížíme divadelní zkoušce, kterou Ředitel řídí. Jakmile však dodá: „Ano, jen tak mluve! Děláte to úplně báječně!“, začneme věc chápat jinak a zaujmeme stanovisko *mimo něj*, protože právě oslovil „postavu“, jako by to byla „herečka“, a my si uvědomujeme, že se dal oklamat tím, do jaké míry se madame Paceová zdá skutečná. A z tohoto nadřazeného hlediska kritizujeme nedokonalost Ředitelova vidění a na okamžik podrobíme kritice i svou vlastní omezenost před chvílí, kdy jsme se ztotožnili s jeho nadšením nad laciným teatrálním efektem pokroucené hařmatilky. Kdykoli Ředitel promluví, dostává se pod lupou divadelní umění. Autor přitom nedovoluje, aby se nám Ředitelova krátkozrakost jevila jako lidský nedostatek, jako pochopitelná lidská slabost. Situace, v níž se octne Nevlastní dcera s madame Paceovou, nás melodramaticky dojíhá a vrhá tak učité světlo na každý postoj, který se tomu melodramatickému dojetí vymyká. Proto Ředitele a jeho hereckou společnost, kdykoli promluví jako divadelní profesionálové, bezděčně zatracujeme jako bezcitné netvory.

Tím jsme připraveni na kritiku Ředitele z úst Nevlastní

dcery: „Báječně! Aby taky ne!“, se kterou teď souhlasíme. Předpokládáme, že Nevlastní dcera je s námi *mimo* zkoušku, jako by přihlížela v hledišti. Docela zapomínáme, že její vášně, s níž se obrací k Řediteli, nevyplývá ani tak z touhy kritizovat divadelní postupy, jako spíš z jejího vášnivého zájmu o roli, kterou jí předpisuje hra ve hře, o jejíž skutečnosti vůbec nepochybuje. Jedovatost jejího sarkasmu nás měla upozornit, že Nevlastní dcera je *mimo* zkoušku jenom napůl. Tím, že s ní soucítíme, opakujeme omyl, kterého jsme se - podle autorova záměru - dopustili už mnohokrát: že totiž šestici postav považujeme za reálnou, kdežto Ředitele s jeho společností za nereálné. Trýznivost emocí pramenících ze hry ve hře se znovu záměrně vystupňuje ošklivými eufemismy, jimiž se Nevlastní dcera opíčí po madame Paceové. Sotva si vzpomínanou scénou vybaví, změní jakoby pod nárazem trpkých vzpomínek stanovisko. Obrátí se k madame Paceové přímo: „Jeden „stará pán“, co, madame?“ A my si okamžitě uvědomíme, že je opět *uvnitř* hry a trpí ve své druhé funkci.

Když madame Paceová odpovídá, její otrlá replika: „Ne tak stará... Ani tak mladá, ne?“ se nedá pronést jinak než naplno „v postavě“. Je adresována přímo Nevlastní dceři a dosvědčuje, že madame Paceová si vůbec nevěšmá kritiků, kteří ji obklopují v osobách herců i postav i opravdových diváků v hledišti. Právě ta nevěšmavost nás nutí, abychom zapochybovali, zda je madame Paceová skutečná. Protože však hraje svůj výstup s takovým upřímným zanícením, že proti tomu Ředitel a jeho herci blednou, začínáme bezděky pochybovat i o jejich vlastní existenci. Přes diskusi o divadelním předstírání přechází hra k diskusi o vztahu mezi postavou a skutečností.

Matka, která scéně přihlížela, jako by to byla oživlá minulost, si v náhlém návalu citu ztotožní minulost s přítomností a hru se skutečností. Na bleskový okamžik propadneme iluzi - právě tak jako jsme jí propadli prve, když se madame Paceová nadpřirozeně objevila - totiž iluzi, že Matčina srážka s madame Paceovou představuje jedinou pravdu. Přesvědčivost, s jakou se madame Paceová zhróží, když jí Matka strhne paruku, v nás tenhle dojem ještě umocní. Nevlastní dcera, která nás šálí svým dvojakým postavením *uvnitř* hry ve hře i *mimo* ni, nám na chvíli vnukne dojem, že se snaží matku uklidnit jako se snaží

dítě ukonejšit rozrušenou rodičku. Ale hned nás napadne, že by to také mohla být reakce dcery na *faux pas*, jehož se matka dopustila před veřejností, kterou tady představuje Ředitel a jeho herci. Imprese, že Nevlastní dcera je víc mimo hru než Matka, je ještě zdůrazněna příští replikou, se kterou se na Matku obrátí Otec: „Uklidni se, miláčku!“ To nás znovu utvrdí v dojmu, že Matka v přítomnosti madame Paccové zapomíná na všechno ostatní. Kontrast s Matčinou polovičatou existencí přidá při představení Nevlastní dceři víc „života“, než by se ze struktury hry zdálo.

Modulace jevištního jednání probíhají nenuceně. Obecenstvo se svým citem i kritickým intelektem obrací hned k té, hned zase k oné stránce tématu, protože je po celou hru v nejistotě, ke které rovině se má citově upnout a co je mu dovoleno kritizovat. Kolísavost divácké odezvy na tu či onu postavu Pirandellovi umožňuje drammatizovat diskusi o abstraktních problémech.

Složitost sugestivních impulsů valem narůstá. Scéna v salónku madame Paccové, kterou Řediteli předehrávají Nevlastní dcera s Otcem, je plná matoucích dvojznačností:

OTEC (*pokročt' vpřed, novým tónem*): Dobré odpoledne, slečno.  
NEVLASTNÍ DCERA (*skloní hlavu, s potlačovanou nechutí*): Dobré odpoledne!

Jak se máme na postavy dívat teď? Vyjadřují snad pouze hledisko divácké, kritizují snad profesionály a předvádějí jim, jak mají scénu zahrát? Jestliže má jejich zdánlivá opravdovost přičinit další kritický komentář o divadelním řemesle, pak si hrají na hraní. Jenže Pirandello chce, abychom jejich vystoupení přijali jako pravdu, protože předpisuje Otcovi, že musí zpočátku vypadat ustaraný a velice bledý -

ale jak se přibližuje z pozadí jeviště, usmívá se a je už zabrán do skutečnosti života, jak mu byl stvořen. Usmívá se, jako by ještě nevěděl nic o dramatu, které se kolem něho strhne.

Čím dál se výjev rozvíjí, tím realističtější herecký styl na nás má působit. Pirandellovi herci musí být stále „plastičtější“, úměrně k tomu, jak se jejich mluva a pohyb

blíží autorovu pojetí „pravé“ skutečnosti. Pirandello v roce 1925 napsal:

Šest postav nesmí vypadat jako fantómy, nýbrž jako „stvořené skutečnosti“, neměnné výtvořiny fantazie. Jsou skutečnější a vnitřně jednodušší než úhohoviti herci.\*)

A sama hra dává příležitost k subtilní proměně, která dá Nevlastní dceři a Otcovi větší přesvědčivost než hercům. Autor nejprve chce, abychom scénu v nevěstinci brali jako skutečnost. Když ji pak Naivka přeruší výkřikem: „Ale prosím vás! Vždyť to jsou naše klobouky!“, pochopíme zaraženě, že jsme podlehlí klamu. Pirandello tak úspěšně drammatizuje svou diskusní myšlenku, že si skutečnost uvědomujeme v různých stupních. Tenhle aspekt hry je později ještě podtržen, když Nevlastní dcera kritizuje Otcovo *provedení role*, a potom ještě jednou, když se První herec s První herečkou pokoušejí znovu sehrát výstup, který jim Nevlastní dcera s Otcem předvedli. Nehrají už tak realisticky, třebaže Pirandello říká jasně, že musí hrát natolik přijatelně, abychom jejich výkony mohli brát vážně jako jednu z možných interpretací:

V provedení herců se tato scéna bude zdát od prvních slov úplně jiná, než co se hrálo předtím, ale nesmí ani v nejmenším působit jako parodie...

Otec na jejich hru reaguje okamžitě výkřikem „Ne!“ a Nevlastní dcera se neubrání, aby nevyprskla smíchy. Takový proces, ve kterém se střetáním protichůdných dramatických výpovědí tříbí naše kritéria skutečnosti, nás nutí, abychom začali uvažovat o pravděpodobnosti a věrojatnosti. Naše myšlenky jsou vechnány do pŕůtky s našimi pocity.

Nebyl by to Pirandello, kdyby nás nechal odejít samolibě uspokojené. Dříve než nás propustí, nastrojí to tak, aby k vyvrcholení hry ve hře došlo zároveň s vyvrcholením našeho celkového zážitku z dramatu, a aby se fiktivní skutečnost postav k nerozpletení prolula s poměrnou skutečností Ředitele a jeho herců. Na konci hry se ozve výstřel z revolveru, snad nejúčinnější dramatický výstřel vůbec. Způsobí, že se nám spojí skutečné s neskutečným, přesně vystihne vyvrcholení našich emocí a shrne celou



hádanku hry. Stíny tím výstřelem nabudou podstaty a divákoví se zatočí hlava hrůzou z neznáma:

*Pak se herci začnou vracet, nejprve z jedné a pak z druhé strany.*  
PRVNÍ HEREČKA (*vrací se zprava, silně dojata*): Je mrtev, chudák chlapec! Je mrtev! Taková strašná věc!  
PRVNÍ HEREC (*vrací se zleva, se smíchem*): Co to povídáte, mrtev? Vždyť je to všechno jenom hra! Přetvářka! Snad byste jim na to nskočila!  
OSTATNÍ HERCI (*zprava*): Hra? Přetvářka? Skutečnost! Skutečnost! Je mrtev!  
OSTATNÍ (*zleva*): Kdepak! Hra! Všecko je to přetvářka!

Tahle krajní protichůdnost nás nutí k mlčení, nepouká nás k smíchu. Je známkou našeho zaujetí hrou i známkou dovednosti, s jakou autor manipuloval s postavami.

Kdybychom chtěli *Šest postav hledá autora* odbýt apriorními představami, jak si má dramatická postava počínat nebo do jaké míry musí být přesvědčivá, znamenalo by to, že ji považujeme za cosi vně hry a že beznadějně přehlízíme zažitou zkušenost. Divák může nakonec postavu brát jenom jako masku, která vyjadřuje určitý význam, a jako loutku, která svým jednáním ztělesňuje určitou akci. A soudit ji může pouze těmi kritérii skutečnosti a přesvědčivosti, která si vyžádá orchestrace a celkový záměr dramatu.

## Přerušování kontinuity

Každé drama, jako každá umělecká fikce vůbec, využívá naší ochoty brát za bernou minci hru na skutečnost. Autor předpokládá, že obecnost na čas uvěří v přijatelnost nebo v možnost věcí, o kterých všichni zúčastnění vědí, že jsou neskutečné. Požaduje na nás, abychom v zájmu speciálně soustředěného pohledu na určitou lidskou situaci nedbali nepravděpodobností a nemožností. I v té nejrealističtější hře nás nutí, abychom na realitě nelpěli puntičkářsky a procvičili si obrazotvornost. Má za to, že s vytažením opony zapomeneme na existenci divadla. Obecnostvo odjakživa přehlíželo formu hry a soustředilo se na její obsah - divadelní „konvence“ plní svůj úkol jedině tehdy, pokládá-li ji divák za samozřejmou.

Někteří moderní dramatici však záměrně usilují, aby si divák uvědomil, že sedí v divadle. Pirandello chce, jak jsme viděli v jeho hře *Šest postav hledá autora*, abychom kriticky zapochybovali o svém přesvědčení a svých jistotách. A proto nám bezohledně odhaluje, jakou chybu jsme přistoupením na určitou konvenci udělali. V dalším svém díle *Každý má svou pravdu*, kde nám týrá mozek složitou hrou na hru ve hře, zachází Pirandello až k samým hranicím toho, co může divadelní konvence snést. Vnutí nám nejprve mylné emocionální přesvědčení, a teprve tehdy, když se ho už nemůžeme vzdát, nás upozorní, že jsme v obrazotvornosti zabloudili příliš daleko od reality. Zahrává si s naší ochotou podlehnout sugesci, a tím naši představivost vydražďuje ještě víc.

Dnešní dramatik tedy může s určitým zvláštním záměrem obrátit pozornost ke konvenci, v jejímž rámci hru píše. Hesketh Pearson nám pověděl, jak Shaw jednou na zkoušku udělal ze své komedie *Androkles a lev* fantastickou frašku.\*) Bertolt Brecht ve své *Matce Kurdí* uplatňuje

postup, kterému říká „zcizující efekt“ (Verfremdungseffekt). Záměrně potlačuje ochotu diváků podlehnout iluzi, aby v nich vyvolal kritický postoj k předváděným událostem. Sean O'Casey i Jean Anouilh mísí kontrastní nálady uvnitř scény, aby obecenstvem otřásl a donutili je tak k pozornějšímu vnímání. Vzpomínáme si na překvapivý účín hovorového projevu rytířů v Eliotově *Vraždě v katedrále*, který nás náhle skokem přenáší do dneška. Thornton Wilder - zejména v *Našem městečku* - uvádí naturalistický dialog na prázdné, blíže neurčené jeviště. Tenhle trik slouží k vyostření slov a situací otupených přílišnou všedností.

Zdá se, že v moderním divadle může dramatik zkoumat únosnost té nebo oné konvence až do krajnosti. Má pro srovnání mnoho nejrůznějších příkladů z minulosti, a je tedy dneska svobodnější ve volbě stylu vhodného pro určitou látku. Žádný dramatik se však nemůže obejít bez konvence vůbec. Konvence je totiž jediným spojovacím kanálem, jehož prostřednictvím si dramatik zajišťuje kontinuitu divákovy pozornosti. I když má v úmyslu tuhle kontinuitu přerušit, musí se zpočátku pustit jedním z oněch spojovacích kanálů. Musí nejprve rozproudit plynulý sled pocitů, aby jej mohl přerušit, a po přeryvu znovu zaujmout divákovu pozornost nějakým vzrušujícím způsobem. Takové přeryvy svědčí o skutečném dramatickém vtipu.

Je to vtíp až k nerozeznání blízký jakémukoli záměrnému rozrušení básnického obrazu. V literární kritice mluvíme o „duchaplném protimluvu“. Obvykle tím označujeme slovní obraz, který spojuje dvě myšlenky, mezi nimiž vzniká nějaký překvapivě neočekávaný vztah. Takový protimluv existuje i v divadle. Spadá přirozeně do divadelní sféry a záleží v tom, že dramatik důmyslně seřadí různé sugestivní impulsy a tím mezi nimi navodí určitý vzájemný vztah, že sepne dohromady dvě myšlenky nebo emoce, které si zdánlivě odporují nebo jedna druhou mate. Podobná souvislost musí být ovšem záměrná a její smysl se nakonec musí vždycky vyjasnit. Potom lze diváka dramatickým protimluvem mocně pohnout, roznítit jeho představivost a přimět ho k intenzivnějšímu sledování myšlenek. Dílo Pirandellovo nebo Anouilhovo dosvědčuje, že hra se pod nárazy takové techniky nemusí zhroutit, dokáže-li autor přesně odhadnout divákův smysl pro při-

měřenost, pro soulad nebo naopak pro kontrast mezi různými impresemi. Některá hra, například Anouilhova, však může být vyvážena tak jemně, že londýnské obecenstvo na ni nezabere, kdežto v Paříži má veliký úspěch.

Bude dobře, když se na některé z těch účinných efektů podíváme trochu podrobněji. K záměrnému otřesu může dojít i tehdy, pocítíme-li náhlý zvrat z komického ladění do tragického nebo naopak, aniž se tím přetrhne kontinuita scény. V O'Caseyových hrách se nálada mění vnitřně, bez porušení konvence. V každodenním životě přirozeně přicházíme z jednoho citového stavu do druhého, aniž bychom v tom viděli něco zvláštního. V divadle však působí síly, které podobnému přechodu mohou dát burcující naléhavost. Jednak je to nepřirozené zhuštění času, pod jehož tlakem nabývá skok mezi oběma stavy takové prudkosti, že ho divák nutně pocítuje jako náraz. A za druhé je to plánovitě řízení intenzity pocitů: propast mezi dvěma citovými stavy, kterou je třeba překlenout, lze plánovitě rozšířit tak, že to vyvolá pocit vzrušujícího nebezpečí. Realismus se však nápadnému přehánění záměrně vyhýbá, čímž dramatikovi podobné efekty téměř znemožňuje. Chce-li tedy využít protimluvu mezi komickým a tradičním moderní autor, musí uspořádat dramatickou akci novými způsoby. O'Casey byl ve svých raných hrách dickensovec, měl sklon k melodramatičnosti a pobuřoval obecenstvo příkrými rozpory zdánlivě nesmiřitelných pocitů.

Jeho *Juno a páv* není tak dobrá hra jako *Pluh a hvězdy*, protože její efekty působí násilně a její dramatická metoda se nepovznáší nad pseudotragičnost melodramatu. Navíc drama nemá dost vnitřního rozmachu, aby nás bezpečně přeneslo přes přechody mezi náladami. Scéna ve druhém dějství, kdy Bentham zavrhne Mary, která s ním čeká dítě; scéna, kdy si Juno uvědomí svou bídu, jakmile si od ní Boyle odstěhuje oblek, nábytek i gramofon, ten symbol přepychu; zabití Johnnyho, předznamenané prsknutím a zhasnutím věčné lampičky; hrdinství Junony, opuštěné v neštěstí - všechny tyhle srdcervoucí momenty jsou špatně skloubeny s komickými výstupy Joxera a Boyla, které jsou samy o sobě dobré. Antiklimax Joxerova a Boylova opilého přichodu by mohl působit hořce ironicky, kdyby předtím tragické prvky tolik nekřičely. Nemůžeme



se s tímhle dramatem plně smířit: jeho komika a tragika nevyrůstá z téhož kořene.

*Pluh a hvězdy* je hra propracovanější. Ne proto, že by byla smíchána z méně nesourodých prvků, nýbrž proto, že její tragické náznaky prýští přirozeněji ze zdroje, který je potenciálně zároveň komický. V *Junoně a pávu* se autor pokusil vyčarovat komedii z tragédie, v *Pluhu a hvězdách* vyčaroval tragédii z komedie. Tragické prvky jsou tu stejně běžného ražení, a přece dosahují jisté důstojnosti, jakmile z nich v komickém osvětlení zmizí nános sentimentu. A především: protikladné nálady, jejichž nesrovnalost poznamenává celou hru, zde vyrůstají z téže situace. Co vypadá jako volně spíchnuté epizody, je ve skutečnosti řada vybraných a pečlivě propojených emocí. Protimluvy pak působí účinně. Objasní nám to krátká ukázka:

ROSIE: To není žádná legrace, sehnat tejdě pětapadesát šilingů na živobytí a na prádelnu, a pak ti ještě přirazej libru k činži, když si přivedeš na noc přítele... Kdybych si jen dokázala dát stranou libru na parádnější hadry, všechno by bylo v suchu -

VÝČEPNÍK: Pst, ať ho slyšíme, co říká.

*Oknem je vidět siluetu dlouhána řečnického k davu. Výčepník a Rosie se zahledí z okna a poslouchají.*

HLAS ZA OKNEM: Je to nádherný pohled, vidět Irčany se zbraní v ruce. Musíme si zvyknout na zbraně myslet, musíme si zvyknout zbraně vidět, musíme si zvyknout zbraní užívat... V krveprolití je něco očištného a posvěcujícího. A národ, který v něm vidí vrchol hrůzy, ztratil všechnu mužnost... Je spousta hroznějších věcí nežli krveprolití, a jedna z nich je otroctví!

*Siluetu ustupuje vpravo, až zmizí z dohledu a z doslechu.*

ROSIE: Ten člověk má namouduši svatou pravdu.

VÝČEPNÍK: Kdybych byl jenom kapánek mladší, skočil bych do toho rovnějma nohama!

ROSIE (*divá se stále z okna*): Hele, ty dva prezenti sem táhnou zase natankovat!

*Do dveří bouřlivě upadnou Petr s Flutherem. Jsou celí třtí a překypují tím, co právě viděli a slyšeli...*

PETR (*vyprskne na výčepníka*): Dva pětšlky... (*Flutherovi*) Takovejhle tábor lidu mě vždycky rozdělá, že bych vypil Erinnský jezero!\*

Pouliční holka Rosie je lhostejná k buřičským řečem před hospodou, jen občas do ní vjede bojovnost, když jí politika překáží v obchodech. Její sobecká úvaha před vystoupením Hlasu za oknem je vlastně mimovolnou kritikou jeho projevu. A řečnickův projev zase vrhá světlo na Rusii. Z obou těch replik si odnášíme zřetelnou impresi

protikladu mezi hmotařským a duchovním elementem, které autor ve hře proplétá. Rosie se stará jenom o peníze, a nanejvýš leda o to, co za ně sežene. Vůdce Velikonoční vzpoury materialista není - přes ty praktické řeči o „zbraních“ a přes všechno opakování onoho činorodého: „musíme si zvyknout“. Myslí ve frázích a je tím puncován jako idealista. Srovnáme-li si jeho rétorický styl s Rosiinými poznámkami o konkrétních všedních starostech, o „prádelně“ a „parádnějších hadrech“, i s jejím nedbale hovovým vyjadřováním: „To není žádná legrace...“, „Všecko by bylo v suchu“ - pocítíme okamžité kontrast. Takový kontrast sice vůdcovy vzletné výlevy znevažuje, jeho řeč však přece jen působí emotivně a do jisté míry nás nutí, abychom v ní spatřovali výraz vyšších citů. Zejména proto, že se nám řečník rýsuje jenom nezřetelně. Jeho postava i jeho řeč se vymykají bližšímu zkoumání, takže nás ovlivňuje neosobně, jako chór. Rytmická, pravidelně členěná promluva i zmínky o věcech, které nelze pokládat za komické, mají v té chvíli jediný účín: vyvolávají v nás vážnou a rostoucí sympatii.

Dodatečně však reagujeme na řečnickův projev jinak: ne-li rovnou kriticky, tedy alespoň ne čistě citově. A stojíme před otázkou: může se v naší představivosti spojit přizemní komika se vznešenými city takovým způsobem, aby z toho vyplynul nějaký jednoznačný význam? Divák si bude připadat nesvůj, zůstane citově bez orientace. A právě toho chtěl autor dosáhnout. Podařilo se mu vyvolat zmatek, který má svůj účel. Pod dojmem skřípavé disharmonie si uvědomíme, že Rosie i řečník, postavy pohybující se napohled v různých sférách, hovoří vlastně o téže věci, o touze lidského ducha pozdvihnout se nad marnost a planost, o touze, jejímuž výraznému zobrazení věnoval O'Casey první dějství hry. Naše představivost nám ve zdánlivě volné asociativní vazbě dramatické akce odkrývá určitou logiku. Rosie a řečník vyjadřují protichůdnost různých složek v irské povaze - a v povaze nás všech.

Autor postřehl, jak se v nás mísí velikost s malicherností, a irská Velikonoční vzpoura proti Britům mu poskytl prostředek, jak ten postřeh vyjádřit. Denis Johnston popisuje jednu událost, která podle jeho slov „nebyla zaznamenána v kronice oněch homérských časů“:

Jistý velice odvážný a romantický mladý muž jménem Josef Plunkett vyšel ze vzbouřenecké tvrze v budově Ústřední pošty a začal u paty Nelsonova pilíře předčítat shromážděným občanům Prohlášení irské republiky. Nepokročil příliš daleko, když se nablízku ozval třesk rozbitého skla a zdvihl se pokřik: „Rabuje se v Noblettově cukrárně!“ Svrchovaný lid se rozběhl s radostným halekáním, které překonalo všechno jeho nadšení pro republiku, a nechal mladého Plunketta dočítat prohlášení pánubohu do oken.\*)

Tahle historika nám možná osvětlí povahu efektu, kterým v O'Caseyově hře působí jeviště tak pronikavě na hlediště. V pozdějších scénách reagujeme obdobným způsobem, jako jsme prve reagovali na protimluv mezi Rosií a řečníkem. Ve třetím dějství je tím způsobem přesně vystižena zejména nesrovnalost mezi hrdinstvím a rabováním:

ŽENA: Koukejte, pánové, nebyli byste někdo tak hodnej a nešli kouček se mnou, abyste mě chránili?

FLUTHER: Já musím koukat, paní, co se dá zachránit z těch zapálených baráků.

HLOUČEK: Tak poběž, nebo nezbude, co zachraňovat!

Komedie, kterou hraje Fluther a hlouček jeho kumpánů, se skřípavě odráží od tklivých stránek výjevu.

Vraťme se však ke scéně ve výčepu. Rosie předtím prohlásila o mužích na ulici:

Člověk by mýsl, že je to kumpanie nebeskej svatejch nebo regiment mučedníků, který si maštrujou po dlažbě ráje. Že mají v hlavě něco vznešenějšího nežli ženský podvazky.

Z jejího sarkasmu je nám zřejmé, že své zákaznice za „svaté“ nebo „mučedníky“ rozhodně nepokládá - a my taky ne. Podobný groteskně dvojnásobný pohled na hrdiny hry ovlivňuje všechny naše reakce. Lokalizování scény do výčepu, kam se postavy uchylují v přestávkách mezi buřičskými výlevy, důmyslně symbolizuje jejich rozpornost. Plamenné výzvy k akcím ve prospěch republiky nám nejdou dohromady s jejich skutečným chováním. Rosiina způsob života a vůdcovy citové výlevy nám představují podstatu člověka soukromého a podstatu člověka veřejného. Světlo nám vzejde teprve tehdy, jakmile pochopíme, že obě ty rozporné stránky se vejdou do jednoho a téhož člověka. Příchod rozpáleného Petra a Fluthera má za účel,

abychom si to uvědomili ještě naléhavěji. Vtrhnou dovnitř bojovně nakohoutěni, ale nezapomínají přitom na žízeň.

Jak scéna pokračuje, bijí v ní nesrovnalosti čím dál víc do očí. Rosiina poznámka o řečníkovi: „Ten člověk má namouduši svatou pravdu“ i výčepníkovy prohlášení: „Kdybych byl jenom kapánek mladší, skočil bych do toho rovnějma nohama,“ působí komicky, protože oba mluví tak nedbale a povrchně, že je z toho vidět jejich naprostou lhostejnost. Obchody vážnou a Rosie s výčepníkem jsou partnery ve zklamání. Flegmatická netečnost těch dvou nás připraví na „bouřlivý vpád“ obou „prezentů“. Jejich fyzické vzezření - Petr je smutný a vyzáblý, Fluther drobný, ale rozkurážený jako kohoutek - jejich hlučný vstup, jejich zuřivé pití, tón i tempo jejich řeči - to všechno nutně kontrastuje s city, které vyjádřil řečník za oknem. Když jsme před chvílí slyšeli jenom jeho slova, vybízející dav k akci, mohli jsme si je ve svých představách vykládat normálním a přiměřeným způsobem. Teď však slyšíme ozvěnu týchž citů z úst Petra a Fluthera, které máme přímo před očima. A to nás vede, abychom na ně reagovali jako na parodii vlasteneckého vojáckování. Dramatický obraz vyplývá z protikladu mezi konkrétností našeho zrakového vjemu a obecností řečníkových rétorických obrátů. Řeč, kterou jsme slyšeli, nám neladí s výjevem, který právě vidíme, a tak se rozesmějeme. Vždyť ještě teď jsou slova postav v rozporu s jejich jednáním. „Takovej tábor lidu mě vždycky rozdělá, že bych vypil Erinnský jezero!“ říká Petr. K napití je dobrá každá záminka, myslí si Rosie, a my si to myslíme s ní. Petr s Flutherem šaškují, aby nám potvrdili, že v člověku se skrývají dvě stránky, jak to na začátku úryvku předznamenala pouliční holka a buřičský hrdina, Rosie a Hlas za oknem. Chaos protimluvy je pro tu chvíli rozřešen a nabyl významu. Oscilace našich pocitů ustává, ale jenom na tak dlouho, dokud nás nevyburcuje další disonance.

Otřes vyvolaný porušením konvence patří k efektům, jichž se dá ve stylovém poklidu soudobého anglického divadla dosáhnout velmi snadno. Shakespeare a alžbětinci přeskakovali z rétorické poezie do hovorové prózy libovolně, jenomže u nich to patřilo k celkové metodě tvorby. T. S. Eliot se ve *Vraždě v katedrále* pokusil otřást obecn-



stvem moderními prostředky. Rytíři se po vyvrcholení scény, po zavraždění arcibiskupa Tomáše, náhle obrací přímo do auditoria. Přímé oslovení nás nezarazí - na ně jsme předem připraveni důvěrnou blízkostí sboru i kázáním z kazatelny. Oba ty způsoby přímého oslovení odpovídají celkovému provedení hry v chrámové budově. Překvapí nás však, když rytíři promluví dnešní hovorovou prózou, neboť jsme byli naladěni na poezii sboru.

Rytíře jsme až dosud chápali skoro podobně, jako jednolitý neosobní sbor, ale náhle slyšíme, jak vybočují z historické stylizace a jednotlivci se začínají rozlišovat realistickou charakteristikou. Autor nepředpokládá, že vezmeme jejich projev doslova - chce nás jenom vytrhnout z víru emocí, zbystrit naši citlivost pro význam události, dopřát nám chvíli oddechu, abychom mohli s chladnější hlavou provést bilanci všeho, o čem nás hra až dosud přesvědčila.

Eliot podobný efekt už neopakuje. V *Rodinném shledání* užívá v průběhu celé hry konvence tak neurčité, že ani fyzické objevení furií, ani rituál s narozeninovým dortem námi nemůže otřást. Podobně je tomu v *Koktailovém večírku*. Sugestivní nápovědi, že jsou mezi námi Ochranitelé, strážci našeho osudu, o kterých možná ani nevíme, nás po dvě dějství obratně připravují na jejich zjevení ve scéně s úlitbou. Ani v jedné z těchto dvou her autor v pravém smyslu konvenci neporušuje.

Naproti tomu revolta Thortona Wildera proti realistickému podání, se kterou se setkáváme v *Našem městečku*, si úmyslně vynucuje „uznání umělosti a neskutečnosti divadla“ (\*), jak tomu říká sám autor. Holé jeviště mu umožňuje předvést nám rychle řadu typických postav - a zároveň obdařit zvláštním významem maličkosti všedního života i běžných rozhovorů. Realistická němohra na scéně bez kulis a rekvizit přitahuje pozornost i k nejmenším detailům. Rozmarnému pohrávání s tímhle efektem nebo využívání jeho komických možností je snad ve hře věnováno až příliš mnoho místa: cinkání neviditelných lahví ohlašuje příchody a odchody mlékaře Howieho Newsoma tak vytrvale, až je to frivolní. Obrazotvornost se však takovou metodou neobyčejně zcitlivuje a nejbánálnější podrobnosti jsou zdůrazněny s výjimečným účinkem. Abychom jmenovali jednu z těch nejdrobnějších: George dostane od budoucího tchána ponaučení, jak se má chovat

v manželství. Pomalu se pak po holém jevišti vrací domů. A cestou se vyhne imaginární kaluži. Pohyb přes jeviště herci umožňuje naznačit Georgův zmatený údiv, louže nám však v náhlém záblesku pronikavě připomene, jak je vlastně Georgova situace dokonale normální.

Nahromadění takových účinných efektů autorovi dovozuje, aby se chopil té nejušednější situace a podíval se na ni svěžíma očima. Je to pokus propůjčit typickému rysy individuálně konkrétní a individuálně konkrétnímu zase rysy typické. Osvěžující technika však nestačí. Můžeme důvodně zapochybovat, mají-li předváděné všednosti hodnotu samy o sobě. Tou individuální konkrétností, obzvláště novým pohledem, by měla být zformována i sama situace. Je jí využito špatně, jestliže nás sice donutí, abychom věnovali speciální pozornost podrobnostem každodenního návyku, ale potom v nás vyvolá nemasné a neslané rozcitlivění nad životem a smrtí. Wilder nám však přesto poskytuje vzácný večer vzrušujících, byť nenaplněných divadelních možností, neboť nás dokáže vytrhnout z našeho uspokojení konvencí.

S menším oprávněním nás v našem pojmání skutečnosti zviklává J. B. Priestley na konci své hry *Inspektor přichází*. Je to hra napsaná realisticky jen na oko a výslovně aspirující, aby její konkrétní podrobnosti nabyly univerzální platnosti. Nabývají bohužel jenom platnosti typické. Dost na tom, že Priestleyovy exempláře moderních hříšníků symbolizují řadu nerestí - zdouhavá úvodní scéna nám to dává najevo až příliš okatě. A figura inspektora, velkého soudce a ještě většího kazatele, nás neklamně upozorňuje, že nás nevyhnutelně čeká nějaké mravní naučení. Autor si však není jist, že přes všechno puntičkářství ve stavbě hry pochopíme, co nám to chce vlastně sdělit. Tuší snad, že nás neupoutá citově. Nedává nám znovu-prožít životnou lidskou situaci, a není toho ani schopen, protože mu postavy musí sloužit za věšáky pro čítankové nepravosti. A tak nás zaskočí těsně před závěrečnou oponou: otřesem nás donutí, abychom si v duchu zopakovali, co se na jevišti událo, a dá pak svému poselství násilně vyumělkovaný důraz, nevyplývající z jádra hry.

Těsně před koncem zazvoní znovu telefon a ozve se oznámení: „Jede sem nějaký policejní inspektor - chce se zeptat - pár otázek -.“ Má to být náznak odplaty hrozící

těm členům rodiny, kteří si nevezmou k srdci inspektorovu lekci? To by nebyl důvod k přerývu kontinuity. Je snad nový inspektor druhým článkem v nekonečné řadě inspektorů, která má pronásledovat viníky až do skonání věků? Jde tedy o další trik, jenž má ořást naší obnovenou důvěrou v realitu zdání? Průběh hry, ve které hraje tak velkou roli shoda náhod, nás však o takové realitě plně nepřesvědčil. A tenhle divadelní obrat nám jenom potvrzuje dojem o neskutečnosti předešlých situací a znevažuje jejich význam. Popírá platnost realistického dění a podřívá naši sympatii k Evě Smithové i k hodnotám, které Eva představuje. Téma lidského bratrství bylo možno sdělně vyjádřit pouze jediným způsobem: kdyby nás byl dramatik pohnul k pochopení lidských motivů. Naočkovat nám pochybnost o realitě hry v tomhle stadiu znamená ubít v nás cit pro její skutečný záměr. Z realistických detailů se asi nedá udělat moralita, aniž by se tím znehodnotily specifické přednosti realistické metody. Sám pojem realistické morality je možná paradoxní, ale zlehčení jejich realistických prvků jenom zlehčí i její morálku.

Ochoty, se kterou divák přijímá určitou konvenci, se nesmí zneužívat, aby se s ním mávalo jako na horské dráze v lunaparku. Taková praxe by mohla být zhoubná pro emoci, neboť jejím hlavním účelem je aktivizovat náš intelekt. Znamenitě toho prostředkem využívá Jean Anouilh ve hře *Ardéla*, aby nás citelným rýpance vyburcoval k bdělejšímu vědomí.

Anouilh nám znepokojivě zasahuje nejen do jednotlivých myšlenek, ale do celého způsobu myšlení. Nestydí se za přehánění a za senzačnost - ta mu v divadle připadá úplně přirozená. Máme ovšem právo jeho zálibu v senzacích soudit, ale jenom z hlediska účelu, kterému slouží. Nejsou to ostatně senzace téhož druhu jako ve filmových či románových lechtivých krvácích, v plačtivých melodramatech nebo ve frivolních fraškách. Když se to Anouilhovi hodí, namíchá nám palčivou a svravou směs nejfraškovitější frašky s nejmelodramatičtější melodramatem, neboť pokládá naše pocity za tak dalece kolísavé, že si svým duševním stavem nejsme nikdy jisti. Jeden extrém vyvažuje druhý. Může se stát, a taky se už stalo, že některé obecenstvo takovou proceduru nesnese - Anouilh totiž v mnoha dramatech pokouší naši dobrou vůli uvěřit

v jevištní fikci až do krajnosti. Vydržíme-li však takový útok, jeho souhrnný účín nám možná přinese nebyvalý a hluboký divadelní zážitek. Anouilhova metoda nicméně počítá s divadelním provedením hry, takže při čtení na nás jeho dramata stěží zapůsobí. Jestliže o vroucí směsici pocitů, kterou v nás vyvolává Čechov, mluvíme z nedostatku lepších slov jako o prolnutí slz a smíchu, o Anouilhovi zase říkáme, že jeho smích je spíš chladný a slzy trpké. V obojím případě si nevíme rady s určením příchuti, kterou pocítíme teprve při inscenaci.

V *Ardéle* se Anouilhova mixtura skládá ze záměrně protichůdných přísad: protimluv oplodnil už základní pojetí hry. Divák je během představení zmítán sem a tam, neví, kdy se má smát a kdy má podlehnout dojetí. Fraškovitý poměr generála Leona Saintpéa se služkou nabývá grotesknosti opičením dvou dětí, Tota a Marie-Kristýny, i vřeštěním generálovy pomatené ženy Emílie. Společenská komedie, kterou hraje hrabě, hraběnka a její milenc Villardieu (scénická poznámka říká: „Hrabě a Villardieu se nesmějí ničím lišit, mají stejné kníry, stejné vysoké límce, stejné monokly, stejně distingovaný výraz a nejspíš i stejný klub“), kontrastuje s cizoložnou láskou realistické dvojice - Mikuláše a Natálie. Ať jsou všechny tyhle vztahy mezi ženou a mužem jakkoli různorodé, všechny dohromady jsou podrobeny kritice „čistou“ láskou generálovy sestry Ardély. Ale ani její lásku nemůžeme okamžitě přijmout jako platné kritérium: Ardéla je hrbatá a miluje hrbáče. Tímhle výběrem zřejmých protikladů autor libovolně mate, motá a přerývá kontinuitu našeho cítění. Nechuť rodiny k lásce hrbáčů dožene Ardélu i jejího milence k sebevraždě. A nás vytrhne z umělého světa bodavý osten reality.

Ocitujeme si text epizody po Emíliině hysterickém zachvatu, v němž se mísí úděsná žárlivost a zášť s chlípností:

EMÍLIE (*ted skleslé a žalostné stvoření, mumlá si, když ji vedou do jejího pokoje*): Já vím - já vím všechno. Já hlídám - hlídám -  
*Když dojdou ke dveřím, ozvou se za nimi dva výstřely. Všichni strnou, jenom šilena, která jako by neslyšela, pokračuje v kuřivém zaklínání.*

EMÍLIE: Já hlídám! Hlídám! Hlídám!

GENERÁL: Bože můj! Co to? Dejte na ni, prosím vás, pozor. Tentokrát ty dveře vyrazím!

*Hrabě, generál a Villardieu se pokoušejí vyrazit dveře, funí a supějí a pletou*



se jeden druhému do cesty. Je to směšná, naprosto neschopná trojice. Před napjatostí situace musí působit skoro jako klauni. Villardieu konečně druhé dva odstrčí, rozběhne se, vyrazí dveře a upadne s nimi dovnitř. Generál přes něj přebročí do pokoje. Villardieu se zvedne, tře si rameno. Pauza. Generál vyjde z pokoje a řekne klidně: Blázní. Zabíjí se. Skočte někdo pro doktora. Myslím, že Ardéla ještě dýchá. Villardieu vyběhne. Hrabě s hraběnkou zajdou za generálem znovu do pokoje. Dole stojí Mikuláš s Natálií, kteří se celou tu dobu nepohnuli, a hledí jeden na druhého.

**NATÁLIE (tíše):** Vidíš, ani zabíjet se teď nemusíme. Ti dva, co byli světu pro smích, to udělali za nás. Sbohem Mikuláši. Nikdy už na mě nemysli. A nikdy už nemysli na lásku, nikdy.

*Natálie rychle vyběhne nahoru do svého pokoje. Mikuláš chvíli stojí bez hnutí, pak vyjde ven do zahrady. Otevrou se jedny dveře a Tolo vystřelí hlavu. Když vidí, že je vzduch čistý, vyleze z pokoje s Marií-Kristýnou. Oba jsou nastrojeni ... Vypadají najednou jako dva groteskní trpaslíci, vykračují si po schodech dolů, dělají pózy a směšně melodramaticky gestikulují. Na setmělé jeviště dopadne bodový reflektor.*

**TOTO (s drnčivým „r“):** aby to působilo opravdu vášnivě! Má nejdražší!  
**MARIE-KRISTÝNA:** Můj milovaný!\*

Spousta věcí tu odporuje tradičním způsobům, jimiž divadlo zpravidla ovlivňuje naše pocity. Komická figura generála ve světle potřeštěné exhibice jeho manželky ztratila komickou lehkost. Stařec je nám teď stejně odporný jako Emíliina hysterická posedlost. Dokud jsme se s Emílií nesetkali, byl nám generál jenom pro smích jako člověk sužovaný hádavou babiznou. Teď jsme ho však uviděli v chladném a nenávisném světle jejích osobních výpadů. Jenomže Emíliina posedlost působí tak fantasticky, nabubřelý generál tak groteskně, výstup je tolikrát přeryt pavímí skřeky jako ozvěnou Emíliiných výkřiků „Leone! Leone!“ a katalog manželových zločinů, recitovaný Emílií působí tak výstředně, že k těmhle postavám zřejmě nemáme cítit žádný soucit. Jediným východiskem z tísně by nám mohl být smích, v tom okamžiku však padnou výstřely.

Vznášíme se v ovzduší fantastické grotesky a výstřely náhle zazní stejně nemístně jako výstřel v závěru Pirandellových *Šesti postav*. Do jaké míry jsou ty výstřely reálné? Mozky se nám rozběhnou, abychom si vyložili jejich význam. Smrt v grotesce působí otřesně. Znenadání si uvědomujeme tragické důsledky událostí, jichž jsme byli svědky, naše dosavadní interpretace je podrobena brutální kritice. Anouilh nám s pozoruhodným smyslem pro reakci obecenstva nechává doznívat v uších Emíliino kvílení,

zatímco všechen ostatní život na jevišti ustrne: „Já hlídám! Hlídám! Hlídám!“ Dali jsme se nacytat na první z pevně skloubené řady triků. Anouilh nám s přesvědčivým ironickým vtípem naznačil, že celou rodinu, až na Ardélu, poskvrňuje pokrytecky zastíraný chtíč. Promítl nám to do dvou podob, jedné fraškovité a druhé tragické. Společným jmenovatelem frašky i tragiky je ošklivost, což se najednou projeví, když nám obě reakce jediným autorovým tahem splynou dohromady. Spěcháme tedy zrevidovat své dřívější paušální soudy.

Sotva jsme však hotoví zaujmout nový postoj, vyrukuje autor s dalším manévrem. Jeviště, jako by vycházelo vstříc našemu přání, ožije náhlou aktivitou, jenomže naprosto nečekaným způsobem. Hrabě, generál a Villardieu se vrhnou k ohnisku zájmu, k Ardéliným dveřím na balkóně - ale všichni tři si znovu počínají jako postavy ve frašce. Autor nám nedopřeje, abychom uspokojili svou potřebu soucitu. Ve scénické poznámce žádá výslovně: „Před napjatostí situace musí působit skoro jako klauni.“ Z jakého vrtochu ho to mohlo napadnout? zeptá se třeba čtenář při chladné úvaze nad textem. Akce před Ardélinými dveřmi musí trvat tak dlouho, dokud se obecenstvo opět nerozesměje. Proč to? Aby nás to znovu přimělo ke kritickému pohledu na vlastní emoce, aby nám to připomnělo, že se tihle necitové dopouštějí zločinu proti lidské důstojnosti. Vakuum mezi krajními polohami tragiky a fraškovitosti nás nutí, abychom je vyplnili novým zhodnocením lidského údělu, z něhož takové krajnosti vyplynuly.

Vtom fraška rázem skončí. Pozornost se přenesla na Natálii s Mikulášem, kteří zůstali pod schodištěm sami a tvořili uprostřed shonu nehybné centrum. Tyhle dvě realisticky hrající postavy nyní vyjadřují i náš soud nad ostatními. Natálie ještě před chvílí prohlásila: „Ti dva nahoře se navzájem dotýkají, leží si v náručí! Ach, jak je ta láska ohavná! Kdybychom se milovali pokradmo, potají, byli bychom stejně oškliví a hrozni jako oni.“ Po jejích sebevraždě však může říci prostě a jasně: „Vidíš, ani zabíjet se teď nemusíme. Ti dva, co byli světu pro smích, to udělali za nás.“ Natálie si je konečně jistá sama sebou. Jedinou hutnou replikou odsoudí sebe i Mikuláše, povýší dva hrbáče na symbolickou autoritu, učiní z nich neotře-

sitelný opěrný bod, vytyčí nám je jako kritérium čistoty. Jejich ohromnou, ale odpudivou láskou máme měřit hodnotu všech ostatních podob lásky, s nimiž jsme se setkali předtím. A nadto ještě Natálie postihuje a formuluje i širší ironii hry. Její prohlášení: „Ti dva, co byli světu pro smích, to udělali za nás,“ vyjadřuje v kostce onu tísnivou směsici pocitů, jimiž nás zavaluje celé dějství: třebaže Ardéla se svým milencem byli tělesně znetvořeni, duchovně byli jediní nepotřísnění. Náš dřívější názor o nemyslitelnosti lásky mezi takovými dvěma lidmi je náhle vystaven ledové sprše. Anouilh vymezuje rozdíl mezi tělesností a duchovností tak, že nám nejprve předvede tělesnost ve zkreslujícím zrcadle společenských forem, a duchovnost zkreslenou předsudky naší vlastní tělesnosti. A pak nás nechá uvidět pravdu prostým odstraněním zrcadel. Tělesní milenci uvažovali pouze v pojmech vlastního omezeného chápání lásky, kdežto my teď společně s Natálií vidíme jiné a lepší vzory, ušlechtilé i za cenu smrti. Prve jsme nevěřili a smáli jsme se, nyní věříme a chápeme. Závěrečný dramatický obraz nám odhalil hrubost našeho omylu. Není to pesimistické finále: autor použil sebevraždy, aby nám předložil určitou mravní pří, ne aby vynesl rozsudek.

Anouilh si však schovává ještě poslední mistrovský tah. Zůstane dirigentem našich pocitů až do konce. Objeví se obě děti, Toto a Marie-Kristýna, a hrají si ve svém světě, strašlivě připomínajícím svět dospělých, který zatracujeme. I tihle dva si s lidskými vztahy pouze pohrávají, ale jako děti jsou opravdoví. To je Anouilhův poslední protimluv. Příliš trpký a bolestný, abychom se mu smáli nahlas. Hned nás napadne, že generál, jeho žena i jeho „zralá šťavnatá broskvička“ Ada, hrabě i hraběnka, on se svou švadlenkou a ona se svým aristokratickým milencem, Natálie odvracející se znechuceně od manžela Maxima i od milence Mikuláše - všichni že si vlastně tak nebo onak počínali jako děti, které si pohrávají s city příliš drahocennými, aby s nimi dokázaly zacházet. A navíc ještě: tahle nejmladší generace se nejenom opičí po starších, ale dává nám zároveň tušit přetvářku svého budoucího života. Možná, že ta přetvářka zůstane při posměšném napodobení, ale třeba se změní v klam a nezávist stejně lehce jako teď v dětské hře: „Kdybys mě

přestala milovat, zabiju tě!... Já ti ukážu, kdo tě miluje nejvíc, ty huso!“ Takhle se Toto, zdobnělá karikatura lidské nedůstojnosti, pustí do své sestřenky, ale až do konce se nedovíme, jestli to myslí doopravdy, nebo jestli hraje komedii.

*Ardéla* je hra konstruovaná podle svých osobitých pravidel, aby probudila pocity jinak dřímající a vyburcovala k vnímavosti i otrlého moderního diváka.



## Význam hry jako celku

Hru posuzujeme podle toho, jak nám vyhovuje jako celek. Snadno obyčejně odhalíme autora, který nám svým psaním nic neříká. Příliš mnoho her nezniklo proto, aby vyjádřily určitou konkrétní emoci, nýbrž samoúčelně proto, aby někdo napsal hru. Jiní autoři zase ztrácejí vytčený cíl ze zřetele a jsou prostě posedlí touhou nadělat co nejvíc rámusu, aby „uspokojili“ jeviště laciným smíchem nebo povrchní napínavostí. Pomáhají si pak „vatováním“ - a žádný jiný literární žánr tomu zlovyku nepropadá tolik jako divadlo. V lepších hrách bývá občasné vatování rozplizlou nahrázkou za neprožitou zkušenost, jako je třeba povrchní zachycení židovské otázky ve hře *Já kamera* od Johna Van Drutena nebo nevěrné ženy v *Browningově překlada* od Terence Rattigana. Drama vyžaduje, aby autor promítl své myšlenky do umělého světa, který v pravém smyslu nikdy nepoznal. A jde-li o nepodložené pocity, je lehčí zůstat nereálný. Z těch důvodů i dobrý autor nejednou opakuje obnošená jevištní schémata, která ho odvádějí od oné konkrétní jedinečnosti, jíž by chtěl dosáhnout. Dramatizátor - na rozdíl od dramatika - se vždycky prozrazuje prskáním selhávajícího motoru.

Autor očekává, že ho budeme soudit podle souhrnného účinku jeho hry, jenomže my před tím všichni obvykle utíkáme. Divák si navykl prohlašovat řečneme první dějství za dobré, poslední dějství za špatné a tak podobně. Příklady jsou nasnadě: jsou lidé, kteří neschvalují epilog k Shawově *Svaté Janě*, Bridiemu se zpravidla vytýká, že píše slabé třetí akty jako ve hře *Dafné Laureola*, druhý akt Eliotova *Prokuristy* byl vynášen na úkor ostatních, ve hře Johna Whitinga *Píseň do pochodu*, komponované tak, aby zapůsobila úhrnným účinkem všech motivů, byly vyzdvihovány pouze nejvýraznější momenty. Podobně i herec

čeká na svou „velkou“ scénu, od níž si slibuje, že se v ní prosadí. Je to možná zaviněno vyčerpávajícími požadavky týdenního repertoáru, nebo u ochotníků větším zájmem o hraní než o hru. Teoretik rozebírá sekvence a scény, ba i jednotlivé repliky, jako by to byly samostatné jednotky. Doba „zlatých slov“ vytržených z kontextu je za námi, dosud se však bohužel stává, že teoretik, aby zvládl předmět svého zkoumání, podřizuje drama pravidlům z mimodramatické oblasti. Pouhými slovy nelze definovat účín, k jehož definování je zapotřebí celé hry nazírané ve svém vlastním prostředí, tedy na jevišti.

Stanislavskij odvážně tvrdí, že si má herec najít „hlavní řídicí úkol“: „Všechno, co se ve hře děje, všechny její jednotlivé velké i malé úkoly, všechno tvůrčí myšlení a jednání herce... směřuje k naplnění hlavního řídicího úkolu hry.“\*) Herec si má podle něho shrnout hlavní téma v určité heslo. Molièrův *Zdravý nemocný* se řídí předsevzetím: „Chci, aby mě považovali za nemocného.“ V Goldoniho *Mirandolině* klíčové heslo zní: „Chci se o ni ucházet nenápadně.“ Nelíší se to nijak od postupu Laurence Oliviera, když omezil význam *Hamleta* určitou nálepkou a řekl obecenstvu na začátku filmu, že jde o příběh muže, jenž se nemohl rozhodnout. Uvědomit si téma hry je moudré, něco jiného je však myslet si, že lze vystačit s abstrakcí ideje, zhuštěnou tak, aby se dala shrnout několika slovy.

Změny probíhající během představení v představách a pocitech obecenstva se nedají zjistit pouhým sečtením jednotlivých částí hry. Jestliže je obecenstvo ovlivněno narůstající jednotou celku, v němž části nabývají dalšího významu podle svého umístění v celkové struktuře, nemůžeme odhadnout účín dramatu na základě jediného, byť i závěrečného sugestivního impulsu. Tak třeba účín Čechovových *TH sester* se nedá posuzovat, i kdyby si to autor přál, jenom podle postoje, vyjádřeného Mášou, Irinou a Olgou před poslední oponou. Sestry v chórském závěru projevují vůli žít dál a pracovat a přijít na příčinu svého trápení. A vyslovují zoufalou naději, že alespoň jiní budou žít jednou lépe. Je to příklad impresy, jež je na první pohled v rozporu s celkovou tendencí scény. Impresy nahromaděné předtím nám vykreslují lidi, kteří nejsou schopni uniknout důsledkům vlastních povah. Tím nemyslíme jenom nesmyslnou smrt Irinina nápadníka ba-

rona Tuzenbacha, nešťastný odchod pluku pod velením Mášina obdivovatele, podplukovníka Veršinina, nebo dítě, které má Andrejova žena Nataša s jiným mužem, a ostatní smutné události, jež jako milníky označují průběh posledního dějství. Ve spojitosti s těmihle událostmi nemůže zdánlivě povzbudivé prohlášení tří sester znamenat, že osud si s postavami sice zle zahrál, ony že se však povznesou nad jeho nepřázeň. Kdyby tomu tak bylo, vyzněl by vlastní konec hry určitě falešně.

*Tři sestry* jsou hra o čase, o čase, který si sestry nedovedou osedlat. Žijí jako ve snu, jenž je ukolébává k nečinnosti, hledají odpovědi, které nikdy neuslyší, poněvadž se neumějí správně ptát. Čechov je příliš laskavý, aby je nechal vypadat jako hlupačky, čas jim však na konci hry pořád ještě utká mezi prsty. Moskva se jim už vytratila do dálky, ale ony stále ještě trvají na svém snu. Což si nekladou stále tytéž otázky jako na začátku? Kdybychom se ve výsledném dojmu řídili jejich závěrečnými slovy jenom proto, že ta slova vyslovily, zaměnili bychom pravdu s přeludy, postavy s hlásknými troubami a přehlédli bychom přínos celého řetězu impresí. Jsou snad *Tři sestry* hra o naději? Spíše o rezignaci a trpnosti. Což není na jevišti i Čebutykin? Pokusíme se naznačit, jak by se hra měla rozebrat, abychom pronikli k jejímu mnohostrannému významu.

Čechov jako by v posledních pěti nebo deseti minutách připisoval břitké poznámky pod čarou k předešlým scénám. Neopouští dramatický obraz v klidu. Zatímco Máša sama je téměř zatlačena do pozadí, tklivost jejího rozloučení s Veršininem je podtržena kontrastem: komickým rozcítlivěním Kulygina, Mášina nudného profesorského manžela, jehož nedostatek mužnosti jí nejspíš v budoucnosti promění život v ještě šedivější poušť.

**KULYGIN (rozpočítá):** To nic, ať si popláče, to nic... Má dobrá Mášo, má krásná Mášo... Jsi má žena, a já jsem šťastný, přesto přece všechno... Nestěžuju si, nic ti nevyčítám - vůbec nic... Tadyhle Olga mi to dosvědčí. Začneme žít zase po staru a neuslyšíš ode mne ani slovo ... ani narážku ...\*)

Co si myslí obecně, když tak Kulygin tápe po slovech útěchy a z naprosté neschopnosti pochopit svou i ženinu skutečnou situaci jenom zdůrazňuje její bezúčinnost?

Myslí si, že Máša nemá štěstí? Že je dobrák Kulygin blázen? Ani jeden z těch impulsů nepůsobí samostatně. Vytváříme si mnohostranný obraz: obraz ženy, která se nikdy nepokusila manžela pochopit, a přesto s ním právě „začíná žít zase po staru“ - s tím manželem, jenž s ní odjakživa místo skutečného pochopení dokázal nanejvýš bezmocně soucítit. K takovým lidem nemůžeme zůstat docela nekritičtí. Postavy na jevišti neslyšely Čechovovo tiché našeptávání, my však ano.

Výstřel za scénou nás upozorní, že Irinin milostný román skončil. Milostný román? Slyšíme v tom výstřelu i ozvěnu nepovedeného manželství, jaké by bylo Irinu čekalo. Vzpomínáme si na její slova:

Budu tvá žena, věrná a poslušná žena, ale milovat tě nemůžu... Jaká pomoc? (*Pláče*) Nikdy v životě jsem nikoho nemilovala. Ach, tolik jsem snila o lásce! Sním o ní už dávno, celé dny i noci...

Teď už její romantické představy nikdy neprojdou zkouškou zkušenosti: Irina půjde ve stopách Olžiných. V hledišti to dobře cítíme, kdežto Irina sama upadá do stavu roztouženého štěstí, setrvává v omylu a prohlašuje s nezakrývanou radostí: „Posaďme se spolu na chvíli a nemluvme o ničem. Zítra odejdu, víte...“ My víme víc. Pak Kulygin na okamžik zkondenzuje všechnu pošetilost těchhle hrdinů do marného pokusu pobavit svou zdrcenou ženu komickým šaškováním:

Včera jsem ve třetí třídě sebral jednomu uličníkovi tyhle ty kníry a bradu. (*Vytáhne je ze šosu a navlékne si je.*) Že vypadám jako náš profesor němčiny? (*Zasměje se.*) Vypadám, vídte? Ti kluci jsou legrační.

Olga se zasměje, aby vyhověla požadavku situace. Máša vnitřně zápasí, ale znovu se rozpláče. Chudák dobrotisko Kulygin! Trošku dotčeně dodá: „Vypadám náhodou docela jako on!“ Irina je v myšlenkách bůhvídkde.

Imprese se tak hromadí. Vejde Nataša, malicherná žena Andrejova, a natrásá se na jevišti, aby sestřím připomněla, že nyní je paní domu ona. Získala si to postavení napohled kladnými vlastnostmi, i když se v nich už dříve dala tušit zloba. Teď nám je tedy předvede ve výrazné zkratce. Její chování současně vyjadřuje, čím byla i čím se stala. O děti se mají postarat příslušní otcové a Nataša



to zařizuje s vědomě hraným gestem vzorné matky: „Je to s těmi dětmi starostí!“ Ironie tu je neklamná. O Irinině odjezdu jakoby soucitně poznamenává: „Takhle nás chceš zarmoutit? Zůstaň u nás ještě aspoň týden“ - ale přitom si už naplánovala, že do Irinina pokoje nastěhuje Andreje a do pokoje Andrejova nemanželskou Sofinku. Vůbec ji nenapadne, jak tím manžela poníží. Její hutně napsaná replika ji ukazuje v plně „rozvinutém“ stadiu: neupřímnou, zlomyslnou oportunistku. Nevynechá dokonce ani jízlivou narážku na Andrejovy housle. A stromy dá porazit, ty stromy, o kterých řekl baron Tuzenbach: „Jaké krásné stromy - až člověka napadá, jak krásně by se dalo pod takovými stromy žít!“ A navíc si ještě osobuje „nejvybranější“ vkus. Bezděky oplácí Olze, která jí při první návštěvě zkritizovala šaty, jenže obětí je teď Irina:

Miláčku, ale tenhle ten pás ti vůbec nesluší. Vypadá nevkusně. K těm šatům by sis měla vzít něco veselějšího...

Když Nataša v několika vteřinách napadla všechno, co se dalo, odkvapí z jeviště a ječivě vynadá služce. Taková je ta vypočítavá malá koketka, která se tak „strašně styděla“ na Irinině večírku v prvním dějství. Její replika shrnuje všechno tu vlezlou zlobu, kterou nemohou zažehnat lidé neschopní a lidé planě doufající, i kdyby měli sebelepší srdce.

Stejně jako ve *Višňovém sadu* neváhá Čechov ani zde využít zvukového efektu, aby shrnul situaci další emocionální zkratkou: každý doplněk dokresluje dramatický obraz ještě určitěji. Zbytek scény je podbarven hudbou vojenské kapely, slábnoucí až do ztracena. Sestry jí pokládají za veselou. Nám okamžitě připomene rozpornost celé situace: bujará vojenská kutálka odchází - a všechna jarost mizí s ní. V kontrastu k nejbouřlivějším tónům kapely se Irina dovídá, že její baron byl zabit. A v kontrastu k Irininým vzlykům netečný doktor Čebutykin, lhostejný k životu i ke smrti, pasivní a ochablý na rozdíl od aktivní a zlovolné Nataši, vytahuje znovu své noviny a prozpěvuje si: „Ať si trochu popláčou... tarará - bum-dyjá...“

Tohle všechno tvoří pozadí k závěrečnému chórckému vyznání sester: že budou žít a pracovat. Intonují je jako

pomalou píseň, jejich hlasy stoupají v crescendo, zatímco kutálka se vytrácí v diminuendu. Uvědomují si, že Moskva je nadobro z jejich dosahu. Opsaly celý kruh a vracejí se k téže jalovosti, z níž vyšly na začátku. Nemůžeme tedy brát jejich vyznání doslovně. Vždyť stále ještě zažíváme a pořádáme si impresy, které v nás vyvolala Máša a Kulygin, Irina, Nataša i Čebutykin. Jsme však „lidé, co budou žít po nich“, učíme se z jejich zkušenosti a vzpomene si na ně v dobrém. Víme, že jenom omezenost času, toho času, jehož existenci nám hra tak naléhavě připomíná, nedovolila našim postavám, aby prošly ještě jedním takovým cyklem. V roce 1902 přidal Čechov hře nový rys změnou ve scénických poznámkách.\*) Kulygin, samý úsměv, si přijde pro Mášu, a Andreje vidíme, jak veze v kočárku Bobíka. Po napjaté sošné póze sester, která se svou něhybností nápadně odráží od realistického stylu celé hry, se jeviště znovu prudce rozžije. To je poslední autorův komentář: život jde dál. Kulygin i Andrej propadají opět normální všednosti a Máša s Irinou a Olgou vědí, že do ní budou strženy také. Jejich mikrokosmos se zmítá mezi lhostejností a bolestnou touhou pochopit smysl života, mezi Čebutykinem a Olgou:

ČEBUTYKIN: ... Co na tom záleží? Na ničem nezáleží!  
OLGA: Kdybychom věděly! Kdybychom jenom věděly!

Nemohu si představit, že bychom mohli souhlasit s tím, jak tuhle scénu hodnotí David Magarshack. Píše totiž, že by bylo největším omylem vykládat ji

jako příklad všeobecně hlásané „čechovovské“ marnosti a smutku. Máša opravdu v zatrpklosti řekne, že v životě ztroskotala a že už po ničem netouží. Jak však ukazuje jejich pár slov v chóru tří sester, brzy se ze zoufalství vzpamatuje. Loučení je tak sladkobolné - a Čechov dává docela jasně najevo, že neznamená ještě konec.

Všechna ostatní velká témata hry - téma iluzivnosti štěstí, téma budoucnosti lidstva a především téma obrozující práce - všechna jsou pečlivě vetkána do děje a směřují k *radostnému* přitakání životu v *závěrečném* chóru tří sester, který je doprovázen povzbudivým pochodem kapely odcházejícího pluku.\*)

Nelogičnost Mášina „vzpamatování“ po její ztrátě, „radostného“ přitakání životu i „povzbudivosti“ vojenského pochodu není třeba zvlášť zdůrazňovat. Nezanedbává-li v nás hra pocit marnosti a smutku, neznamená to ještě,

že působí radostně. Přitom však dojem, kterým na nás sestry působí, není kupodivu záporný - možná pod vlivem kontrastu s Natašou a Čebutykinem. Jejich citlivost, srdečnost a láska, jejich odolnost i odhodlání nepropadnout v protivenství otrlosti, to všechno vyznívá kladně. A tak nám ze hry utkví palčivá otázka. Poslední dvě repliky Čebutykina a Olgy zabarvují svým dozníváním celý komplexní obraz, který si z divadla odnášíme. Máme se ztotožnit s Olžiným zoufalým hledáním útěchy? Víme my, na čem záleží?

Jako u každého dobrého dramatika i u Čechova plní sdružené impresy samy svůj úkol. Divák chce vědět, co mu autor „říká“, drama je však literární útvar, od něhož lze nejméně očekávat, že mu to poví přímo. Divadelní zážitek se nedá opsat slovy. Kdybychom si ho chtěli zopakovat v jeho celistvosti, museli bychom vidět znovu představení. Richard Wagner tvrdil, že tvořící umělec nic nevysvětluje.\*) Henry James šel ještě dál a domníval se, že umělecké dílo, které potřebuje vysvětlení, se minulo se svým posláním.\*) Podobně jako básník myslí ve slovech, dramatik myslí přímo v pojmech materiálu, z něhož vytváří své tkanivo.

Stanislavskij na vážném dramatu požadoval, aby mělo tak zvanou „perspektivu“, probíhající výrazně celou hrou:

Slovem „perspektiva“ budeme označovat *uváženou harmonickou souvztažnost a rozvržení jednotlivých částí při současném podchyzení celku hry i role.*

Co to znamená? Ze neexistuje hra, jednání, pohyb, myšlenka, řeč, slovo, cit a tak dále bez náležité perspektivy. Nejprstší příchod na jeviště nebo odchod, nástup k nějaké scéně, pronesení věty, slova, monologu a jiné věci, to všechno musí mít svou perspektivu a konečný cíl... Bez toho nelze pronést ani nejprstší slovo, jako třeba „ano“ nebo „ne“.\*)

Tvrdíme-li, že nestačí, aby dramatik rozžehl nesouvislou řadu zářivých prskavek, ale že jedna musí rozněcovat druhou v řetězové reakci, musíme připustit, že jediná vlhká rozbuška může pokazit celý ohňostroj.

Taková nehoda postihla hru Denise Johnstona *Město ve žluté řece*. Je to hra odvážná, ale neuspokojivá, protože jedna neorganická impresy, vyvolaná dívkou Blanaidou, míří opačným směrem než celková tendence dramatu. Autor své dílo humorně nazývá „poklidné cvičeníčko v kresbě charakterů“, což je jaksepatří ironické zlehčení textu, jehož skutečná zajímavost a cena tkví v ohromujících

kombinacích nesrovnalostí mezi událostmi, postavami a jejich stanovisky. Všechno je tu nazíráno objektivními očima Herr Tausche, Němce, který je napůl jevištní postavou a napůl chórem. Jeho přítomnost nás okamžitě přiměje, abychom se mezi irskými postavami cítili jako v Gulliverových dobrodružstvích, a do jisté míry v nás probouzí sympatie k osobám, kterým Herr Tausche přirozeně nedůvěřuje, jako je Blake a Lanigan.

Většinou však sdílíme jeho údiv, když naším intelektem zmítají rozmarne zvraty protichůdných myšlenek a nálad. Víra ve víly se tu sráží s prodáváním prasat. Musíme se například vyrovnat s touhle disharmonickou míchanicí v jedné jiskřivé replice, kterou adresuje Anežka dělostřelci Williemu:

Vojenská služba! Tuhle! Jakápak vojenská služba mu dává právo, aby mi do mého uklizeného pokoje nosil na botách bláto ze tří okresů, to bych ráda věděla.\*)

Citát nám připomíná, jak strakatými barvami hraje druhý plán hry. Setkáváme se v něm s důležitě nedůležitým milostným románkem tety Columby, s kapitánem Pottsem, jenž zaplácne zámutek tak důkladně, že nakonec není s to odnést nebožce manželce na hřbitov kyticí, s groteskním zájmem o balistiku a o konstrukci kanónu, s rozmarem, který náhle nabude vážného významu, a zejména tu působí narození dítěte paní Mulpeterové. V kontrastu s tímhle druhým plánem se rozvíjejí filosofické úvahy na téma: „Když nemáte rádi vládu, neberete ji prostě na vědomí“. Až potud je vtíp účinný, protože všechny články struktury do sebe přesně zapadají. Hroužíme se do fantazie natolik blízké životu, aby působila přesvědčivě. Ohotně se podáváme rozmarným úvahám o nezákonnosti zákona a zákonnosti jeho přestupníků, tedy o tématu, které prostupuje celou hrou, až doslova exploduje v klimaxu třetího dějství.

Autor nám však nedal žádný důvod, abychom do jeho konstrukce připustili dojemnou a osamělou postavu Blanaidy. Satirický odstup vylučuje realistické zobrazení jejich trampot do té míry, že už pouhý Blanaidin příchod působí plačtivě, byť i jenom proto, že nesrovnalosti ostatního dění vybičovaly naši kritičnost až do krajnosti. Blanaidina symbolická osamocenenost se emocionálně vymyká z rámce hry, založené na výstřední kakofonii. Dítě paní Mul-



peterové je tu na místě: jeho narození odpovídá zrodu irské národní politiky, kolem níž se podle našeho názoru točí celá dramatická diskuse. Blanaid odvede v závěru naši pozornost k nesourodému osobnímu problému a k jeho lacinému řešení, čímž se rozkymácí jemná rovnováha ostatních složek.

Nejdůležitějším krokem k pochopení významu hry je vycítit, kam se soustředí její váha, kde je její těžiště. Dr. I. A. Richards nám to zřetelně napovídá ve své *Praktické kritice*, když vykládá, jakým způsobem se projevuje autorův záměr. Říká, že zejména v dramatu, v dramatické lyrice a v próze s dramatickou strukturou existuje spousta případů, „kdy autorovou zbraní je to, co si čtenář domyslí, neboli váha toho, co zůstalo nevyřčeno“. Význam může vyplývat „nikoli z myšlenek, jež autor vyslovil, nebo z citů, jež vyjádřil, nýbrž z pouhého pořadí, v jakém seřadil různé části své skladby, a z míry důležitosti, kterou je obdařil“.\*) K jeho úvaze můžeme oprávněně dodat: jsme-li přesvědčeni, že drama má problémy názorně ukazovat, a nikoli o nich řečnit, že má rozmnožovat zkušenost, a nikoli vnucovat víru, pak je váha nevyřčeného dramatikovou zbraní *vždycky*. Divákova představitost se neustále přizpůsobuje novým zkušenostem, které prožívá při představení. Ať jde o hry tak rozdílné, jako je třeba Shawův *Dům zlomených srdcí* nebo Shakespearův *Antonius a Kleopatra*, divák neustále váží nevyřčené hodnoty.

Vzrušivost bitevních scén v *Antoniovi a Kleopatře* vyplývá z prostého střídání, umožněného proměnlivým alžbětinským jevištěm. Nejde tu jenom o střídání pohledů na postavení Antoniovo a na postavení Oktavia Ceasara, podobné prostředí v něm filmu, když strážníci honí lupiče. Imprese Antoniovy povznesené nálady a hned zase nejistoty, prokládané připomínkami Ceasarovy sebedůvěry, jsou uspořádány tak, aby vyjádřily proměny válečné štěstěny. Celá bitevní sekvence je filmová v tom smyslu, že nositelem významu je *pořadí* impresí, zatímco její poezie pouze zdůrazňuje kontrasty. Není to žádná řemeslná neobratnost, jak se autorovi ještě nedávno vytýkalo,\*) ale pěkný příklad, jak úsporně a živě lze zobrazit dramatickou krizi, abychom ji vnímali zároveň zrakem i sluchem. Shakespeare nám líčí nejen bitvu, ale předvádí nám i náladu.

Dlouho před vypuknutím bitvy cítíme kolísání mezi silou

a slabostí, které je předeherou k nastávajícímu kolísání válečné štěstěny na bojišti. Antoniova nálada před bitvou přechází z extrému do extrému. Jednou říká:

Běda, pozemská má luna  
se zatměla a nevěstí než jedno:  
Antoniovův pád.)\*

A potom zase:

Přítě,  
až budu bojovat, se sama smrt  
zakouká do mne. Neboť budu kosit  
jak ona, jako mor.

Náš pocit kyvadlového pohybu narůstá úměrně s tím, jak se vyjasňuje smysl nadcházející bitvy. Sotva zareaguje na rozvázný tón osamělého Enobarba: „Musím hledět, jak bych ho nechal“, je naše klidná imprese z Enobarbovy ovládané nechuti k Antoniovi vzápětí vystřídána rozzuřeným Caesarem. Místo jednotlivé postavy se setkáváme s představitelem celé armády, který proti Antoniovi vybuchne: „Laje mi kluků...!“ Pod silným vlivem takového vzrušeného obrazu slyšíme „hudbu v povětří“ i „pod zemí“ s horší předtuchou než rozmlouvající vojáci, neboť jsme emocionálně připraveni na napjatou pauzu jejich následujícího rozhovoru.

Bitevní scény nás vedou jakoby pod sprškou ran až k okamžiku, kdy nám Antoniovův důstojník Skarus náš zážitek potvrdí. Oscilace slov v jeho stručném bezdechém hlášení dramatický obraz ještě upřesňuje:

Antonius  
hned klesá, hned se kasá, zoufá i doufá,  
jak jeho strakatého štěstí křeč  
mu vnuká strach či naděj.

Zoufalý Antonius přichází s úsečným konečným zjištěním: „Po všem veta...“ Ani jeho, ani Skarova slova nemají dramatickou platnost mimo tenhle rafinovaně propočítaný kontext. Bitevní scény navozují stále intenzivnější proud pocitů, které vrcholí v okamžiku hrdinovy smrti. Poznáváme na těch scénách, jež jsou pouhou částí širší dramatické struktury, jak divák reaguje na střídavé dění, aby se dobral jeho významu.

Střídání přílivu a odlivu v bitevních scénách obráží ve zmenšeném měřítku ono střídání přílivů a odlivů, kterým postupuje vpřed celá hra. Její děj je v neustálém rozkyvu mezi Římem a Egyptem, mezi chladnou politikou a vřelými lidskými vztahy. I drobné tragédie Oktavie a Enobarba jsou spojeny zpětnou vazbou s problémem Antoniovým. Cítíme neustálý rozkmit mezi odpovědností, jakou projevují Demetrius, Filo nebo Caesar, a nezodpovědností u takové Charmian, Iras nebo Alexase, mezi politikou a ženským principem, mezi vojákem a smyslným milencem v Antoniovi, mezi královnou a smyslnou milenkou v Kleopatre. Těžko bychom vypočítávali všechny ty rozpory, jimiž se projevuje dilema hry. Ustavičné kmitání ideje samo působí na vnímavost obecnosti až do okamžiku, kdy sama Kleopatřina smrt rozuzlí „zadržlý život“. Obecnost však bezprostředně nahlédne do životní rozpornosti a odnese si z ní mocný, pronikavý a komplexní dojem.

Hra, která k nám nepromlouvá uspořádáním svých impresí a nevyužívá divákovy obrazotvorné aktivity, nedramatizuje svou látku naplno. Slabé kusy často zdůrazňují i přehánějí své poselství tím, že je přímo vykládají, ačkoli ani sebesilnější slovní prohlášení nemůže ovlivnit dramatický účín. Podobných poklesků se dopouštějí ve svých jednoznačných morálkách například J. B. Priestley nebo Ernst Toller. Člověk nemá důvěru ke hře, která mu svou myšlenku nedokazuje, nýbrž vtíká kladivem.

Nakonec si uvedme příklad hry, jež se stala obětí protichůdných soudů, poněvadž si z ní obecnost podle mého názoru vytrhlo jednu izolovanou impresi, kterou pak použilo jako klacku proti dramatikovi. Jde o hru Jeana Anouilhe *Eurydika*. Někteří kritikové nebyli ochotni uznat, že symbolická postava smrti, ztělesněná panem Henrim, tvoří v dramatu jenom jednu složku nepřímou vyjádřeného významu. Bezdůvodně tu postavu pokládali za autorovu hláskou troubu. Nepřihlíželi zřejmě k dramatické struktuře a sáhodlouze se rozepsali, jaký prý se v této hře hlásá „kult smrti“. Vykládali si ji jako realisticky napsaný esej a stěžovali si na její „nedostatek vitality“. Význam je tu ovšem těžko postižitelný, jako u každého dramatu, které na nás působí pořadím, v jakém nám dává pocítit své impresi.

Anouilh nám předkládá vzrušenou spleť satirických i tragických ironií. První dějství nás orientuje v mapě úze-

mi, na něž se máme s autorem pustit. Kritizuje se zde zdánlivá nevyhnutelnost životní přetvářky, kterou přináší stárnutí. Protiklad mezi stářím a mládím, mezi zkušeností a nedotčenou neviností je bystře načrtnut ve dvou živých pasážích, z nichž první nám ukazuje situaci Orfeovu, druhá pak Eurydichinu.

Orfeův otec chce rozptýlit synovu melancholii a nabízí mu „lásku“: „A co takhle zkusit lásku? Napadlo tě někdy, že něco takového existuje?“\*) Ale ze způsobu, jakým to říká, poznáváme společně s Orfeem, že mluví o pouhém tělesném podráždění. Autor totiž při těch slovech nechá otce říhnout nad králíkem, kterého právě v nádražní restauraci pojídá, a oplzle se zašklebit na baculatou kasírku. Tohle ponižující chování staršího muže v přítomnosti povzneseného Orfea působivě uvádí ironický protiklad, který se má rozvinout.

Další pasáž ten protiklad vyhraňuje a upřesňuje. Dostáváme se k ženské verzi téhož motivu a Eurydika nás utvrzuje v dojmu z předchozí epizody. Její matka je herečka na jevišti i v životě: „Vejde triumfálně v péřovém boa a s péry na klobouku. Nepřestala mládnout od roku 1920“. I matka doporučuje dceři, aby se pustila cestou nečesti, a připomíná jí svou vlastní zkušenost: „Mohla jsem se dát vydržovat, kým se mi zachtělo...“ Zároveň Eurydice vyčítá, že zanedbává svého milence Matěje. Matka se značně podobá Orfeovu otci, je však složitější. Oškřívá zkušenost ji totiž naučila pravidlům, která si odporují: využij svého sexu, opatři si milence, kde jen můžeš, ale dbej přitom až do konce na dekorum. A ve svém klábosení s netečnou Eurydikou prokládá mateřské rady bezprostředními zmínkami o praktických banalitách: o svém turné, o čekárně, o větrových bonbonech, o mušincích na cukru. Ani Eurydika se úplně nepodobá Orfeovi, který proti otcovu návrhu protestuje. Přišla o nevinost s Matějem, a jak se dovidáme, i s jinými muži. Obdoba mezi otcem a matkou nás po několika minutách od zvednutí opony nutí, abychom hledali podobnost i mezi synem a dcerou. Nelíší se však Eurydika od Orfea větší zkušeností? Máme s ní sympatizovat stejně ochotně jako s Orfeem? Do jaké míry si zaslouží kritiku? Tyhle otázky nás ihned upozorní, že hra nejedná jenom o tělesné zchátralosti stáří a o ztrátě nevinosti.

K matce se přidá její stárnoucí milenc Vincent, herec



kočovné společnosti. Anouilh nám ho maluje velmi barvitě, vkládá mu do úst nádherná šmirácká klišé. Scénická poznámka však naznačuje, že starý komediant má oči „bez výrazu“: jeho citlivost je otupena neustálým imitováním života. Vincent se s Eurydiciinou matkou pouští do romantických vzpomínek na jejich první setkání v ostendském Grandkasinu. Posloucháme podrobnosti o tom ubohém dostaveníčku a oba dva se nám začínají hnusit. Probírají spolu pocity první lásky za doprovodu sentimentální melodie Orfeových houslí:

VINCENT: Ach, ten první den, plný nejistoty a vzrušení! Člověk teprve tápe, hádá a tuší, ještě toho druhého ani nezná, ale už ví najisto, že to bude láska na celý život.

Zatímco posloucháme tyhle citové výlevy, znehodnocené uboze směšným pohledem na oba rozmlouvající, vidíme Eurydiku, jak hledá Orfea a jak se k němu přibližuje jakoby v rytmu Vincentových slov. Oba pak stanou bez hnutí proti sobě: i tohle je první láska, a my si najednou uvědomíme, že Vincentova slova, chápaná jako komentář chóru, se mohou vztahovat i na oba mladé. Nepadne na Orfea s Eurydikou stín Vincentových nechutných narážek, nepošpiní potřísnění čistě? Když Orfeus a Eurydika konečně promluví, něžná prostota jejich slov a jejich fyzické mládí, které z jeviště naléhavě pociťujeme, kontrastuje s Vincentovou nabubřelostí, a ten kontrast nás ujistí o jejich poměrné nevinosti.

Střetání protichůdných pocitů dává tématu napětí a nedovoluje mu ochabnout. Ještě dříve, než si oba mladí lidé mohou být jisti vzájemným sblížením, jsou z něho vytrženi dívkou, která Eurydice připomene minulost: „DÍVKA: Nezapomeň na Matěje!“ A my o Eurydice znovu zapochybujeme. Nepřátelské působení minulosti pociťujeme už na začátku hry.

V ostrých protikladech víří tu spolu motivy, rozehrané autorem: narážky na minulost, ovlivňující dosud citelně přítomnost, pátrání po kořenech viny, úvahy o nevyhnutelnosti mravní zkázy, vtíravé náznaky, že velké životní problémy se odbývají pouhým komedianstvím - všechny se sbíhají v jedné scéně. Všechny jsou situovány do atmosféry špinavé nádražní restaurace, doprovázeny ozvěnou nostalgických houslí. Když si Anouilh takhle připravil půdu,

může přikročit ke své první dramatické výpovědi a nevybočit přitom ani na krok z rámce sobě vlastních výrazových prostředků.

EURYDIKA: To jsme to dopracovali - stojíme tu proti sobě, díváme se na sebe, a všechno, co nás teprve potká, se už sešikovalo za námi...

ORFEUS: Myslíš si, že nás toho potká hodně?

EURYDIKA (vážně): Naprosto všechno. Všechno, co může na světě potkat ženu a muže, jedno za druhým.

ORFEUS: Všechno zábavné, něžné i strašné?

EURYDIKA: To hanebné a špinavé taky. Budeme spolu hrozně nešťastní.

ORFEUS (bere ji do náručí): Jaké štěstí!

*Vincent s Eurydiciinou matkou, kteří až dosud snili s hlavami blízko u sebe, se dají tiše do řeči.*

VINCENT: Ach láska, láska! Víš, miláčku, v tomhle světě, kde nás všechno drtí, kde nás všechno zraňuje a klame, zbývá člověku alespoň jedna nádherná útěcha - láska...

MATKA: Ty můj kocourku ohromná...

VINCENT: Muži lžou, Lucianno. Jsou to pokrytci, přeletaví a prohaní... nafoukaní, nabubřelí a nestoudní, chlípni a vilní. A ženy jsou zvědavé, zrádné a zkažené, vyumělkované a ješitné. Svět je jedna velká žumpa, všichni ti ubozí, oškliví tvorové se v něm plazí přes hory špíny. A přece je ve světě jedna věc svatá a vznešená - dvě bytosti, samy nedokonalé a bídné, které splývají v jednu.

MATKA: Ano, drahouši, to je z *Perdikana*.

VINCENT: Vážně? Hrál jsem v tom kuse tak často.

*Orfeus s Eurydikou naslouchali, tisknouce se v hrůze jeden k druhému.*

EURYDIKA (šeptem): Prosim tě, ať přestanou. Ať hned přestanou!

Co si zpočátku odnášíme z výměny replik mezi mladými milenci? Slyšíme je, s jakou záměrnou prostotou ve své nevinosti či nevědomosti hovoří o tom, co je čeká. Anouilh ponechává herce v sošných postojích a využívá stylizované formy dramatu, aby nás důtklivě upozornil, jak nápadně Eurydika zdůrazňuje osudovou nevyhnutelnost: „Všechno, co nás teprve potká, se už sešikovalo za námi“. Takové konstatování není ještě ničím ospravedlněno, ale autor jako by se právě rozhodl upřesnit náš vizuální a sluchový dojem z protikladu mezi oběma dvojicemi. Eurydika na okamžik přestává vystupovat jako postava příběhu a promlouvá neosobně. Nemá za sebou zkušenost Orfeova otce, ani zkušenost matčinu a Vincentovu, autor však své loutce propůjčuje jasnou moudrost ženského instinktu. Tiše a vážně, v okamžiku téměř poklidném, nabídne Eurydika novému milenci problematické budoucí štěstí. Hovoří slovy tak

prostými, že vyznívají téměř dvojnásobně a nutí nás, abychom si smysl doplnili ze zásoby impresí, kterou jsme si nashrádali pro podobnou příležitost. Ačkoli mladí stojí ke starší dvojici *zády*, mří Eurydichina slova zřetelně na matku a na Vincenta.

Poklidný okamžik oddychu od tlaku ironických rozporů však rázem pomine, jakmile Eurydika umírněnými slovy předpoví, jakou na sebe přivolají hrůzu, zaslíbí-li se jeden druhému. Jenomže autor nám nedovolí, abychom zapomněli, že Eurydika je tu aktivní, kdežto Orfeus pasivní. Ona nabízí, on přijímá. Ona si uvědomuje význam zkušenosti, on si uvědomuje pouze svou i její nevinnost: „ORFEUS (*bere ji do náručí*): Jaké štěstí!“ Znovu se tím zdůrazňuje jejich vzájemný rozdíl. A znovu jde právě tak o příběh Orfeův jako o příběh Eurydichin. Od té chvíle dělá Orfeus mnohem více, nežli že pasívně přijímá neštěstí. Jeho touha angažovat se uvádí do pohybu všechno, „co se už sešikovalo“ za nimi. Chór v *Antigoně* od téhož autora vyslovil o rok později něco podobného otevřeně: „Pružina je natažena. Teď se rozvine sama od sebe.“\*) Zaslouchneme zde ozvěnu z prologu Cocteauova *Pekelného stroje*, který definoval podobnou tragickou nevyhnutelnost ještě přesněji:

Diváku, stroj, který vidíš před sebou s plně nataženým hnacím perem, jež se bude pomalu odvíjet po celou délku lidského života, patří k tomu nejdokonalejšímu, co sestrojili pekelní boží, aby matematicky zničili smrtelníka.\*)

Jak Cocteau v *Pekelném stroji*, tak Anouilh v *Antigoně* nakládají se „sudbou“ řeckých mýtů libovolně a nezatežují se náboženskými odkazy, s jakými se setkáváme v tragédii antické. Je to postup, z něhož se může stát kliše, nezíská-li se jím něco víc než pouhé vzrušující napětí směřující k závěrečnému dějství. Avšak téma *Eurydiky*, spjaté svou podstatou s tlakem minulých i budoucích událostí na přítomnost, opravňuje autora dostatečně, aby použil mýtu jako divadelního výrazového prostředku.

Po vyznání mladých milenců dostane drama svými nerosrovnalostmi trpčí a hysteričtější přízvuk. Rozdělené jeviště s nádražní restaurací umožňuje, aby se naše pozornost opět přenesla k Vincentovi a k matce. Jejich další výměna replik není pouhou repeticí toho, co jsme už slyšeli. Nové srovnání starých s mladými je kriticky vyhocenější, proto-

že se zatím modifikoval a vyjasnil náš názor na Orfea a Eurydiku. Nejkrutější tah autor dělá, když nechá Vincenta jeho vlastním způsobem opakovat city Eurydichiny. Další ironie na druhou.

„Muži lžou, Lucienno. Jsou to pokrytci, přeletaví a prollhaní ...“ Zdůrazní a nebo zesměšní se tím ušlechtilost Eurydiky a Orfea, kterou získali, když se smířili s lidským údělem? Autor nás nechává na pochybách a právě ta nejistota je důvodem, proč nelze jeho drama nařknout ze sentimentality. Sentimentální drama utěšuje, ulevuje v bolesti, vyjasňuje názory a vychází vstříc romantickému popudu buďto život přijmout, nebo zavrhnout. Drama, které sentimentalitě nepropadá, nás udržuje v neklidu, pálí nás a nutí, abychom zapochybovali sami o sobě. Proto je tak nesmírný rozdíl mezi Anouilhem a J. M. Barriem, přes tu trošku octa, kterou skotský autor ukápl do svých her *Mary Rose* a *Drahý Brute*. Vincent si sotva uvědomuje, kdy hraje na jevišti a kdy v životě. Jeho slova, vypočítaná na teatrální efekt, ho staví do určitého světla: říká si „pokrytec“ a nemyslí to vážně, takže jeho prázdné řečnické gesto kontrastuje s Orfeovou poctivostí. Eurydika však před chvílí vyslovila něco podobného jako Vincent, a tím nás vlastně vyzývá, abychom jeho prohlášení přijali jako pravdivé. Čemu tedy máme uvěřit? Z jedné strany vidíme, že lidé zatížení zkušeností pravdu poznat nemohou: její skutečné důsledky jim zakrývá sebeklam. A z druhé strany mladým a nevinným zastírá pravdu mlžina romantické nevíštamosti k okolí. Nám se však pravda postupně vynořuje, neboť stojíme nad oběma dvojicemi a posuzujeme je stejným měřítkem. Dramatický obraz se nám překvapivě vyjasní, když o lásce - od níž si mladí slibují, že překoná ponížení, která jim hrozí v budoucnosti - slyšíme horovat pokrytkého Vincenta: „A přece je ve světě jedna věc svatá a vznešená - dvě bytosti, samy nedokonalé a bídné, které splývají v jednu“. Když mu Eurydichina matka shovívavě připomene, že cituje Musseta, a když Vincentův nabubřelý tón splaskne: „Vážně? Hrál jsem v tom kuse tak často“, pocítíme otrěsný antiklimax. A ten v nás dokonale zabije jakékoli zdání o Vincentově upřímnosti. A znovu se od něho kriticky odtáhneme.

Autorovi se v téhle pasáži podařil jemný divadelní efekt. Sluchem sledujeme matku s Vincentem, ale očima se upí-



náme k Orfeovi a Eurydice. Když slyšíme, jak se Vincent sám odsuzuje, a uvědomujeme si, že všechno čisté ve vztahu mezi mužem a ženou je nemilosrdně pošpiněno povahou jeho poměru s Eurydicičinou matkou, dotkne se nás až trýznivě, že mladí milenci ho poslouchají také a že všechno, co je tu řečeno, zabarvuje i jejich možnou budoucnost. Budou schopni unést „všechno, co může na světě potkat ženu a muže, jedno za druhým?“ Když se v hrůze tisknou k sobě, ptáme se, zda budou mít dost síly, a je nám zřejmé, že si stejnou otázku kladou i oni. Sdílíme jejich pobouření a nepřekvapí nás, když je Eurydika vyjádří: „Prosím tě, ať přestanou. Ať hned přestanou!“ Orfeus s Eurydikou si musí najít jinou cestu.

Po tomhle začátku se hra rozvíjí méně komplikovaným způsobem. Krátce řečeno, Orfeus s Eurydikou si v důvěrných okamžicích řeknou jasně, že je hrozcí vyhlídka na ztrátu čistoty nemůže odstrašit. Od té chvíle jsou však události uspořádány tak, aby vyzkoušely jejich odolnost, zejména Orfeovu. Orfeus přežije, co se dověděl o Eurydicičiných dřívějších milencích. Společně přežijí sebevraždu Matějovu. Přežijí i zahalené hrozby pana Henriho, který představuje smrt. Jsou podle jeho slov: „Připraveni dohrát partii bez podvádění až do konce“. To nás však nezabavuje zlého tušení. Jsme sice prostřednictvím pana Henriho vševedoucí, takže by se zdálo, že námi nic nemůže otrástit, jenomže v závěru prvního dějství se nám postavení milenců najednou projeví v děsivě kritickém světle:

ORFEUS: A teď příběh začíná...

EURYDIKA: Mám trochu strach... Jsi dobrý? Jsi špatný? Jak se jmenuješ?

ORFEUS: Orfeus. A ty?

EURYDIKA: Eurydika.

Opona.

Po celé jedno dějství jsme zapomínali, že ti dva mladí lidé v nenápadných moderních šatech mají svůj neodvratně předurčený příběh. A teď nám to dramatik jemně připomněl.

V dalším průběhu hry pokračuje útok proti sentimentálnímu afektu. Orfeovy pochybnosti o milence rostou. Eurydika se pokouší vyrovnat se zlými zkušenostmi a překonat je tím, že si připomíná jejich ošklivost: „Představ si, žeš v životě zažil spoustu ošklivých věcí. Myslíš si, že v tobě

všechny zůstanou navždycky?“\*) Jenomže dostane strach a vykřucuje se. Orfeus naléhá, že v ní „ošklivé věci zůstanou“, dokud se mu „nevyzpovídá“. Eurydika se však vyzpovídat nemůže, neboť už pochybuje o Orfeově schopnosti snést pravdu. Její úzkost roste, když slyší číšníka ve špinavém venkovském hotýlku, kde s Orfeem zůstanou přes noc:

Těch lidí, co jsem už zažil v tomhle pokoji a v téhle posteli, jako teď vás dva! A nebyl na ně vždycky zrovna hezký pohled. Někdy to byli tlustoši a někdy vyzábliny a někdy ohavové, ale všichni se rozplývali o tom „našem milování“. Někdy takhle večír jako dnes mi připadá, že je vidím všechny pohromadě. Úplně se to tady jimi hemží. Kdepak, žádná krása na tom milování není.

Zápletka se rozvíjí, až přijde Eurydika nešťastnou náhodou o život. Ředitel herecké společnosti Dulac zděsí Orfea vyprávěním, že s ní měl sám kdysi poměr. A když potom pan Henri poskytne Orfeovi možnost, aby si Eurydiku vzkřísil, je v každém ohledu nevyhnutelné, aby ji Orfeus zabil s konečnou platností. Tohle jsou jeho slova:

Žít, žít! Jako tvoje matka a její mileneček, cukrovat a culit se a pouštět si uzdu, a pak se dobře najíst a pak se milovat a všechno bude v pořádku. Ne, nikdy. Miluju tě víc než takovýhle život.\*)

Má se snad obecenstvo domnívat, že dramatik nechává Orfea „zabít“ Eurydiku a potom spáchat sebevraždu, že je nechává podlehnout smrti, aby to vydával za snadné a jediné východisko? Kdybychom brali Eurydicičinu smrt a Orfeovu sebevraždu realisticky, mohli bychom předpokládat, že Anouilh vidí ve smrti odpověď na problém zla. Jenomže jak bychom je mohli brát realisticky, uvědomíme-li si povahu mýtu a styl jeho zpracování? Složitě rozehraní tématu v prvních dvou dějstvích, Eurydicičin dlouhý vnitřní boj v dějství třetím a Orfeův ve čtvrtém, to všechno vyjadřuje jejich víru v určitý ideál, v opravdový život, pro jaký by stálo za to trpět a umírat. Symbolická smrt má jenom zdůraznit jejich odhodlání zachovat si ten ideál neporušený i za cenu tragické oběti. Z imprese, kterou na nás působí dramatická fikce, že totiž v lidských vztazích není možná čistota, vyplývá ve skutečnosti prohlášení o naléhavé potřebě takové čistoty. Anouilhova snaha představit nám Orfea a Eurydiku sympaticky, přes všechny jejich omyly v názorech i v jednání, se mi zdá dokazovat, že jeho hra má význam povzbudivý a pozitivní.

Dalo by se možná namítnout, že starší generaci autor podstrčil příliš ubohé karty. Jenže přítomnost starších o výsledku partie nerozhoduje. Slouží jenom jako temné pozadí, na kterém umělec kontrastně maluje své světlé anděly. V době londýnského uvedení Eurydiky přišel dr. Ivor Brown s tímhle extrémním názorem:

V jeho hře vystupuje krevnatá postava Orfeova otce: je to další kočovný komediant, ošumělý a sešlý, ale je v něm dickensovská vitalita, dovede se kurážně prát se životem, smát se a s chutí se najíst. A právě pro tu vitalitu se nám předvádí jako odstrašující příklad! Těžko si představíme zbabělejší doktrínu, než učení pana Anouilhe, který jako by s filosofem Novalisem sdílel názor, že jedinou záchranou pro lidstvo je všeobecná sebevražda.\*)

Neukazuje už samo užití slova „doktrína“ kritikovu neschopnost uvědomit si proces, kterým se dobíráme mnohovětrného významu hry? Chápe kritik vůbec otcovo místo v celkové struktuře, jestliže odmítá brát „vitalitu“ postavy stejně, jako ji hodnotí autor? Ta vitalita je přece podvod, otec i Vincent patří do téže kategorie, i když Vincenta si náš kritik za příklad nezvolil. Díval se na hru tak, aby pocítil její šerosvitnou fantazii? Hledá v ní ibernovskou hloubku charakterizace, kdežto autor své postavy koncipoval jako loutky, představující děje v řeckém dramatu. Anouilh sám na podobné kritiky odpovídal v jednom ze svých řídkých rozhovorů s novináři:

V roce 1936 jsem objevil, že není nutné vyjadřovat námět pevnou formou v jeho prvotní přirozené prostotě nebo dokonce syrovosti. UVědomil jsem si, že dramatik si může a má se svými postavami, s jejich vášněmi a počiny hrát. *Cestující bez zavazadel* byla má první práce, kde jsem takovéhle „hraní“ zkoušel ... „Hrát si“ s námětem znamená vytvořit si nový svět divadelních konvencí a naplnit jej svými vlastními kouzly a magií.\*)

Divák se musí snažit pochopit hru v tom duchu, v jakém ho sama hra k pochopení vyzývá. Magický svět *Eurydiky* je stvořen z určitého stylu a myšlenky, z mýtu a symbolu. V tom rámci vyslovuje hra jako svou první premisu, že přetvářka roste úměrně s věkem a zkušeností. Její druhá premisa říká, že minulost je nenapravitelná a budoucnost nevyhnutelná. Orfeus a Eurydika si z toho logicky vyvozují, že jediné očistění je ve smrti. Celá struktura je vymyšlena tak, aby nás pohnula k obraznému vnímání. Hrdina s hr-

dinkou představují poznatelný lidský ideál, ostatek zkaženost. A na nás se žádá, abychom přijali tvrzení hry, že ideál a zkaženost se nedají sloučit. Žádá se na nás, aby náš souhrnný zážitek vycházel z materiálu dramatikova, a ne našeho vlastního.

Takové jsou požadavky hry, jenomže obyčejný divák, který se rád dobře nají, ošívá se, když má platit daň z příjmu, a neláme si dvakrát hlavu problémy hříchu a spasení, uvidí nejspíš v *Eurydice* a v podobných dramatech rouhání proti přírodě. Odmítne možná následovat Anouilhe do oblastí, kterou pokládá za vymyšlenou říši pesimismu. Hlavní však je, co z toho odmítnutí vzejde kladného. Je totiž možné, že se hry podobného typu člověku protíví, a přece se jimi dá v divadle pohnout. Dramatik má plné právo, aby vyjádřil své stanovisko (a musí to právo mít, nemá-li drama zajít), jestliže diváka nekazí. Není povinen držet se nějakých uznaných morálních hledisek, což nemusí vůbec svědčit o jeho amorálnosti. Jean Anouilh nás určitě nezkazí - je morálně stejně přísný a svým způsobem stejně fanatický jako optimista Shakespeare, který napsal *Bouři*. Slovo „pesimistický“ právě tak jako „optimistický“ by nemělo být kritickou nadávkou.

Skutečná otázka zní, jestli dramatik, který nás v divadle dojíhá, příliš nezjednodušil věci, o nichž píše. Můžeme se ptát, je-li emocionální působivost hry ospravedlněna předváděnou situací a odpovídá-li základnímu podnětu, je-li situace vykreslena dost jasně a konkrétně, nebo není-li v ní potlačen některý rys zkušenosti, podstatný pro pravdivé ucelení obrazu. V *Eurydice* je vlastně potlačeno jenom ideální štěstí - neboť právě povaha takového štěstí se zde zkoumá. Nás diváky hra vyzývá, abychom si doplnili, co chybí. Snášíme emoce, které nám symbolická stvoření Anouilhovy fantazie pro tu chvíli vnutila, ať jsou nám třeba sebeprotivnější. Divadlo vyžaduje, abychom se na čas poddali obraznému světu hry a autor má právo usilovat ze všech sil, abychom si nejdřív alespoň uvědomili význam jeho hry jako celku, a teprve pak ho strhali - bude-li se nám do toho ještě chtít.



Část III

HODNOTY

## Účast obecnstva

Drama je třeba soudit podle toho, jakou hodnotu má pro diváky. Kritériem je tu nejen zkušenost, kterou si ze hry odnášíme, ale i stupeň, v jakém nás hra přiměla, abychom tu zkušenost při představení znovu prožili a tím si ji znovu stvořili. „Účast obecnstva“ je neurčitý a obtížný pojem. Musíme si jej nejdřív vymezit a pak se podívat, jak jej ovlivňují různé typy předváděných her. Nejde totiž o žádnou další složku jevištní techniky, nýbrž o sílu, příznačnou pro samu podstatu dramatu.

Patrně pod vlivem některých zajímavých experimentů, které se v našem století pokusily obnovit důvěrnou blízkost mezi divákem a hercem, máme sklon považovat účast obecnstva za věc podmíněnou tvarem divadelního sálu nebo hereckým způsobem projevu. Rané i pozdější experimenty režisérů Vachtangova a Mejercholda v Moskvě, o nichž se psalo s takovým nadšením,\*) mají dozajista svůj význam. Jenomže inscenovat hru tak, abychom nezapomněli, že sedíme v divadle, neznamená ještě postihnout její nervové centrum. Naopak, herci, kterým není dovoleno vniknout roli pod kůži, kteří se pohybují mezi obecnstvem a bez rozmyslu užívají hlediště jako hracího prostoru, jsou užiteční jen ve velmi omezené míře. Podobné metody diváka spíše vylučují než vtahují do hry. Zdůrazňují mu divadelní mechanismus na úkor vlastní schopnosti divadla ovlivňovat divákovy emoce.

Oč solidnější základ mají nedávné experimenty v Německu? Teorie „zcizení“ má za účel, jak vysvětlil její hlasatel Bertolt Brecht v jednom poválečném výkladu, „vyvolat v divácích pochybovačný, kritický postoj k předváděným událostem.“\*\*)

Jeviště i hlediště má být zbaveno všech „magických“ prvků, náladová výprava nemá vytvářet žádná „hypnotic-



ká pole". Herec má obecnstvu dávat nezakrytě najevo, že hraje, a nemá se úplně ztotožňovat s představovanou postavou. Nemá už pronášet text „jako improvizaci, nýbrž jako citát“, má hrát jednotlivé epizody „jako historické události“. Brecht uvádí, jaký bude mít takový postup účinek na obecnstvo. Protože se herec, jak říká,

neztotožňuje s osobou, kterou představuje, může k ní zaujmout určité stanovisko podle vlastní volby, projevit o ní vlastní mínění a dokonce přimět diváka (na němž se rovněž nezádá, aby se s postavou ztotožnil) ke kritice představované osoby... Divákův kritický postoj je postoj naprosto umělecký.

Nehodláme zde analyzovat epické divadlo. Poznamenejme jenom, že vzbudit v divákovi kritický postoj dokázaly už tradiční metody výběru a uspořádání materiálu od Aristofana až k Pirandellovi, že komedie měnila jeviště v laborator odjakživa. Tradiční metody však - na rozdíl od teorie Brechtovy - neupírají divákovi možnost, aby si v představitelství znovu vytvářel jemné emocionální odstíny, podobně jako to s vynaložením menší aktivity může dělat v běžném životě.

Přijatelnější se ukazují snahy o plnější využití hlediště, jak jsme toho byli v nedávných letech svědky při inscenacích Eliotovy *Vraždy v katedrále*, Bridgety Bolandové *Arény* a Fryova *Spánku vězňů*. Zvláště prospěšná se ta snaha zdá ve *Vraždě v katedrále*, kde se prostřednictvím církevního rituálu, jenž se sám blíží formě dramatu, vyjadřují ideje a emoce vlastní hry. Chrám je přirozené divadlo: shromáždění věřících v jeho lodi je jako obecnstvo v hledišti, kněz a kůr jako herec a chór. Ustálená chrámová dekorace tvoří téměř neutrální pozadí, které hru osvobozuje od realistického omezení. Jakožto shromáždění věřících oslavujeme Tomáše mučedníka, jakožto obecnstvo se ztotožňujeme s pocity canterburských žen. Ve funkci obecnstva jsme strženi pohybem sboru mezi lavicemi a kročeji rytířů, blízcích se za našimi zády k oltářním stupňům, a neztrácíme přitom výhody, které plynou z naší funkce věřícího shromáždění. Takové drama je však nutně výjimkou. Ve hře Dorothy Seyersové *Horlivost domu tvého*, kde mnichové chodí husím pochodem sem a tam a poutníci přicházejí s očima na stopkách, nebo ve *Spánku vězňů*, kde kněziště před oltářem klidně představuje Adamovu džungli a kazatelna se

mění hned v Abrahamovu horu, hned v Absolonův strom - v takových hrách libovolné nakládání s chrámovou dekorací vyřadilo do té míry chrám jakožto chrám, že je nutno podnitit obrazotvornost jinými prostředky, prostředky pro drama tradičními.

Kruhový divadelní prostor, v němž musí být scénická výprava nahrazena sugestivním náznakem a v němž je obecnstvo vtahováno přímo do jevištního dění, může vést k vzrušujícím inscenacím. Při tomhle způsobu hraní bychom však měli rozlišovat dvě věci: účast a intimní blízkost. Účast obecnstva není podmíněna nepřítomností scénické výpravy ani inscenováním v aréně. Intimní blízkost zase neznamená nutně účast, třebaže k ní může napomoci. Intimnost kruhového divadelního prostoru není vzdálena divadlu alžbětinskému a vlastně žádnému divadlu, kde jsou si jeviště s hledištěm dost blízko. Působivost poznámek stranou, monologů a různých nepřímých promluv do obecnstva, kterou si s tímhle typem divadla spojujeme, záleží víc na jejich schopnosti vyvolat účast diváků než na jejich zvláštní intimnosti. Spousta alžbětinských replik je však účinná, protože kombinuje obojí. Jako třeba:

ROMEO: Kdo je ta dáma, která počívá tam toho rytíře?

SLUHA: To nevím, pane.

ROMEO: Ach, ona teprv učí zářit svíce. Jak v uchu černochové náušnice žhne s tváře noci její spanilost, nad lidský pomysl i nad žádost. Jako když holubička k vranám sedne, tak jiných krása vedle její bledne.\*)

Romeo stojí při těch slovech skoro určitě v popředí pódia uprostřed hlediště a pozoruje Julii hranou chlapcem, jak tančí v pozadí. Hledí stejným směrem jako divák v alžbětinském divadle a mluví mu přitom těsně do ucha. Tou intimní blízkostí a ozdobně ilustrativními slovy Romeo obecnstvu nejen vášnivě sugeruje, že se zamiloval, ale zároveň mu nejprůhodnějším jazykem, na jaký mohl Shakespeare připadnout, podává slovní komentář, aby se chlapecký herec jevil jako výjimečně krásná dívka. Shakespeare využívá možností svého divadla: zaměřuje k Julii pozornost vizuálně a krásí ji slovně. Předpokládá, že alžbětinské obecnstvo nebude ztrácet čas zkoumáním Romeo-

vých zad nebo pošilháváním po jeho obličejí. Divák přijímá Romeovu blízkost samozřejmě a řídí svůj pohled jeho slovy. Sleduje tedy očima tančící Julií. V duchu se mu přitom utváří impresce Juliiny skvělosti, která bude během hry podrobena bombardování tisícem dalších impresí. Jenom takovou aktivitu můžeme právem považovat za účast.

Daleko víc než na technice jeviště nebo na umístění obecenstva záleží však na dramatickém textu. Kdybychom o účasti diváka uvažovali v pojmech nevycházejících přímo z dramatu, mohlo by nás to jen zavést. Každá hra si mapuje své vlastní území. Jedna metoda, jak nás přimět k reakci, je připodobnit osoby dramatu i jeho zákony co možná nejvíc těm našim. V druhém případě, zavádí-li nás hra mezi cizí tvory, kteří hovoří tak, jak by v životě nikdo nehovořil, bude jejich svět vnitřně konzistentní ve svých vlastních mezích. Oby ty typy dramatu vycházejí z obecného a základního předpokladu, že hra se musí do jisté míry odchylovat od skutečného standardu chování, vytyčeného současným obecnstvím, ale zároveň se mu také musí podobat. Podobnost ani odchylka nemůže být nikdy naprostá. Z toho lze oprávněně vyvodit, že mezi hrou uměle stylizovanou a hrou realistickou není žádný bytostný rozdíl. Obecenstvo se v obou případech zaměstnává - ať už uvědoměle či bezděky - ustavičným srovnáváním své osobní zkušenosti s tím, co vidí a slyší na jevišti. Právě na tomhle srovnávání spočívá jak společenská podstata komedie, tak morální podstata tragédie.

Vyzvat obecenstvo k takovému srovnávání znamená vlastně vyzvat je k překlenutí jistého odstupu - nikoli fyzického odstupu mezi divákem a hercem, nýbrž dramatického odstupu mezi divákem a postavou. K přemostění té mezery musí autor vynaložit co nejpronikavější úsudek: jde totiž o nejchoulostivější výrazový prostředek divadla.

Každý dramatik vědomě či nevědomky vychází z kardinálních zásad doktora Johnsona, „že diváci jsou vždycky při smyslech“, ale že „iluze, máme-li už iluzi připustit, není ničím omezena“,\*) stejně jako z Coleridgeova pronikavějšího poznání, že „v tomto i ve všech jiných případech pravá jevištní iluze netkví v našem soudu, že vidíme les, nýbrž v potlačení soudu, že to, co vidíme, les není.“\*) Dalo by se diskutovat, jestli je divák opravdu vždycky při smyslech, jestli si je vždycky vědom formy svého zážitku. Nepokládám

v divadle bdělý a vědomý odstup za nic absolutního. V určitých sugestivních okamžicích silné emoce a vybičovaného zájmu může obecenstvo s postavou natolik sympatizovat nebo sledovat její myšlenky tak napjatě, že mezi nimi žádná mezera nevzniká. Většinou však k plnému emocionálnímu ztotožnění nedochází - například s hrdiny Shakespeareových tragédií. Autor tedy většinou mezeru zužuje nebo rozšiřuje podle toho, jak si to hra vyžaduje. Iluze, máme-li ji už připustit, vychází z divákovy ochoty překlenout mezeru obrazotvornou spoluprací a podřídit se sugesci impulsů, které na něj prší přes rampu. Dobrý dramatik dokáže iluzi vystupňovat do té míry, že vybuchneme směchy nebo vykřikneme hrůzou a odporem.

Dobrá hra tedy musí především vyvolávat takovouhle pozitivní reakci, bez ohledu na dramatický žánr. Strhne-li nás, ať už v rovině plnokrevného citového melodramatu, nebo v rovině intelektuální jako Shawovo *Ženění a udávání*, je alespoň schopna dalšího hodnocení. Co však, když v nás hra nevyvolá ani odezvu, ani účast? Co bývá příčinou? Odpověď můžeme hledat ve dvou napohled protichůdných směrech, na dvou koncích spojovací linie: v akci na jevišti i v reakci hlediště. Chyba může být tam i tam nebo v obojím zároveň, ale v praxi se oba konce nedají rozlišit. Myšlenky a pocity obecenstva - i toho nejomezenějšího - nejsou totiž jenom terčem působení dramatu, ale taky materiálem, z něhož musí dramatik svou hru sestavit. Somerset Maugham řekl, že „řád obecenstva je ta nejdůležitější konvence, se kterou musí dramatik počítat.“\*) Drama bude omezeno do té míry, do jaké míry je omezen divák. Dramatik si bude vždycky klást otázku, jak daleko může zatížit představitivost, cit nebo intelekt obecenstva, kam až smí dojít ve zkoumání tématu. Účast obecenstva je problém, s nímž je třeba počítat už při zrodu hry.

S jakým obecnstvím dramatik počítá? Někdy možná jen s masou lidí, u kterých měla předtím nějaká hra úspěch. Někteří autoři se nepochybně obecnstvu podbízejí, když spoléhají na osvědčené, ale opotřebované náměty i metody. Co však může předpokládat poctivý umělec, který touží po svěžím výrazu? Zmítá jím neustálý rozpor mezi dramatickou potřebou zajištěné odezvy a snahou o originální výraz. Tak může vyvstat celá řada těžkostí kolem otázky, jak vhodně je umístit drama do zcela určitého prostředí a užít



zcela určitých symbolů, jako na příklad irských v Šyngově hře *Ve stínu doliny* nebo v Yeatsově *Zemi naší touhy*. Lze tady s určitostí očekávat, že v nich najde univerzální hodnoty třeba obecenstvo anglické, které si je možná ztotožní pouze s jejich zdrojem, a tím si je zúží?

Jak dalece musí dramatik vyložit, oč mu jde, v tak zvané „problémové“ hře? Mnoho dramát, zejména poválečných, si vzalo na mušku nejrůznější aktuality od problému válečné evakuace až po homosexualitu. Z aktuality vyplynul jejich úspěch i některá laciná řešení. Jakého speciálního vysvětlení je však zapotřebí ve hrách, které se střetají s vyloženou opozicí? Ibsen musel v *Noře* vynaložit téměř celý text, aby si připravil pointu argumentace, kterou obratně uplatnil zároveň s dramatickým vyvrcholením hry. Nedostatečně dramatinovaná freudovská symbolika v Audenově a Isherwoodově hře *F 6 stoupá* nedovoluje, aby hru ocenilo obecenstvo, jež by jinak mohla zaujmout. Autor nesmí u diváka předpokládat žádné speciální znalosti, zvláště když se kolem nich hra točí, ledaže je převede do dramatických pojmů.

Jindy se zase může dramatikův záměr srazit s citem obecnosti pro psychologickou pravdu. Předvede-li divákům, zvyklým na divadelní zlosyny, zlotřilce jaksepatří melodramatického, může se nejspíš spolehnout, že takového zloducha vypískají. Co se však stane, rozhodne-li se skoncovat s odumírající tradicí a ukázat složitějšího, sympatického hříšníka, jako je třeba Willie Loman v Millerově *Smrti obchodního cestujícího*? Vyvolá taková postava zamýšlenou odezvu? Na druhé straně je dnes černobílá kresba zla a dobra podezřelá, takže leckteré dobře konstruované melodrama z minulého století, třeba Zolova *Tereza Raquinová*, se dá dnes pro jeviště zachránit jen jako burleska. A obecenstvo nejví valnou smířlivost s nepodloženým sentimentem v kusech, jako je Pinerova *Druhá paní Tanquerayová* nebo Barrieho *Mary Rose*, kde hra stojí a padá s nereálnou psychologii. *Obývací pokoj*, nedávné drama Grahama Greena, odradilo některé diváky z náboženských důvodů, většinou však nedostatečnou psychologii, která bohužel podlomila jeho působivost a prozradila jeho nedotaženost.

Účin hry mohou zmařit i nesnáze se „stylem“ a s použitím konvence. Congrevova komedie *Tak se točí svět* působí potíže, protože její zápletka je příliš komplikovaná, aby se

dala v inscenaci dešifrovat. A přitom se její fantazie nezdá dost povznesená, aby vyvolala onen objektivní postoj ke vztahu mezi mužem a ženou, jaký je pro plné ocenění hry nutný - i když je v ní třeba uznat půvab jejího vyjadřování a vtípu, stejně jako oslnivost Millamanta a oněch scén, které svou pronikavou výstižností mají hodnotu samy o sobě. Shawova *Majorka Barbora* nás přes mistrovskou argumentaci nestrhne k souhlasu se závěrem posledního dějství. Bráníme se Barbořině konverzi do té míry, že zapochybujeme o samém základu hry. Jakmile je hrdinka zastíněna Undershaftem a Cusinsem, vytrati se nám nejspíš ze zřetele natolik, že nám její proměna připadá příliš náhlá. Skutečná potíž však vězí hlouběji: Shaw jako umělec udělal tu chybu, že nás nalákal, abychom požadovali ibsenovskou hloubku charakterizace od hry, která svou strukturou míří k výstřední frašce. Ve hře J. B. Priestleye *Přišli k městu* nerealistická konstrukce nepříjemně vyvstává pod nátlakem realistického způsobu řeči a chování. Dvě protichůdná kritická vodítka se navzájem ruší a následkem toho nám připadá, že hra své téma zdůrazňuje příliš křiklavě a brání nám tak v účasti.

Chybný odhad potenciálu divákovy obrazovnosti může oslabit i tu nejpádňější dramatickou výpověď. Fryův *Prvorozenec* nás naléhavě přinutí, abychom se zahlubali nad osobním utrpením v soudobých podmínkách. Jenomže strohé vyjádření naděje, které Fry volně připojil k hlavní ideji hry jako jakousi doušku, nám už představitost nepodní, a tím nás zklame. Jeden rys v *Ardéle*, totiž tělesné znetvoření hrdinů, rys podstatný pro vyjádření významu hry, odpudil i jinak tolerantní diváky tak dalece, že to oslabilo její vyznění. Kdo však může u podobného vážného dramatu tvrdit, že selhal autor a ne obecenstvo? Jenom tolik je jisté, že se tím snižuje primární dramatická hodnota.

Co může očekávat od obecnosti autor, který svou hru záměrně koncipuje ve filosofických pojmech divákům neznámých? Problém účasti vyvstal v posledních letech zvláště ostře u dramatu existencialistického. Sartrovy *Spinavé ruce*, hrané v Anglii pod názvem *Zločin z vášně*, tedy pod titulem, který diváka sotva orientoval, měly, jak se zdá, úspěch z důvodů dramatikem nezamýšlených. Existencialismus se v některých případech dobře snáší jak s divadlem, tak s románem, protože mu jde výslovně o problémy lidského jedinice. V existencialistickém dramatu právě tak jako v ži-

votě neexistují žádné definitivní návody, jak má člověk jednat. Rozhodujeme se podle těch nebo oněch hledisek a výsledkem si nejsme jisti. Sartrovský existencialista však uvědomělou volbou prosazuje svou přirozenou svobodu a důstojnost, dokazuje si tak, že je něco víc než hlávka zelí. Svobodná volba je mu tedy důležitá *sama o sobě*, a tím se existencialista liší od nezavěšeného obecně. Běžný divák má v povaze, jak o tom svědčí tradiční dramatická praxe, že se napjatě zajímá i o *vnější následky* každého rozhodnutí. Chce-li si tedy autor hry, jako jsou *Spinavé ruce*, zajistit divákovu účast, staví ho tehle rozdíl mezi existencialistickou teorií a běžnou lidskou praxí před speciální problém. Pokud nás poutá dramatická situace - a Sartre umí vyvolat zájem i stupňovat napětí - pokud nás strhuje její emocionální hnací síla, přijímáme drama obvyklým způsobem. Najednou však přijde okamžik, kdy hrdina musí čelit své sudbě v chladném světle sartrovského existencialismu, a zde se dostávají ke slovu jiné síly než dramatické. Jakmile na nás autor vyžaduje hledisko založené na tézi, která se vymyká naší zkušenosti, začne se drama rozkládat. Nedokáže nás přimět ke skoku přes poslední, intelektuální překážku. Musí proto užít zvláštních metod, aby proti našemu výkladu děje postavil jako výzvu výklad svůj.

Existencialistický hrdina *Spinavých rukou* Hugo, pečlivě vykreslený jako slaboch, se rozhodne dokázat si, že slaboch není. Proto chce zabít Hoederera, muže, kterého pokládá za zrádce strany. Ví, že najde sebedůvěru a osvobodí se od úzkosti jenom tehdy, uskuteční-li své předsevzetí s chladnou rozvahou. *Spinavé ruce* jsou hra o pochybnostech, váhání a odkladech, v níž je obratně dramatizováno hrdinovo sebezpytování. Hugo si není jist, zda jeho počínání není jenom hra - ta narážka se v průběhu dramatu opakuje v různých obměnách. A nadto objeví, že má člověka, jehož se chystá zabít, vlastně rád. A nejen to - ten člověk mu důvěřuje. Tím je Hugova pohnutka k činu částečně oslabena. Naproti tomu se však Hugo po návštěvě z nepřátelské strany v duchu ujistí, že Hoederer je opravdu zrádce, a navíc ještě objeví, že se Hoederer miluje s jeho ženou Jessikou. Vyjasňuje se nám, že nás autor nutí soustředit se na motiv vraždy podobným způsobem, jakého je použito v *Hamletovi* nebo v Dostojevského *Zločinu a trestu*: odvádí totiž naši pozornost od vraždy samé.

Hugo konečně Hoederera zastřelí v Jessičině přítomnosti. Předtím jí řekne: „Nehněvám se na tebe, ani nežárlím, my dva se přece nemilujeme.“\*) Ačkoliv jeho základní motiv je sobecký - chtěl si přece dokázat vlastní mužnost a tak se zbavit zoufalství - teď jako by se pokoušel svůj čin očistit od sebemenšího zdání sobeckého zájmu. Nemá to být vražda ze žárlivosti, ať už proto, že ho Jessika okradla o náklonnost Hoedererovu, nebo Hoederer o lásku Jessičinu. V podstatě se však neděje nic jiného, než že se jeden sobecký motiv nahrazuje druhým. Hugo říká o Hoedererovi:

Ale tenhle, ten mě skoro nacytal na lep. „Pomůžu ti, pomůžu ti, aby se z tebe stal muž.“ Jaký jsem to byl blázen! Nezáleželo mu na mně ani za mák.

Nejedná-li Hugo ani ze žárlivosti, ani z důvodů politických, má jeho motiv velice blízko k dotčené osobní pýše. Slyšíme jeho výkřik: „Dal jsi mi svobodu!“ Znamená to, že je prost osobních závazků k muži, jehož se odhodlal zavraždit z politických důvodů? Nebo se tím myslí pouze svoboda jednat v zájmu sebeuskutečnění? Autor se z pochopitelných důvodů pokusil soustředit naši pozornost na pohnutky činu místo na čin sám. Jenže nám přitom dal jednu nadbytečnou alternativu navíc, a neexistencialista si nevybere tu, kterou by chtěl autor. Kdyby byl hru napsal jako moderní politické melodrama, mohli bychom si vraždu vyložit pohnutkami politickými a snad by nás to uspokojilo. Není-li však motivem politika a neexistují-li jiné pohnutky, je pro nás přijatelné, aby člověk, s nímž jsme se ztotožnili, vraždil z čirého sobectví? Naivnímu divákovi se dá promítnout, předpokládá-li, že člověka, který se vědomě dopustil krvavého zločinu, je třeba podle zásad obecné morálky odsoudit.

Zmatek nastává po vraždě, kdy přestáváme autorovu argumentaci chápat. Slyšíme další výpovědi, které jenom zdůrazňují, jak se téma hry nepodařilo vyjádřit. Umírající Hoederer říká svému tělesnému strážci, že šlo o *zločin z vášně*: „Neublížujte mu, nikdo... Žárlil.“ Proč to říká? Dalo by se tvrdit, že Hoederer už Huga pokládá za člověka schopného života. Jenomže naše pocity zůstávají natolik rozpolcené, abychom si to vyložili neexistencialisticky, dejme tomu tak, že Hoederer se na Huga dívá s otcovským soucitem. V epilogu se konečně dovíme, že zavraždění



Hoederera byl omyl, že se mezitím změnila politická aliance a že mu dokonce nejspíš bude postaven pomník. Má to zřejmě znovu zdůraznit, že na vlastním zabítí nezáleží. Neexistencialistu to však zarazí jako obzvláště trpká dramatická ironie. Tak se stane, že na Hugovi chtějí, aby se svého zločinu zřekl - což by mohlo vést k svrchovaně intelektuálnímu antiklimaxu. Naše zkušenost nám však opět neposkytuje žádné vodítko, takže tenhle výsledek automaticky hodnotíme podle křesťanské morálky: smrt člověka je nerozlučně spjata s důsledky, které má pro duši vrahovu. Bylo by zajímavé zjistit, kolik diváků chápalo Hugovu závěrečnou sebevraždu jako jeho přiznání viny, jako projev patřičného pokání, a nikoli jako čin existencialisty, který se otevřeně hlásí ke své „svobodě“ a radostně nese svůj osud jako člověk, jenž našel sebe sama.

Stojí za povšimnutí, že Sartre si není jist naší reakcí, a to plným právem. Dává to najevo zvratem v argumentaci, který už nemá pro souhrnný význam hry téměř žádnou dramatickou váhu. Vkládá totiž Hugovi do úst takhle poslední slova:

Člověk jako Hoederer neumírá náhodou. Umírá pro své ideály, pro svou politiku, je zodpovědný za svou vlastní smrt. Jestliže se hlásím k svému zločinu před vámi všemi, jestliže na sebe беру jméno Raskolnikova, jestliže jsem ochoten zaplatit nezbytnou cenu - pak se mu dostane smrti, kterou si zasloužil.

Nemyslím, že by ta slova mohla něco znamenat pro diváky kromě těch, kteří už vyznávají existencialistickou filosofii. Byli bychom možná ochotni uznat Hoedererovu smrt za vznešenou podle normálních měřítek, a Hugův pokus o důkaz, že ta smrt nebyla marná, chápat jako hold Hoedererovi, ne jako potvrzení vlastního činu Hugova. Jevištní dění se však až do konce soustředí na Huga a na jeho osud. Vidíme ho, jak jde s ironickou poklonou vstříc jisté smrti. Ironická poklona by mohla být gestem tradičního zlosyna, který se vzdává silám spravedlnosti. Vykupuje Hugo tímhle rozhodnutím svou existencialistickou mužnost nebo křesťanskou duši? Obecenstvo si po nevelkém vnitřním boji vybere pravděpodobně to druhé. Nic proti tomu, že nám Sartre předvádí neobvyklé okolnosti, aby nám demonstroval své zásady. Ale musel by je beze vší sntzačnosti a libovůle plně realizovat, nemá-li hra působit pouze melodramaticky.

Drama se hroubí, jakmile si obecenstvo v duchu zkonstruuje jiný obraz, než jaký zamýšlel autor. Sartre v úzkostlivé snaze odbourat všechny příliš očividné pohnutky k vraždě opomíná dát obecenstvu pozitivní vodítko. Společá se, že si diváci domyslí Hugův duševní stav, který autorsky definuje popřením všech ostatních důvodů k činu a který doufá vyložit ještě v závěrečném epilogu. Zapomíná, že divákova představitost se děsí prázdnoty, že motivy lidského jednání, jak si je obecenstvo může představit z vlastní zkušenosti, jsou rozmanité a složité - a zejména zapomíná, že sám ve hře dostatečně nečelí té představě, která nezasvěcenému obecenstvu vytane na mysli nejspíš. Epilog přichází příliš pozdě, aby mohl překlenout mezeru, kterou si už samo obecenstvo překlenulo morálním soudem, na jaký je zvyklé. Podobně jako pro mnoho dramatiků, Aischyla, Marlowa, Chapmana, Goetha nebo Pirandella, je i pro Sartra filosofie ospravedlněním vzniku hry, ale na rozdíl od jmenovaných autorů jeho filosofie přestává drama formovat, jakmile je její dramatická platnost podrobena zkoušce. Ztroskotání techniky vede ke ztroskotání hodnoty, a kde se zkomolení zkušenosti nedá zamaskovat dramatickou obratností, projeví se možná ztroskotání hodnoty i ztroskotáním techniky.

Dramatik tedy musí o svém obecenstvu zevrubně uvažovat a dospět k řadě promyšlených rozhodnutí. Může se snažit vyvolat soucit, ale musí znát míru, aby nezabředl do sentimentality, jinak by přeslazením odpuzoval. Může se s vážným záměrem snažit vyvolat smích, ale ne za cenu karikaturního zploštění postav a obrácení hry ve frašku, jinak by její význam mohl přijít nazmar. Může se snažit zaujmout satirou, ale satira nesmí být jízlivá nebo cynická. Může zpracovat aktuální problém, ale udělá moudře, když jej zdramatizuje se zřetelem k trvalým rysům lidské přirozenosti a chování, jinak nebude působit věrohodně. Může si klidně posloužit efektní podívanou i senzací, ale tak uměřeně, aby tím diváka nepřesýtil a neochromil jeho schopnost reagovat na téma, jemuž takové efekty slouží. Dramatik netouží rozesmát nás až k pláči nebo rozplakat až k smíchu. Podobné problémy jsou důvěrně známé a společné všemu umění vůbec.

Všechny souvisí s otázkou přiměřenosti vyvolaných impresí. Dobrému dramatikovi se nesmí vymknout účinné

efekty z ruky, zachovává si nad nimi kontrolu. Víme, jak důležité je dopřát obecenstvu úlevu emocionálního antiklimaxu nebo „komického odlehčení“, než přijde další nápor, máme-li se tomu novému náporu poddat s obnovou energií. Známe taktiku průtahů a odvádění pozornosti, která má zvýšit napětí, předcházející krizi: myslíme třeba na vloženou scénu, v níž Jago probodne Roderiga, zatímco je Othello na cestě do ložnice Desdemoniny, nebo na Edgarovu trýznivě vleklou zpověď, zatímco čekáme na zprávy o zajatém Learovi a Kordelii. A působivý závěr scény před spadnutím opony je vlastně jen promítnutí impresce natolik silné, aby nás přenesla do další scény. Takových triků a rozmanitých prostředků kontroly je mnoho. Kde však autorův talent v jednom ohledu překonává nedostatky hry v ohledu druhém, tam žádná pravidla neexistují. Marnotratně přelidněné scény komedií tak odlišných, jako je Jonsonova *Bartolomějská pout* a *Pod Mléčným lesem* od Dylana Thomase, vyvolávají impresi životnosti pouhým množstvím, i když v komedii Thomasově skryté aranžmá postav a vokálních kontrastů nepřímou zdůrazňuje u obyvatelů Llaregybu „rozmanitost v totožnosti“. A rádii sneseme přehánění v řeči, je-li svěží a výrazná, ať už u raného Shakespeara jako v *Marné lásky snaze*, nebo u pozdního O'Caseye v *Rudých růžích pro mne*.

Nedostatečná kontrola dramatických obrazů se dá vytknout mnoha expresionistickým dramátům z dvacátých let. Jsou to většinou hry, které nerady předvádějí individualizované postavy, schopné probudit specifický zájem, takže se jejich výsledné působení nedá tak snadno odhadnout a záleží na divákové libovůli. Z toho důvodu se možná kdysi udivující divadelní hnutí rozložilo a jeho technické výtěžky vplynuly do jiných, méně choulostivých sdělovacích technik. Dr. Ivor Brown říká, že expresionistické hry podnikly masový útok na emocionální systém (mířily patrně k vyvolání plné divácké účasti, ale zřídka kdy jí dosáhly.)\* Georg Simmel naznačuje příčinu selhání, když definuje expresionismus jako pokus zachytit život v jeho podstatě, ale bez jeho obsahu.)\* Jestliže se ze společenské situace abstrahují pouze její obecné, typické rysy, mohou se při té operaci ztratit neméně důležité rysy, nutné pro pochopení souvislosti i pro přesvědčení diváka. Postava změněná v odosobněnou nálepku pro určitý citový stav, jako je Nula

v *Počítačím stroji* Elmera Rice, se může odosobnit tak dalece, že jí nezbyvá dost života, aby zamýšlený citový stav vyvolala. I Shakespeare užíval postav jako symbolů, nikdy se však nespolehal, že mu jejich obrysy vyplní nějaká jazyková řídina. Dramatický jazyk, který se vyhýbá hovorovému tónu, ale nedosahuje poetických kvalit, nemívá dost citové síly, aby unesl vážné téma. Taktika šoků a staccatově konstruovaných scén může narušit přesvědčivou kontinuitu myšlení a citění, na kterou oprávněně spoléhaly „dobře napsané hry“. Snaha expresionistických dramát o plnější využití jeviště je chvályhodná; jejich úspěch při hledání nové nerealistické divadelní formy je politováníhodný.

*Chlupatá opice* Eugena O'Neilla nám slouží jako výrazný příklad. Autor prohlásil, že jeho hra „symbolizuje člověka, jenž ztratil někdejší harmonický vztah k přírodě, vztah, který znával ve svém animálním stadiu a který v duchovním smyslu dosud nenašel.“\*) Je to poctivé konstatování záměru, ale jako divadelní zážitek takhle hra přísně vzato „neznámená“ vůbec nic. Postava Yanka je úmyslně pouze načrtnuta. Převyšuje své druhy tím, že si uvědomuje sám sebe, ale jinak nám ho autor představuje jako jednoho z řady, jako symbolický produkt industrializace, jako negramotného živočišného lodního topiče. Stejně jako ostatní topiči nemá vyzírat docela lidsky:

Muži sami by měli připomínat známé kresby, které se nám pokoušejí rekonstruovat podobu neandertálců. Všichni mají zarostlá prsa, dlouhé paže, svědčící o dříví síle, a nízká, nazad ubíhající čela, pod nimiž blyskají malá vzteklá očka. Jsou mezi nimi příslušníci všech civilizovaných bělošských plemen, ale až na malé rozdíly v odstínu vlasů, pleti a očí jsou si všichni navzájem podobní.)\*

Autor nečeká, že na Yanka budeme reagovat jako na dramatický charakter. Nechává ho opustit loď, v jejíž kotelně byl docela doma, a vstoupit do světa natolik fantasticky zkrusleného, aby se naznačilo, že je nazírán očima Yankovyřma, ale přesto do světa pro nás poznatelného. Yank nenalézá své místo ani na elegantní newyorské Páté avenui, ani mezi revolučními „Průmyslovými dělníky světa“. Konečně zajde do zoologické zahrady, kde v dlouhém monologu vyjadřuje, oč blíž je mu gorila v kleci než lidský rod a rozmlouvá s ní, dokud ho gorila nerozdrť. Autor nám tu scénu vysvětluje:



Yank nemůže dopředu, a proto se pokouší jít zpátky. Takový je význam jeho stisku ruky s gorilou. Ale ani návratem zpátky nenachází místo, kam patří. Gorila ho zabije. Je to téma, kterým se drama vždycky zabývalo a vždycky bude zabývat: člověk a jeho zápas s osudem. Když bojoval proti bohům, dnes bojuje sám se sebou, se svou minulostí a snahou najít své místo ve světě.

Je opravdu třeba přečíst si vysvětlení předem, poněvadž divadelní zážitek nám z toho dává poznat jen málo. O'Neillovo vysvětlení je měřítkem dramatického ztroskotání hry.

Při čtení se nám možná Yankova scéna s gorilou bude zdát úplně zřetelná. Ocituje si jádro jeho posledního monologu:

Tak pěkně k nám vítáme, he? Zdar, zdar, celá parta pohromadě. A heleďme, ty se tváříš nák divoče, he?... Copak spolu nejsme v jednom klubu - v klubu chlupatých vopic?... Já byl taky zavřenej v kleci - horší než ta tvoje - to se ví - vo moc horší - ty máš aspoň šanci jim zdrhnout... Heleď, jak se tam za téma mřížema poradí cejtíš, dyž tě sem lezou vočumovat? Jenže ty máš náhodou kliku, víš? Ty k nim nepatříš. A já k nim patřím, ale vlastně taky ne, víš?... Ty si můžeš sedět a nechat si zdát vo zelených stromech, vo džungli a vo tom všom. To pak někam patříš ty, a voni ne... Ty seš kabrhák! Vydržíš to až do finále! Ty a já, he? Dyť sme spolu v jednom klubu! (Yank... vypáčí zámeček klece. Otevře do ní dveře...) Ruku na to tajný - znamení našeho spolku... (Gorila skočí a seve Yanka mohutnými pažemi do vražedného objekt...) Kriste Ježíši, kam teda patříš? Kam se hodím?\*)

Do jeho řeči se mísí gorilí vrčení a řev: má nám to vsugerovat zdání rozhovoru mezi člověkem a zvířetem.

Námítky proti úryvkovitému způsobu Yankova vyjadřování nejsou na místě. Autor jeho prostřednictvím podává zřetelný sled sugestivních impulsů. Yank se svou tupou ironií dospívá k jasnému závěru: sympatizuje s gorilou, protože se jí sám podobá a při pohledu na ni si rázem uvědomí, v jaké kleci je zavřen bez naděje na útek. Yank se do své klece na rozdíl od gorily narodil, přesto však doufá, že se mezi nimi může rozvinout jakási drsná náklonnost. Zvíře však jeho sympatie neopětuje a Yank hyne, aniž objevil své místo ve světě. O'Neill k tomu ironicky dodává: „Konečně snad chlupatá opice našla, kam patří“, jako by tím rozuzlením naznačoval jistý tragický záměr. Můžeme ovšem pochybovat, zda někdo patří jinam, než do svého přirozeného prostředí - srovnávat gorilu v kleci s Yankem ve společnosti znamená míchat dva symboly poněkud matoucím způsobem.

Nakolik se vlastně autorův záměr v divadle skutečně naplňuje? Symbol Yanka viděného jako opice nabývá v předchozích scénách stále většího důrazu. Blíží se až nebezpečně směrnosti, jeho vážnost je však zachráněna tím, že naše představivost má pořád dost rozletu, aby si jej přizpůsobila změřitelným lidským proporcím. Symbol se nám vztahuje pouze k Yankovi - jeho význam je kontrolován přítomností postavy na jevišti. V poslední scéně se však symbol viditelně konkretizuje přímo v podobě gorily. A tím se na něj navěšují různé scestné významy, jež nám sugeruje němé zvíře. Řekněme popravdě, že k nejsilnějším z nich patří asociace na Darwinovu teorii, které diváka zavádějí úplně stranou. Autor věc nedomyslel: abychom mohli dál sympatizovat se zmateným Yankem, museli bychom najednou pocítit sympatii a respekt i ke zvířeti, a to je sotva možné. Tak se během poslední scény ocitáme mimo hru; trávíme čas tím, že si doplňujeme jiné souvislosti, než jaké zamýšlel autor. Určité sympatie k Yankovi se v nás srážejí s vědomím, že zvíře rozhodně nemůže mít smysl pro žádné sbatřování a z toho vyplývá nebezpečí nechtěné komiky. Všechna slova nám připadají jaksi dvojsmyslná, protože je posloucháme bez citového zaujetí. Emocionální krize, k níž má dojít při otevření klece, vyzní za takových okolností dutě. Vytváříme si určitý obraz, ne však z vůle O'Neillovy, nýbrž své vlastní. Myšlenka, že Yank nemůže dopředu, ani zpátky, je nám tak odlehlá, že by se asi vzpírala citlivému poetickému objasnění, v jakém ostatně autorovi brání dialog omezený negramotností postav. Nebo máme snad vidět v kleci osud společnosti a v Yankovi sami sebe, právě tak jako se Yank vidí v gorile? Nic z toho není vyjádřeno dramaticky. O'Neillova starší hra *Cisár Jones* se sice pokouší tlumočit podobné téma úspěšněji, v podstatě však selhává pro stejnou necitlivost k nezávisle pracující obrazovnosti diváků.

Jiná věc je odhadnout, jak dalece zůstává hra živá, je-li napsána v konvenci, vzdálené už zkušenosti obecnosti. Virginia Woolfová prohlásila, že alžbětinské divadlo nám umožňuje pohybovat se volně

mezi vévodami a grandy, Gonzály a Bellimperci, kteří tráví život ve vraždách a v intrikách, ženy se oblékají jako muži a muži jako ženy, vidí duchy, šlejí, umírají s co největší okázalostí pro sebenepatrnější záminku, pronášejíce při svém pádu skvěle šťavnaté kletby nebo divoče zoufalé elegie.\*)

Ale umožňuje nám to alžbětinské divadlo opravdu? Jeho hrdinové nám dnes možná nemají dramaticky vůbec co říci. Moderní obecenstvo už třeba není schopno takové volnosti využít. Měli bychom radost, kdyby v budoucnosti měli dramatičtí autoři skutečně k dispozici výhodu všech dosavadních konvencí od řeckého chóru až po telefon. Jenomže katalog částečných proher a nedomrých pokusů o vzkrísení mrtvé minulosti neustále roste. V každém případě si však můžeme být jisti, že za ony základní konvence, jmenovitě za chór a monolog, jichž se používá především k povzbuzení účasti obecenstva, se musí najít nějaká náhrada. Drama je totiž podmíněno součinností vnímatelů *do té míry*, jaké například román nemůže dosáhnout. V divadle se většinou zapomíná na autora víc než při čtení románu, a součinnost, kterou divadlo čeká od diváka, divadelním hodnotám nejen nic neubírá, ale musí je zvýšit.

Když vidíme, že moderní realistické divadlo neuzivá sborových, monologických nebo jiných forem lyrického a rétorického projevu, ani básnických obrazů a rytmů, které „různým způsobem slouží k překonání nevýhod oné stručnosti, jež je nutná pro dramatickou koncentraci a bezprostřednost“,\*) jsme možná ochotni až přehnaně poukazovat na omezenost jeviště. Zdá se nám pak, že vyjadřovací forma románu je nejschopnější ovlivnit nás podobně jako rané dramatické konvence. Vždyť román dokáže vést a řídit čtenáře k pochopení smyslu, soustředit jeho pozornost na myšlenku, motiv, mentální reakci, na jemné odstíny nevysloveného citu a na všechny jeho rytmy - dokáže vlastně všechno, co není vysloveno v realistickém dialogu, všechno, co by mohlo vyvolat skutečně plnou spolupráci mezi jevištěm a hledištěm. Dá se vůbec myšlení a sebezpytování i ona těžko postižitelná oblast, kterou označujeme slovem lidské vztahy, výstižně drammatizovat dnešní věcnou, k vnějším vjemům zaměřenou řečí? Jinými slovy: dá se to všechno ukázat na jevišti, aniž by se musel dramatik vracet k většinou už nepřijatelným konvencím a spokojovat se s pouhým trpným souhlasem?

Ibsen, pokud nepřetěžuje dialog těžce symbolickými náznaky jako ve *Staviteli Solnessovi* nebo pokud nás nenutí k analytickému psychologizování jako v závěru *Rosmersholmu*, na tyhle otázky svým dílem bohatě a uspokojivě odpovídá. Porozumět jeho způsobu práce znamená po-

chopit, v čem tkví nevšední význam účasti obecenstva pro každé drama vůbec. Ibsen jako by svým postavám dával paměť, a tím nám umožňuje, abychom si sami rekonstruovali jejich minulost. Velmi brzy pocítíme, že postavy mají kořeny v reálné situaci - pro nás reálné proto, že ji připouštíme pouze skrze síto svého vlastního úsilí a zážitku. Minulost se zpřítomňuje jako v dobrém moderním románu. Jakmile autor prostřednictvím herců dokáže regulovat impulsy sugerující nám minulost, a my si je umíme osvojit oním pro drama jedinečným deduktivním procesem, který jsme se v téhle knize pokusili vyložit, může nám dobře skloubený dialog mezi dvěma postavami poskytnout hluboký a bezprostřední zážitek, na jehož vytvoření se podílíme, a nahradit nám tak něco z forem divácké účasti ve starších konvencích.

Podívejme se znovu na úvodní scénu *Rosmersholmu* o kousek dál než v první kapitole, na začátek rozhovoru mezi Rebekou a Krollem. Najdeme tu názorný příklad dosud nerozvinutého vztahu, který sotva závisí na dosud skrovném předchozím ději a zdá se napohled klamavě prostý.

KROLL (*posadí se a rozhlédne se*): Vy jste ale ten starý pokoj zvelebili! Samé květiny!  
REBEKA: Pan Rosmer má čerstvé květiny kolem sebe rád.  
KROLL: A vy taky, jak si myslím.  
REBEKA: Ano, mám. Jejich vůně dělá člověku tak dobře - a donedávna jsme si to potěšení museli odpirat, však víte.  
KROLL (*pokývá hlavou*): Chudinka Beata nemohla jejich vůni vystát.  
REBEKA: A barvy taky ne. Dostávala z nich závrať.  
KROLL: Ano, pamatuju se. (*Pokračuje bodřejším tónem.*) No, a jak to tady všechno vedete?\*)

Jejich vztah se začíná vyvíjet od tohoto setkání, třebaže jsme už v dřívější Rebečině zmínce o Krollovi, Beatině bratru, vytušili prchavý náznak, že si je vůči němu nějak nejistá. Zejména si musíme dát pozor, abychom se nedali ovlivnit ničím tak určitým, jako je podezření, které Krolla napadne, když na konci dějství opouští pokoj. Vytvrvalý proces jemného dotýkání myšlenek a pocitů ve zdánlivě mdlém a bezbarvém dialogu začíná přes všechny jiné náznaky právě nyní.

Z Krollových slov poznáme, že na květinovou výzdobu pokoje silně zareagoval. Proč asi? I když o tom neuvažujeme vědomě, řekneme si, že mu podle všeho vzhled pokoje



připadá neobvyklý, že se od jeho poslední návštěvy nějak změnil, a že ho to překvapilo. Zaujme nás ráz jeho překvapení: dotkla se ho ta změna příjemně nebo nepříjemně? V jeho zdvořilé poznámce není nic, co by nám to prozradilo. Jeho překvapení je nám prezentováno v tak čisté podobě, abychom je přijali zatím bez výkladu. Významné však je, že Rebeka cítí potřebu poznamenat na vysvětlenou: „Pan Rosmer má čerstvé květiny kolem sebe rád.“ Napadne nás, proč to vlastně říká, když přece Kroll zná Rosmera zřejmě důvěrně, před chvílí o něm mluvil jako o Janovi. Snažíme se objevit možnou souvislost mezi úmrtím, o kterém se prve zmínila paní Helsethová, a čerstvou květinovou výzdobou, jenže tohle přece nejsou žádné pohřební věnce. Krollovo překvapení se nám začíná objasňovat. Uvědomujeme si, že jsme v jeho zdvořilém tónu zaslechli i jistý údiv a úlek, a že Rebečino podivné vysvětlení je jakýmsi ne dost přiměřeným pokusem o omluvu. A když pak Kroll dodá: „A vy taky, jak si myslím“, musíme v tom hledat něco hlubšího než pouhou galantní, ale bezmyšlenkovitou poklonu. Napovídá nám to, že Kroll, který si chce vyložit nepřiměřenost Rebečiny repliky právě tak jako my, by od Rosmera takovouhle výzdobu nečekal. Všiml si Rebečina náznaku, že tak pokoj okrášlila Rosmerovi ona sama, a její označení „pan Rosmer“ dostane později svůj význam.

Rebeka replikuje tak troufale, že je v tom pramálo omluvného tónu: nejlepší obranou je útok. Její výběr slov - „dělá člověku tak dobře“ - nám napovídá, že je trošičku drzá. A když potom pokračuje - „donedávna jsme si to potěšení museli odpírat, však víte“ - jsme si nejen jisti, že sem květiny dala Rebeka, že jimi vzdorně vyzdobila pokoj ověšenými starými rodinnými portréty, ale předpokládáme, že ať už v domě zemřel kdokoli, Rebeka tu smrt patrně uvítala. Zpozorovali jsme také, že říká „my“ místo „já“ a opět tím vtahuje do svého jednání Rosmera. Z jejího chování, z čerstvých květin i z její dřívější poznámky o „mrtvých“, ve které teď dodatečně slyšíme náznak kritiky, nám začíná vyvstávat, co si hrdinka vlastně myslí. A její osten proti zemřelé osobě nám opět napomáhá domyslet si Rebečiny pocity.

Jenomže její vztah s Krollem je třeba upřesnit a to se děje podobně nepřímým odhalením jeho myšlenek a pocitů.

Kroll pokývá hlavou: „Chudinka Beata nemohla jejich vůni vystát.“ Proč to pokývání hlavou, proč ta uvážlivá odpověď? Pokývání může znamenat souhlas a pochopení, ale je to gesto natolik obojetné, že může vyjadřovat i soucit s Beatou. Divákova zvědavost je znovu vybičována a ponechána bez odpovědi: režisér tuhle reakci vyvolá maličkou pauzičkou při Krollově pokývání hlavou. Zejména nás vyburcuje protichůdnost obou zmínek o květinách, nejprve Rebečina: „Jejich vůně dělá člověku tak dobře“, a nyní Krollova: „Nemohla jejich vůni vystát.“ V dvojsmyslnosti Krollových slov je obsažena dvojí možná kritika: kritizuje Beatu za omyl nebo Rebeku za necitelnost? Ibsen tu dvojsmyslnost nevyjasňuje. Zní od Krolla docela přirozeně; Kroll nemůže mluvit špatně o mrtvé o dobré způsoby mu nedovolují kritizovat Rebeku. Jeho replika je opatrná, váhává a nabývá zvláštního důrazu, protože se z ní poprvé dovidáme jméno nebožky, která se nemůže objevit.

V Rebečine odpovědi zaslechneme další nepatrnou náražku na příčinu Beatiny smrti, na kterou jsme stále zvědavější: „A barvy taky ne. Dostávala z nich závrat.“ Začínáme si ten údaj spojovat s mlýnským náhonem, o němž se zmínila paní Helsethová. Jenomže expozice tohoto typu působí jinak než přímé sdělení klasického dramatu. Když posloucháme dialog, nepočítáme s tím, že nám autor sděluje podrobnost, exponující příběh. Ibsen udělal skvělý tah, když užil Krolla jako „důvěrníka“, jemuž není možno říkat pravdu přímo. Podtrhl tím rozpaky, které herečka může zahrát takovým způsobem, aby nám začaly vrtat hlavou některé nedořečené otázky. Jestliže oba rozmlouvající znali nebožku důvěrně a vědí, jak zemřela, proč musí Rebeka hostovi připomínat, jaký vliv měly na Beatu barvy? Není to proto, aby se ujistila, že svědecké důkazy o její smrti jsou jasné a že je každý jasně chápe? A že tedy pochybuje, zda je jasně pochopil Kroll? Nebo je to proto, že neví s kým Kroll sympatizuje? A že ho tedy chce vyprovokovat, aby se vyjádřil a řekl to zřetelně? A proč mu vlastně nedůvěřuje? Cítí snad nějakou vinu? Krollova replika jí však, právě tak jako nám, nedopřeje uspokojení z určité odpovědi: „Ano, pamatuju se... No, a jak to tady všechno vedete?“ Změna jeho tónu nás opět ponechává v napětí. Částečné vysvětlení vysvitne o pár řádek dál, když se Rebeka sledující svůj cíl zeptá otevřeně:

(Po krátké pauze, sedajíc si do lenošky vedle pohovky): Proč jste se u nás za celou svou dovolenou ani neukázal?

Ibsen tuhle závažnou otázku uvádí pauzou, jako by Rebecka chtěla ulomit narážce hrot a proto se pohodlně uvelebila těsně vedle Krolla. Jenomže tím znovu probudí všechna naše podezření o svých pocitech a vztahu ke Krollovi. Jeho další vyhybavá replika pak napětí ještě vyhocuje.

Takovým způsobem předkládá Ibsen obecnstvu dramatizovanou verzi jednoho lidského vztahu, který brzy nabude určitě hloubky a dvojznačnosti, třebaže to rozhodně není ústřední vztah hry. Je ve skutečnosti vytvořen zejména za tím účelem, aby osvětlil Rebečin vztah k Rosmerovi, jenž se za chvíli objeví. Hra má schopnost soustředit naši pozornost na myšlenky a motivy postav; divák je k jejich pochopení záměrně veden bez jakéhokoli vměšování autora, jako by všechno sám bezprostředně prožíval. Realistický dialog nám otevírá oči, dává nám uvidět konkrétní podrobnosti, ale také nás podněcuje k myšlení a k citění: jeho jazyk vychází z vnějších vjemů, ale jeho důsledky vedou k vytváření pojmů.\*) A zajišťuje si aktivní spolupráci diváka přinejmenším stejně obratně jako kdysi řecký chór, shakespearovský monolog nebo jako moderní román.

Má-li divák na divadelní situaci reagovat, musí ji znovu prožít, a jeho reakce se opět mění v zážitek. Jeho vlastní inteligence i citlivost propůjčuje význam jevištnímu jednání, a naopak, jevištní jednání v dobré hře vede jeho inteligenci a rozvíjí jeho citovou schopnost. V hledišti vedle diváka sedí, abychom tak řekli, sám autor a celý večer mu ukazuje průkazný materiál jako partnerovi v uměleckém snažení. Jde o skutečnou účast v tom nejopravdovějším smyslu, protože bez ní se prostě nelze obejít. Dramatik hovoří prostřednictvím pohybu a mluveného slova, přičemž předpokládá, že si z nich diváci znovustvoří jeho ideu.\*) Každý nový pokus o vyjádření je novou zkouškou víry; každá nová hra, každé nové představení znamená nový experiment s obecnstvem. Je logické dodat, že čím větší je přínos spolupráce divákovy a čím víc mu hra poskytuje, tím větší nejspíš bude i její hodnota.

A ještě nakonec: dnešní drama není pevně vrstlé do žádného náboženského nebo společenského kontextu. Posuzovat moderní tragédii měřítky, která bychom mohli aplikovat na tragédii řeckou, by bylo asi tak nemístné

a nepohodlné jako jezdit v brnění podzemní drahou. Roztřídění dramát podle typů nám dnes zholá nic nepomůže. Označit si hru nálepkou tragédie nebo komedie, melodrama nebo fraška by znamenalo spoutat ji vypůjčenými pravidly, která nevycházejí z ní samé. Taková praxe začala, když byla *Veita za vetu* zařazena do příhrádky Shakespearových komedií, *Troilus a Kressida* mezi tragédie a *Jindřich IV.* mezi dramata historická. A pokračuje dodnes marnými a scestnými spory, je-li Shawova *Svatá Jana* „kronika“, Anouilhovo *Pozvání na zámek* „šaráda“ nebo Beckettovo *Čekání na Godota* „tragikomedie“. Dnešní divák musí myslet na rozlišení v kvalitě, nikoli v žánru. Nemůže předem vědět, jak bude reagovat, musí se podrobit tomu, kam ho povede hra.

Snad proto, že současná dramata závisí ve větší míře na realistické motivaci, vyhýbá se většina z nich krajnostem a volně mísí prvky tragédie a melodramatu s prvky komedie a frašky do mixtur, jež se nedají označit jménem žádného z těchto žánrů. Jsou to všechno „dramata idejí“, podmíněná pouze určitým postojem autora k tématu a k obecnstvu, postojem, který hře dává jistý dominantní tón. Současný dramatik se těší té svobodě, že může v obecnstvu rozehrát celou emocionální škálu, a nejsoučasnější jsou autoři, kteří se jako Čechov, jako v pozdějších hrách Strindberg, jako Pirandello, O'Casey, Anouilh nebo Samuel Beckett průbojně vydávají na průzkum nových citových oblastí.

Můžeme tedy přinejmenším prohlásit, že dnešní dramatik už nemůže předvídat odezvu hry u diváků pouhým spolehnutím na nějakou tradiční formu nebo námět. Moderní dramata se často dají posuzovat pouze podle odstínu citu a kvality smíchu, které v nich divák zakouší. Nepokoušejí se ani tak o řešení, jako o kladení otázek, vyplývajících z naléhavosti, rozmanitosti a anarchičnosti lidských pocitů, a pomáhají nám prolínáním dramatických impresí, abychom lépe pochopili složitost svého vlastního života. Nejlepší dramata budoucnosti nebudou možná vyhraněně tragická ani komická, psychologická ani společenská. Bude to jemnější, smíšený útvar, schopný jako hudba obsáhnout všechny naše pocity, přesvědčit nás o bohatství lidského ducha a plně nás tak uchvátit.



## Posuzování dramatu

Přílišné zdůrazňování metod a technik by nás mohlo svést, abychom psaní dramatu považovali za řemeslo, jehož nejvyšší metou je pouhá obratnost. Ovládání výrazových prostředků má svůj význam, ale jeho přílišné vypichování by nás pravděpodobně zavedlo zpátky k cirkusu. A podíváme-li se na věc z druhé strany, kdybychom ve hře viděli jenom podařený řemeslný kousek, omezilo by to náš divácký zážitek na rozkoš luštitelů skládanek. Kvalita hry zůstává tajemstvím, neboť drama se nedá zredukovat na nějaká pravidla a diváckou účast není možno měřit kvantitou. Poslední úkol je tedy nejtěžší: odpovědět na otázku, do jaké míry je hra dobrá. Je to závěrečný bod našeho setkání s dramatikem.

Snad bychom se vůbec neměli ptát touhle formou. Jestliže to uděláme, vyžádá si to na nás postupně čtyři rozhodnutí, a žádné z nich nebude jednoduché. Za prvé: proč se hra liší od života právě tímhle způsobem? Za druhé: jakou kvalitu mají její impresie a jejich uspořádání? Při třetím rozhodnutí musí divák posoudit sám sebe: jakou kvalitu má moje vlastní zaujetí hrou? A konečně: jakou hodnotu má hra jakožto uskutečněný záměr?

Vnitřní organizace dramatu není navenek vždycky patrná. Vezmeme-li si dvě fraškovité komedie, dalo by se výborně zdůvodnit, proč bychom Pinerovu *Sudtmu* měli dát přednost před Anouilhovým *Pozváním na zámek*. První z nich je napsána ohromně šikovně a je velice zábavná. Smějeme se však při ní jako by nás lechtal pírkem. Její zdařilost vyplývá jedině z Pinerova číchu pro komicko-situaci a ze zručného aranžmá situačních zvrátů a překvapení. *Pozvání na zámek* je přes všechnu pohádkovou lehkost příběhu o Popelce a přes všechnu svou vnější veselost hra vážná, stejně lehká a stejně vážná, jako může být říznutí

britvou. Je to hra, která v nás doznívá ještě dlouho po odchodu z divadla. Rozvíjí se totiž i se všemi svými fantastickými postavami zevnitř, z tématu „vše je marnost“, dá-li se vůbec zabalit tak těžké břemeno do tak choulostivého tkaniva. Je to hra, která podobně jako Anouilhův *Ples zlodějů* nebo Letní prázdniny Uga Bettiho přesně vystihuje rovnovážný bod mezi výstředností a kypivou životností a lstivě nám vnuká kritický komentář o životě svými lehounkými šlehy i mžikovými pohledy na naše civilizované návyky: na uzavírání sňatků, na víru ve věrnou lásku, na utrácení peněz. Pohlíží na nás jako na společenské živočichy a jemně zesměšňuje hlavní rysy našeho chování. Společně s Hugem a jeho tetou madame Desmermortesovou zlehka pohybujeme loutkami a pozorujeme, jak se při tanci krouží.

Hodnotit musíme na široké základně. Hledáme-li rozhodující kritéria, přihlédneme asi ke kvalitě tak mnohoznačné a těžko postižitelné, jako je „styl“ hry. Přihlédneme k záměru hry před jeho naplněním a zjistíme, že ten záměr můžeme pocítit jenom prostřednictvím jejího stylu - jenomže ten se vzpírá analýze. Je tomu tak u všech uznávaných dramatu, u her tak různých, jako jsou Syngoví *Jezdci k moři* a Ibsenův *Peer Gynt*. Jestliže Aristoteles na základě dramatické tvorby své doby viděl v dramatu napodobení života, je zřejmé, že tím nezádal, aby se to bralo doslovně, abychom v *mimesis*, v imitaci, viděli nějaký samoúčelný cíl. Myslel tím, že život předváděný na jevišti se musí promítnout do obrazotvornosti a odrazit se v ní v samostatné a samozřejmě poznatelné stylizované podobě.

Způsobem své stylizace si totiž dramatický život vytyčuje své vlastní hodnoty. Dokážeme-li se nadchnout pro tak vysoce stylizované formy, jako je balet nebo opera, neměla by nás znepokojovat stylizace vysoké tragédie. Diváky často mate, že v *Oidipovi vladaři* nebo v Aischylově *Agamemnónovi* by hrdinové měli podle realistických měřítek vidět blízkici se nebezpečí. Jiným se zase zdá v Syngově *Deirdře, královně žalu* příliš nepravděpodobné, že by se Deirdra vrátila do Irska, kde padne do léčky králi Conchuborovi. Pochybují dokonce, že by nastrojila svou smrt tak, aby klesla za Naisim do jejího hrobu. Celé drama je uspořádáno tak, abychom mohli změřit hodnotu svých vlastních životů životem Deirdřiným, abychom vy-

znam své vlastní lásky a smrti, kterou si v duchu představujeme, mohli podrobit zkoušce Deirdínou normou. Ne přímým srovnáním, nýbrž tím, že hrdinku necháme uvnitř světa hry zosobnit své vlastní nejryzejší touhy. Její poslední řeč nad hrobem Naisiho by neznamovala nic, kdyby nebyla tak nadneseně květnatá - musí taková být, aby bylo možno zobrazit ideální chování, i když proto není ve svém kontextu o nic méně upřímná.

Stručný rozbor té řeči by nám měl ukázat, jak si hra sama určuje kritéria, podle nichž chce být souzena. Deirdra „povstane a uzří světlo z Emainu“ a řekne: „Ustupte o něco zpátky, vy hašteřiví hlupci, když já jsem zdrcena hořem.“\*) Tímhle úvodem připomene veškerou strážň svou osobní situace a povstáním zdůrazní závažnost svého prohlášení. Donutí nás však zároveň, a to je důležitější, abychom zapomněli na banální všednost a srovnali si vznešenost jejího citu a nízkou úskočností Conchuborovou. Ochotně to uděláme a potlačíme i v sobě všechno, co neobstojí před hrdinčinou živelností. Když Deirdra takhle vyhlásí svou hérojskou velikost, začne prorokovat budoucnost, neboť předpokládá, že její činy přijímáme jako nadčasové: „Kvůli mně budou kolčavy a divoké kočky kvítet u osiřelého valu, kde přebývaly královny a táhla vojska a blyštělo rudé zlato, stejně tak jako se bude vyprávět příběh o vyvráceném městě a šíleném králi a ženě navždycky mladé.“ Přirovnává ve svém proroctví Conchubora k nejnižším živočichům a povznáší se tak výrazným obrazem vysoko nad něj, přičemž duch přirovnání zároveň naznačuje, že i ona je přírodní bytost, živelná a nestrojená, jak nám to opětovně připomíná slovní obrazivo hry. Vzývá ve svém vytržení přírodu, aby s ní soucítila, a připomíná si svrchované štěstí s Naisim, kontrast k nastávající smrti: „Měsíci, měsíčku nad Albanem, dnešní noc budeš sám i zítřejší noc i dlouhé noci potom.“ Sledujeme Deirdru jejíma vlastnímá očima a narůstá nám v mýtus přesahující věky. Vidí sama sebe jako ideální a neposkvřěnou hrdinku tragického příběhu o Deirdře a Naisim: „...a budeš chodit po lesích za údolím laoiským a všude hledat Deirdru a Naisiho, dva milence, co spolu spalí tak něžně.“ Hrdinčin pohled na sebe samu - i náš pohled na ni - dozrál až k neosobnosti. Autor teď plně harmonizuje rytmus a repetice jazyka, který si vytvořil.

Deirdra v promluvě stoupající jako píseň spojuje různé tápavé pocity v jedinou vzácnou impresi, jež shrnuje ryzost její lásky:

Odhodila jsem žal jako sešlapaný a zablácený střevec, neboť jsem prožila život, jaký mi budou závidět zástupové. Nebylo to nic neurozeného, čím jsem zneklidňovala krále, krále, co sídlí v síních Emainu. Nebylo to nic nízkého, že si mě vyvolil Conchubor, který byl moudrý, a Naisimu se nikdo nevyrovnal chabostí. Není to nic malého uniknout šedivým vlasům a bezzubým dásním. (S jakousi vítězoslávou.) Tak nám to určil život prožitý ve světlých lesích, a v hrobě jsme bezpeční, jistě...

I zmínka o stárnutí ji povznáší, neboť hra neustále zdůrazňovala lítost nad pomíjivostí mládí a lásky. Deirdra si je teď ve smrti zachová navždycky. Její přání uvidět v příběhu zásah boží ji pozdvihuje ještě výše: „Ustup, Conchubore; král na výsostech, který vládne nad tebou, položil ruku mezi nás!“ A když ukazuje Naisiho nůž, chystá se k rozhodnému činu, který prokáže s konečnou platností velikost a důležitost její smrti. Syngovi možná vadí, že ta smrt nevyplývá jenom z hrdinčiny vlastní volby, ale také z podlé zrady, překonává však teoretickou pochybnost vzrůstajícím důrazem slov a setrvává v tragicky nadneseném tónu: „Byla to hanebnost, Conchubore, cos provedl dnešní noci v Emainu, ale z tvé hanebnosti vzejde vítězná radost až do skonání života a věků.“

V průběhu takové hry rádi zapomeneme na známé skutečnosti, abychom lépe pochopili, odkud pramení velikost lidského počínání. Lidské počínání je nám východiskem pro výpravu do neobvyklých citových stavů a k těmto výchozímu bodu se obohacení znovu vracíme.

Snad proto, že se dneska tak často seskáváme s realistickým dialogem i způsobem hraní, míváme sklon posuzovat i frašku a vysoce stylizovanou komedii měřítky, která těmhle útvarům neodpovídají. Wildova hra *Jak je důležité mít Filipa* není realistický portrét vyšších vrstev kolem roku 1890. Restaurační komedie mravů není fotografická reportáž o obecnosti druhé poloviny sedmáctého století. A protože Anouilhovy *pièces roses* a *pièces brillantes* nekompromisně přehánějí, aby satirizovaly současnou lidskou křehkost, není ještě třeba předpokládat, že se jejich autor dívá na svět žlučovitě.

Při posuzování takových her musíme ovšem najít, co



poutá jeviště s hledištěm. Musíme jim však přiznat právo na určité jednostranné zaujetí, důraz a dokonce i zkomození, aby nás přiměly myslet, aby překonaly naši rezistenci a přinutily nás porovnat umělecký obraz s naší vlastní skutečností. Míváme potíže s posuzováním her, jako je Vanbrughův *Nenapravitelný hříšník neboli ohrožená ctnost* nebo Farquaharova *Hejskova lest*, abychom jmenovali staré hry uvedené v poslední době znovu na scéně. Někteří lidé před nimi raději strkají hlavu do písku podobně jako Charles Lamb, který na obranu restauračních komedií napsal:

Nikdy jsem neviděl, jak by se z těchto hříček vtípné fantazie, ať už v jakémkoli tvaru, daly vyvodit důsledky pro napodobení ve skutečném životě. Tvoří svět pro sebe, něco jako pohádkovou zemi vil. Jako by existovaly ve svém vlastním živlu. Nepřekračují žádné zákony nebo přísná omezení. Prostě žádné neznají... Jsou to výjevy naprosto vyspekulované, které nemají pražádný vztah ke světu, jaký je.\*)

Lambovy omluvy nevystihují pravdu ani z polovičky. V jeho době snad bylo nutné, aby se vyjádřil takovým způsobem, jestliže však restaurační hry „nemají pražádný vztah ke světu, jaký je“, jak je máme vůbec posuzovat? O moderním realistickém dramatu můžeme přinejmenším prohlásit: „Je to jako ze života, vždyť z vlastní zkušenosti vím, že takovýhle člověk je zlý.“ Nebo si můžeme esteticky zauvažovat: „Tváří se to jako pravda, ale ve skutečnosti to pravda není; je to tedy falešné a hra je špatná.“ Jak ale máme posuzovat pohádkovou zemi vil? Odpověď je v tom, že existují víly dobré a víly zlé. Jejich chování je odvozeno z chování lidí, kteří si je vymysleli. Vanbrughovu hru například můžeme posoudit ze dvou hledisek. Za prvé: přiměla nás účinně k tomu, abychom na čas uvěřili v její pohádkový svět? A za druhé: využila té naší víry nějakým hodnotným způsobem? Pokud jde ve hře podobného druhu o morálku, nešlo prostě jen o zesměšnění manželství nebo o zábavné předvádění sexuální prostopášnosti. Pravda je taková, že sex vždycky byl a dodnes je podnětem k smíchu: nutí rozumné muže a ženy, aby si vedli nesmyslně. A dramatikové oné doby se těšili obzvláštní svobodě, se kterou čerpali z tohoto nejbohatšího komického zdroje a pádně se střesovali do největšího terče, jaký jim jejich obecenstvo - a každé obecenstvo vůbec -

mohlo a může poskytnout. Což ovšem neznamená, že z radosti nad tou svobodou nestřelili občas vedle, jako se to stává autorům všech dob, a musíme je samozřejmě jako všechny ostatní dramatiky soudit podle jejich záměrů.

Kdybychom lorda Foppingtona, jak se nám představuje v *Nenapravitelném hříšníkovi*, zženštilce a vrtošivce, pokládali za typického šlechtice jeho epochy, podcenili bychom lidský vtíp té epochy a lidský vtíp vůbec. Vanbrugh chtěl, aby jeho obecenstvo vidělo Foppingtonův postoj k životu, projevující se slabůstkami i většími neřestmi, právě tak v kontrastu jako ve srovnání se svým vlastním postojem. Jak nedávno s údivem objevilo mnoho dnešních diváků, v lordu Foppingtonovi je zachyceno tolik trvalých povahových rysů příznačných pro všechny muže, že hra působí dneska stejně živě jako v dobách Vanbrughových. Důležité je odhadnout, jaký je mezi námi a postavami rozdíl, právě tak jako to muselo odhadnout obecenstvo v době restaurace. Jestliže správně přečteme předznamenání rozdílných stupnic, zjistíme možná, že samy noty jsou tytéž. Povaha divadelní komedie a každého komického umění je zřejmě taková, že čím chce autor zavrtat citelněji, tím dále musí předtím diváka zavést do vymyšlené Tramtárie.

Prvním krokem k posouzení dramatu tedy není otázka, do jaké míry se životu podobá, nýbrž proč se od života liší. Zeptáme-li se však „proč?“, už tím začínáme pátrat po onom protivném, zavádějícím a neohrabaném fantómu, kterému se říká „poselství“ hry. Obecně uznávaný předpoklad, že čím důrazněji nám dramatik udělí pořádnou lekci, tím je hra závažnější, je nebezpečně mylný. I když ten předpoklad vědomě odmítáme, mimovolně na něm lpíme. Drama nevykládá, co nám chce říci, ale ukazuje nám to. Správná matka neřekne dítěti: „Běž pryč a hraj si!“, nýbrž specifikuje mu to: „Běž se mi podívat, jestli mám v šicím košíku bavlnku!“ Dramatik musí obecenstvu vyjádřit obecnou a abstraktní ideu individualizovaným a konkrétním jednáním, aby se mohl s divákem pohybovat po společné půdě. Jeviště vyžaduje konkrétní podrobnosti pro chování živých herců; proto je drama nejobektivnější a nejméně moralizující ze všech literárních forem. Když nám Bridie ve svém *Tobiáši a andělu* chce říci, že Tobit je starý, slepý a pobožný, nechá ho prohlásit:

No, no, Jsem to ale nemotora stará. Motám se tu jako bludná ovce. Hůl. Hůl! Kde jen jsem tu hůl nechal? Božínku, ještě se nakonec zapomenou modlit...\*)

Holé obecné konstatování je tak přeloženo do živého jazyka. Hra tedy nemusí okamžitě vycházet vstříc našim rozumářským instinktům.

Aniž bychom ztráceli ze zřetele komplexnost celku, nejprve se musíme zamyslet nad uspořádáním hry, nad jejími důrazy a vztahem jednotlivých částí, a ne se rovnou ptát po jejím obsahu a poselství. Dílu Bernarda Shawa se křivdí - třebaže si to Shaw způsobil sám - když se oceňuje především jeho stránka myslitelská a teprve v druhé řadě význam umělecký. Do jisté míry to platí i o Molièrovi, v ještě větší míře o Strindbergovi a Pirandellovi, léta to platívalo o Shakespearovi a Anouilhè to může postihnout dnes. Shawův vlastní vztah k Ibsenovi, jak je vidět z jeho *Kvintesence ibsenismu*, trpěl podobně mylným úsudkem. Jakmile si divák v dramatikovi začne uvědomovat kazatele, jakmile pocítí, že se mu určitý pohled na život vnucuje, hra ztroskotá.

Báseň dokáže vytěžit hluboký a obsáhlý význam i z nepatrného námětu, a co platí o poezii, platí i o dramatu. Význam, na kterém záleží, je dán způsobem zpracování námětu. Rodina ve *Višňovém sadu* odjíždí, rodina ve *Třech sestřích* neodjede, ale na tom zárodečné ideje přestávají: ostatek je růst a zrání. Uspokojení dramatem nevyplývá z logické soudržnosti událostí ani z jejich velikosti. Síla hry pramení z její vlastní vnitřní soudržnosti a její obsah nabývá velikosti podle toho, jak hluboce a s jakým rozhledem a smyslem pro úměrnost jej dramatik dokáže prozkoumat.

Máme-li tedy dospět k soudu, náš druhý krok je nerozlučně spjat s posouzením kvality dramatické tkáně, kvality uspořádání impresí, jakož i s posouzením jemnosti a přesnosti, s jakou je autor koncipoval a prostřednictvím svého výraziva promítl divákům. Tento druhý krok nám mohou osvětlit krátké příklady ze dvou významově neurčitých komických fantazií, z Fryovy hry *Dáma není k pálení* a z Bridieova *Tobiáše a anděla*. Ani jedna z nich nepatří k nejlepším, mezi oběma je však zřetelný kvalitativní rozdíl.

Fryova komedie využívá protikladů a paradoxů umožněných její hravou fantazií. Jde v ní ve vši stručnosti

o jistého středověkého Tomáše Mendipa, který touží zemřít

a stát se vlastní smrtí příkladem pro chybné lidstvo.\*)

Nečeká se od nás, že jeho touhu po smrti budeme brát příliš vážně, i kdybychom chtěli - na to je kontext příliš lehounký. Přesto však chce Tomáš zemřít, jenomže nesmí. Jennet Jourdemaynová, krásná materialistka zamilovaná do života, je současně nařčena z čarodějnictví: nechce umřít, ale musí. Tomáš a Jennet se do sebe postupně zamilují. Jennet žárlí na jeho touhu po smrti, Tomáše uchvacuje její „tajemné prokletí“. Rozlišný temperament i vzájemný vztah obou hrdinů poznáváme z dlouhé scény, v jejímž světle začíná Jennetino odsouzení na smrt v plamenech nabývat poněkud většího významu, než má justiční vražda: jeví se nám jako persekuce radosti ze života, který je Jennet tak drahý. Soudce Tappercoom ji odsuzuje na hranici a ona omdlévá. Soudce pak oznámí rozhodnutí, jež je ozvěnou kaplanova geniálního nápadu, aby Tomáš

byl odlákán od touhy po smrti a přinucen byl k štěstí.

A k tomu také Tomáše odsoudí:

- TAPPERCOOM: Provinil ses zakyslou misantropií a sklony k sebevraždě a propagací zoufalství a smutku. Proto dneska radostně strávíš večer mezi lidmi a budeš sdílet jejich rozkoše.
- TOMÁŠ: To leda až budu viset! Pak vám budu k službám.
- JENNET: Přišla jsem k sobě, abych slyšela zas tyhle řeči? - Pomozte mi vstát! - Ty kazateli zmaru, já chci prožít těch jepičích pár hodin, co mi zbývá, a když mi svými řečmi spálíš křídla, rovnou zas omdlím.
- TOMÁŠ: Ach! Pak tedy pro jednou ustoupím - tak ctím tvou kuráž. Přijímám, páni, ten váš rozsudek, i když je nelidský, a prozatím dám ještě oprátce pokoj. Mám však podmínku: tahle dáma bude sdílet se mnou ty hnusné radovánky. Ať se mučí taky!\*)



Scéna se rozvíjí ve dvou rovinách ironických impulsů. V první rovině to působí poněkud prázdně. Nápad vy-  
léčit misantropii nucenými radovánkami mezi lidmi je  
nehoráznost, která nám ukazuje Tappercooma jako ouřadu  
bez špetky představitivosti. Není to napohled nic víc než  
zápletkový trik a důvod k zasmání, záminka pro třetí  
dějství a zábavný podivínský vrtoch. Ani v Tomášově  
odpovědi není nic, co by nás okamžitě přinutilo brát vážně  
důsledky Tappercoomova rozsudku. Pochybuji, že na nás  
jeho slova „To leda, až budu viset“ zapůsobí hlouběji než  
jako vtípek. Eventuální výklad, že Tomáš hledá radost,  
společensví a rozkoš ve smrti, je totiž vzápětí vyvrácen  
dodatkem: „Pak vám budu k službám.“ Ze slova „k služ-  
bám“ usuzujeme, že Fry nám takovou interpretaci vnutit  
nechce. Jde pouze o ostrou repliku přiměřenou charakteru  
postavy a směšnou na nepříliš vysoké úrovni. Až potud  
je ironie nezávazná a nepůsobivá, bez opravdových dů-  
sledků pro rozvinutí významu hry.

Jennetino procitnutí z mdloby právě v okamžiku, kdy  
Tomáš napohled stejně horlivě jako vždycky proklamuje  
své rozhodnutí zemřít, nám má připomenout jejich nový  
důvěrný vztah. Herci v Tomášově roli to umožňuje za-  
reagovat na její citový projev tak, aby bylo zřejmé, že  
ústupek, k němuž se chystá, dělá kvůli ní. Nic v dialogu  
však jasně nenaznačuje, jakou má mít jeho reakce přesnou  
podobu. Jeho „Ach!“ nevyjadřuje samo o sobě nic a nedá  
se skoro ani vyslovit, ale jeho úplný názorový obrat, když  
„pro jednou ustoupí“, nás přiměje k důkladnému zamyšle-  
ní. Víme, že Jennetin zájem o Tomáše jako o muže a zá-  
roveň nechut k jeho řečem o smrti ještě víc podnítily její  
touhu po životě. Můžeme uvěřit Tomášovu argumentu,  
že se přestal energicky domáhat oběšení jenom kvůli její  
„kuráži“? Tomáš dosud zatvrzele setrvává v sebeklamu  
o povaze svého vlastního cynismu. Prohlašuje, že se zúčast-  
ní večerních radovánek pouze z úcty k Jennetině kuráži,  
my však už víc než tušíme, že to má hlubší kořeny, třebaže  
si to hrdina dosud nepřiznává. Cítíme, jak se ráz drama-  
tického vzrušení mění.

Tomáš pak vysloví svou podmínku:

Tahleta dáma bude sdílet se mnou  
ty hnusné radovánky.

A za okamžik nám vysvitne, jaký Fry v předvedené  
situaci sleduje záměr. Tomáš, který napohled odkládá  
vlastní smrt, aby umožnil odklad smrti Jennetiny, bezděl-  
ně vystavuje zkoušce svůj i její životní postoj. Těšíme se  
předem na pádný soud nad pesimistou: jak Tomáš se  
svým názorem na život přechká takový večer, když ví, že  
první osoba, k níž pocítil něco nesobeckého, musí nazítří  
ráno zemřít? Podnítlí v nich ten večer silnější touhu po  
životě? Přibude Tomášovi vitality, když před ním Jenne-  
tin jednodenní jepičí život vyvstává s tou naléhavou reali-  
tou? Cynik se musí ostře srazit s Fryovou radostnou před-  
stavou životní síly. Krize hry je připravena a rychle na-  
zrává.

Ironie, která se zdála bezbarvá, nebývá náhle při zpět-  
ném pohledu intenzivnějšího koloritu. Ve ztřeštěném plánu  
kaplana a Tappercooma odsoudit Tomáše ke štěstí se obje-  
vují možnosti, o nichž se iniciátorům ani nesnilo. A dra-  
matik má dost vtípu, aby jemně upustil kamínek, který  
za sebou strhne lavinu. Když Tomáš řekne: „Ať se mučí  
takyl“, není tak rozmarný, jak by se zdálo. Podobně je  
do hry vtažena i Jennet. Ironie celé téhle impertinentní  
situace nás vede, abychom pod chvástavými slovy hrdinů  
zaslechli tichý kritický komentář, jakousi hravou hrozbou,  
jež se rozezní ozvěnou v příštím dějství. Jennet bolestně  
ponese přepych příliš krátkého života, Tomáše zaskočí  
nutnost zamyslet se důkladně nad smyslem vlastní existen-  
ce: tím, že podrobí zkoušce kuráž Jennetinu, bude muset  
vyzkoušet i upřímnost svého vlastního drsného cynismu.

I z citovaného krátkého úryvku lze vycítit, jak je hra  
vnitřně proměnlivá a v celkovém tónu nevyrovnaná. Způ-  
sobuje to hlavně autorův sklon k občasně laciné okáza-  
losti, která ovlivňuje úhrnný účín. Fry zde - podobně jako  
v *Příliš častém fénixovi* - soustavně znevažuje vážné pasáže  
lehkovážnostmi, a naopak zase utrušuje výmluvné poznám-  
ky mezi frivolitami. Nemuseli bychom proti tomu nic na-  
mítat, pokud to má přispět k lehkosti a rozmarnosti tónu.  
Tomáše to však vede k takovému pitvoření, jaké by si  
nedovolil ani ten nejhorší komediant. Jeho sebejistě pleská-  
ní nám tak brání brát jeho touhu po smrti příliš vážně.  
Hra nám tedy umožňuje smělé střetání myšlenek, ne však  
citový prožitek.

Na rozdíl od Frye je Bridie v podobné situaci dramaticky

mnohem nezodpovědnější, mnohem méně důsledný. Připomeňme si známou pasáž z *Tobiáše a anděla*, příznačnou pro nejlepší rysy hry. Vystupuje v ní rozmazlená princezna Sára a Rafael, archanděl se smyslem pro humor:

RAFAEL: Na co to myslíš, ženská?

SÁRA: Synové boží spatřili dcery lidské a viděli, že jsou krásné.

RAFAEL (*vstává*): Sáro, duševně jsi na úrovni dítěte a pudově jsi živočích. Máš hladkou, slabošskou a bezvýznamnou tvářičku. Když se ti pohybuje půvabně, tak hraješ komedii. Když se v ní projeví nějaký cit, je ošklivá, že se to nedá vypovědět. Když se zuješ, kolíbáš se jako kačena. Celé tělo máš ze samých nesmyslů a zbytečností. Jediné, co je na tobě obdivuhodné, je ta tvoje velkolepá drzost, která tě nutí dělat oči na archanděla o šest tisíc let staršího než jsi sama.

SÁRA (*tiše se rozplácá*)

RAFAEL: Neřnukej. Na mě touhletou ubožáckou komedií dojem neděláš.\*)

Bridie chtěl napsat moralitu a byl si možná až příliš vědom, jak obtížné je napsat něco takového pro moderní obecnost. Když se vyjadřuje jazykem, který pro nás považuje za přijatelný, pocítujeme jeho blahosklonný tón až nepříjemně. Zřejmě dost nedůvěřoval působivosti dramatické situace. Opravdová komika zde přece bez přislazování vyplývá většinou z prosté situační ironie; postavy nevědí, že sluha Azariáš je archanděl Rafael. A Rafael těsně před naším úryvkem prozradí svou totožnost Sáře. Tím vytvoří záminku pro onu půvabně bizarní scénu, ve které Sáro ženská koketnost pokouší, aby se mu zalíbila.

Za jakým účelem? Pravda, Rafael jí později může povědět o Tobiášových přednostech a dát tak podnět, aby se Sára začala na svého snoubence dívat jinými očima. Těžko však říci, čím náš výhatek přispívá k celku hry, ledaže snad podtrhuje Sářinu hloupost a Rafaelovu lidskost, vlastnosti, které se zde ostatně zdůrazňují víc než dost. Citovaný dialog ponechává postavy dramaticky beze změny. Scéna nás s dramatickou nedůsledností, pro autora typickou, ještě odvádí od beztak neurčitěho významu hry - jenom kvůli vtípnému, ale dramaticky nepodstatnému žertu. Autor marnotratně plýtvá slovním talentem. Sářin záměr prohlédneme okamžitě a škodolibě čekáme, jak ji Rafael odmrští. Učiní to obratně modulovanou promluvou, která nás svým průběhem připraví na závěrečný vtíp. Nebezpečí snadného žertu je v tom, že sráží pokračování

scény, kde si Sára s Tobiášem vyznají lásku, do jakéhosi antiklimaxu. Dramatická tvorba není křečovitě vtípkování; musí se podřídit vlastní vnitřní kázní. Přesladíme-li pilulku příliš, ztrácí na léčivé účinnosti.

Nemůžeme se vyhnout srovnání dvojí kvality dramatické tkáně Fryovy a Bridieovy. Působivost Bridieova žertu se vlastně vyčerpá Sářinými slzami. A co si z toho odneseme? Budto si řekneme, že na tak rozmazlené dítě, jako je Sára, platí leda archanděl. Nebo si naopak uvědomíme, že se nám Sára prostě odhaluje ve své pravé podstatě, kterou jsme už nejspíš stejně prohlédli, a řekneme si, že na podobné stvoření je i archanděl krátký. Takové dva protichůdné významy autor sotva zamýšlel. To Fryovy slovní třípytky v jeho raných komediích jsou poněkud jiného řádu.

Jemnější dramatickou tkáň najdeme spíš v dobré frašce než ve špatné tragédii. Kvalita dramatické struktury nemá co dělat s žánrem hry. V dalším stadiu posuzování se tedy například neptáme, je-li tragédie vyšší útvar než fraška, nýbrž bereme hru tak, jak je, a klademe si otázku, jaká je kvalita zájmu, který v nás vyvolává. Divák musí posoudit sám sebe - a to je třetí krok při hodnocení dramatického díla. Vždyt známe konec konců i obecnost, které se spokojí s kabaretním žertíkem.

Divák musí být poctivý sám k sobě. Každá hra, která ho nějak uspokojuje, ať už vychází vstříc silné touze nebo prchavému rozmaru, se dá zahrnout pod pojem zábavy. Takové pojetí je však příliš libovolné a měli bychom s ním skoncovat. V rázu divákova uspokojení se zrcadlí ráz a kvalita jeho obrazotvornosti, jeho vnitřního života - o nic menšího zde nejde. Jestliže hra divákovi pomůže objevit smysl v jeho vnitřním zmatku; jestliže mu osvětlí nějakou stránku jeho života, která mu byla nezřetelná; jestliže ho podněcuje, aby si samostatně našel pravý druh uspokojení; jestliže neprobouzí divákův zájem podvodně, na úkor nějakého jiného a stejně důležitého aspektu zkušenosti; jestliže má divák pocit, že hra slouží některému z uvedených zřetelů a současně že respektuje jeho diváckou poctivost - pak si může říci, že zájem, který v něm hra vyvolala, má svou kvalitu.

Zdá se snad divné mluvit o poctivosti v souvislosti s divadlem, které je přece pravým semeništem přetvářky, a je



to možná třeba stručně vysvětlit. Netýká se to metod, nýbrž cílů. Divadelní metody mohou být sebetroufalejší a sebelstivější a nevynese jim to cejch nepoctivosti. Cíle každé jednotlivé hry je však nutno vždycky nedůvěřivě zkoumat. Je důležité zjistit, jestli respektují, nebo naopak znevažují naši inteligenci a citění, jestli poctivého citlivého diváka nepodceňují nebo si z něho dokonce nestřílejí. Dohlavit se mohou jenom dva čestní partneři.

Na dramatikovu naprostou počestnost se dá těžko přísahat, i když v nás podnítil zájem napohled hluboký. Aktovka Terrence Rattigana *Stál číslo sedm*, uváděná v dvojprogramu pod názvem *Oddělené stoly*, například všeobecně platí za jeden z jeho nejlepších kusů. Rattigan zde vynakládá všechnu svou řemeslnou obratnost, aby nám předvedl typ podvodníka, jistého majora Pollocka. Pollock se tváří jako armádní důstojník, který vystudoval na proslulé soukromé škole a sloužil ve slavném pluku. Ve skutečnosti vyšel obyčejnou měšťanku a hodnost i pluk, jimiž se vychloubá, si vymyslel. Dostane se do zoufalé situace, když je odsouzen pro nepřístojné chování v biografu a místní noviny ho poníží odhalením jeho podvodu. V průběhu hry vážíme důvody pro jeho předstírání a soucítíme s ním. Dovídáme se, že vyrůstal v prostředí, které ho poznamenalo citovým úrazem. Pro obecnostvno zběhlé v pseudo-psychologii je takové vysvětlení přijatelné. Rádo připustí, že by osud majora Pollocka, mohl postihnout každého. Postava je vykreslena jako dojemná oběť moderní civilizace, je průkazná a plně lidská, podobně jako Crocker-Harris v *Browningově překladu* od téhož autora. Až potud nemáme co namítat: Rattigan píše se svou obvyklou finesou, která mu může zjednat jenom úctu.

Hra však nespočívá pouze na této postavě. Majora Pollocka v jeho nepřítomnosti napadají a soudí ostatní obyvatelé soukromého penzionu. Vede je paní Railtonová-Bellová, typická snobka, k jaké žádný dramatik nikdy nevyvolává sympatií. Soud nad majorem je tedy od začátku dramaticky naražčen tak, aby vyzněl v jeho prospěch. S majorem pak soucítí další dojemné stvoření, ušlápnutá dcera téže paní Railtonové-Bellové, jejíž vzpoura proti matce má vyvolat další předem jistou reakci diváků. Pollock ve střetnutí s veřejným míněním zkoušku vydrží a dobere se opravdovější důstojnosti. A hra končí notou naděje

do budoucnosti. Jde tedy spíš o morální než o psychologickou studii, která by se vyrovnala Rattiganovu *Hlubokému modrému moři*, o morální dobře zkonstruovanou, ve vyznění určitou, ale v podstatě pohodlnou, sentimentální a nepoctivou. Autor ve všem rozhoduje za nás, místo aby nám dal reálnou možnost svobodně uvážít všechna pro a proti. Sedíme a přikyvujeme k vývoji hry, přímo z nás kape snášenlivost, o které si s uspokojením myslíme, že je v našich časech na místě. Třeba opravdu je, jenomže my si přitom sedíme v hledišti zrovna tak pohodlně jako paní Railtonová-Bellová ve svém penzionu. A já se domnívám, že dramatická moralita by nás měla vyprovokovat. *Stál číslo sedm* probouzí náš zájem podvodně a jeho nepoctivost se dá plně přirovnat k nepoctivosti hry, ve které jde jenom o propagandu. Některá témata jsou příliš důležitá, než aby se o nich dalo psát v dramatických klišé.

Problém sentimentality je příbuzný s problematikou senzacnosti. Senzace, jak jsme už naznačili, je pro divadlo něco jako výrobní značka. První popud herce na vyvýšeném pódiu je křičet: sama forma dramatu vede ke křiku a dramatik už povahou své práce je člověk, který chce obecnostvno otřást. Není tedy divu, že senzace pro zrak či pro sluch, pro myšlení nebo pro cit patří k tradiční divadelní výzbroji. Klasická tragédie je v jistém smyslu útvar zvláště senzacechtivý. Aischylův *Agamemnón*, Sofoklův *Oidipús vladař*, Euripidovy *Trójanky* jsou senzacemi přímo nabity. Nikdo z velkých tragédů neváhá využít široké rejstřík takovýchhle efektů: matka plačící pro syna odsouzeného ke kruté smrti, syn, jehož pak nese na smrt jeho vlastní babička, zuřivý spor mezi Hekubou a Helenou, vzrušující klimax požáru. V *Hamletovi* se setkáváme s duchem, s předstíráním šílenství, jsme svědky souboje nad otevřeným hrobem, smrti utopením, jedem i bodnutím skrze čaloun a tak dále. A přece nepovažujeme za senzacechtivé tyhle tragédie, nýbrž hry jako *Tramvaj do stanice Touha* od Tennesseeho Williamse nebo dokonce anglické kuchyňské veselohry. Proč to?

Ani *Trójanky* ani *Hamlet* v divákovi nezanechávají nešťavený dojem senzace, takže je nemůžeme definovat jako senzační dramata. Obě hry bez ostychu využívají poddajnosti našich citů, aby dosáhly svého cíle. Námětem *Tró-*

Janek není válka, nýbrž politování nad válkou. *Hamlet* není hra o pomstě, nýbrž průzkum osobnosti střetající se s některými protiklady života. Avšak *Tramvaj do stanice Touha*, jinak hra s hluboce poutavým tématem, přehání snahu o zdůraznění krutosti a tklivosti života a utápí se v přemíře citovosti. Právě tak nekritizujeme rodinné veselohry, točící se hlavně kolem námluv a sňatků, pro jejich náměty, v nichž se naskýtají možnosti tak seriózní a slibné, jak si jen komedie může přát, nýbrž pro snadnost, s jakou vyvolávají zaručený smích bez ohledu na pokrouceniny, ke kterým to vede. V podobných hrách není ani náznak pokusu o dramatickou rovnováhu.

Vyhledávání senzací se tedy neomezuje na tragédii nebo na „čisté“ drama. Senzačnost může vychýlit z rovnováhy i komedii. Nadsázka je metoda komedii vlastní, ale jak dalece je možno přehánět, aby to obecenstvo vydrželo? Kontrastní spojování věcí, které k sobě nepatří, je osvědčený způsob, jak vzbudit smích, ale kam až smí autor zajít, aby se mu docela nezhroutil předmět zesměšnění? Jakmile takové efekty přestanou ladit s celkem hry nebo jakmile ve hře nemají dramatickou důležitost, začínají zavánět senzačností. V *Alchymistovi* od Bena Jonsona jsou všechny postavy, na které komedie útočí, hrubě zjednodušeny, aby se dosáhlo satirického účinku, jenomže jsou zjednodušeny stejnou měrou a hra si zachovává jednotu. Vidíme však spoustu rodinných veselohr, které vytloukají komický kapitál z všetečné sluzky, která má své milostné problémy, nebo ze závistivé staropanenské tety. Takové postavy vstupují na scénu jako speciálně konstruované směšné figurky: často se prozradí stylovou odlišností od ostatních postav a jsou s to rozmazat celkový dojem ze hry. Jsou tedy v podstatě výtvozem senzacechtivosti. Sheridanova burleska *Kritík*, abychom se podívali na jiný typ dramatu, si zaslouží obdiv pro svou duchaplnost, je však příkladem, jak lehce tenhle žánr propadá zlovyku senzačnosti. U burlesky která je sama o sobě nadsázkou, musí autor naprosto přesně posoudit, kam až může zajít v míchání navzájem se nerosovávajících prvků, nemá-li být smích samoučelný a hra jako celek pouze duchaplná. Rozkouskovanost téhle komedie v pasážích, které nepatří k burlesce, prozrazuje nedostatečné zvládnutí tématu a chabé vedení diváka.

Drama, které se musí zachraňovat senzacemi a spoléhá,

že může klamat působením na vulgární citění, se samo vystavuje nařčení z vnitřní chudoby. Drama, které dokáže sebevědomě riskovat, využívat působivosti senzačních prvků a přece si zachovat uměleckou rovnováhu, našlo přirozený způsob divadelního projevu. Divák se bohužel dá snadno strhnout dramatikem, jenž si ho podmaní lacinými slzami a smíchem, podvodníkem, který mu vnuká pocit ctnosti, kdežto ve skutečnosti popouští uzdu jeho slabostem. Třetí krok při posuzování hry je tedy právě tak soudem nad hrou jako nad obecenstvem. Rozhodnutí o dojmu, který nám ze hry utkví, záleží na nás: jestliže nám osobně připadá důležitý, může nám připadat i cenný.

Ve věku žurnalismu roste nebezpečí, že se dáme zmýlit hrou, která dosáhla široké popularity. Jenomže prohlásit nějakou hru za znamenitou jenom pro její popularitu by znamenalo stavět na stejnou úroveň dejme tomu *Makbetha* s Gilbertovými a Sullivanovými operetami. A naopak, stejně nerozumné by bylo klást vedle sebe Shakespeara *Troila a Kressidu* a například hru Ronalda Duncana *Tudy ke hrobu* jenom proto, že tolik oblíbené nejsou. Diváci se mezi sebou natolik různí, že se jim určitá hra může líbit z nejrozmanitějších důvodů, byla by však chyba přec pokládat, že rozsah obliby má nějaký vztah k hodnotě tématu.

Dr. I. A. Richards uvádí *Makbetha* jako příklad hry, která se zřejmě líbí divákům s různě vyvinutou vnímavostí:

Její veliká popularita vyplývá z toho, že reakce primitivnějšího obecenstva na její situace doplňují jedna druhou, ne sice tak dobře, jako na sebe navazují reakce vyspělejších diváků, ale přece jen dost podobným způsobem. Na jednom konci škály se tedy hra pojímá jako velice přitažlivé, snadno srozumitelné, černobílé melodrama, na druhém konci jako zvláštní, nevyzpytatelně hluboká tragédie, a uprostřed leží různá stadia více či méně uspokojivého proniknutí do smyslu hry. Lidé s velice různou rozlišovací schopností a s velmi různě vyvinutými hledisky se tak mohou shodnout ve svém obdivu.\*)

I kdyby bylo možné tohle tvrzení dokázat, nemělo by to pro kritiku žádný význam. Diváka s omezenou rozlišovací schopností můžeme ujistit, že se mu *Makbeth* líbit nebude. Nesmíme se v té věci klamat. Někomu se sice hra může zalíbit, i když jí při prvním zhlédnutí rozumí jenom částečně, ale líbí se mu proto, že už nahlédl do její plné složitosti. *Makbeth* jako černobílé melodrama prostě neexistuje. Shakespeareův *Makbeth* je jiná hra, hra o protichůdnosti veřej-



ného a soukromého světa a o hrůzách, jež z toho vznikají v rozpolcené mysli, hra tak zvládnutá, že nepřipouští dvojitou reakci, jednu pouze senzační a druhou tragickou.

Naznačili jsme, že posouzení dramatu je ukázněný mravní akt, který zahrnuje etické zhodnocení pohnutek autorových i našich vlastních, a hra sama je společným polem pro důkazy. Shlédnutí divadelní hry může být vážným dobrodružstvím. Nemusíme se stydět nazírat na divadlo s takovou zaujatou oddaností, třebaže dobré úmysly nestačí. Hra Suttona Vanea *Na širé moře*, plná sentimentálního uspokojení, nebo Galsworthyho *Svár* se svým mechanickým vyvažováním rovnováhy jsou také hry zaujaté pro svůj cíl. Musí existovat ještě nějaký poslední krok. Ještě zbývá otázka: „Jak dalece je hodnotné téma hry?“ Je to otázka srovnávací: je v ní obsaženo srovnání se hrou, která byla napsána předtím nebo ještě častěji se hrou, která mohla být napsána. Abychom si uvědomili velikost tohoto problému, bude dobře, rozebereme-li si na závěr hodnoty hry, která svým záměrem zastínila většinu ostatní poválečné dramatické produkce. Jde o Eliotův *Koktailový večírek*.

*Koktailový večírek* je hra o štěstí, o štěstí chápáném na nejvyšší duchovní úrovni, jaké jsou Eliotovy exempláře současného rafinovaného lidstva schopny. Dramatik se musel vyrovnat se dvěma netechnickými problémy: vyjádřit ústřední motiv, tajemství lidské mysli, natolik obecně, aby zaujal moderní různorodé a kolísavé obecnstvo, a přece natolik určitě v mezích víry a chápání, jichž je toto obecnstvo schopno, aby na ně zapůsobil pozitivně. Poněvadž se mu podle mého názoru do značné míry daří nás ovlivnit, poněvadž mnohé z jeho básnických výpovědí mají váhu ztělesněného citu a poněvadž štěstí je nezbytně věc mlhavá a složitá, může nás to všechno svádět, abychom v jeho hře hledali hodnoty, které v ní ve skutečnosti nejsou. Požadavky dramatické formy autora nutí, aby omezil děj na zvládnutelný počet situací: proto se pokouší zainteresovat své různorodé obecnstvo tím, že mu zdůrazňuje pouze situace dvě, ale natolik charakteristické, aby typizovaly dvě krajně protichůdné stránky lidského problému, totiž situaci Celiinu a situaci Chamberlaynových. Drama nemůže kronikářsky zachytit všechny lidské odstíny existující mezi Lavinií a Celií, a proto dává obecnstvu dostatečnou vůli, aby si s námětem hry pouze nezávazně zafirtovalo. Rádí při-

pustíme, že některé rysy Celiiny i některé rysy Chamberlaynových nalézáme sami v sobě, bezděčně k nim však přidáváme další rysy svých vlastních trampot, které jsou zde možná bezvýznamné, a tak se působení hry nepoddáváme naplno. Navíc k tomu je autor nucen odpovídat na naše otázky nedvojsmyslně a realisticky, má-li pro nás úděl Celiin a úděl Chamberlaynových vyznít dramaticky přesvědčivě: Celiie umírá a Chamberlaynovi se otevřeně projevují jako kompromisníci. Taková nezbytná jasnost však může obecnstvo svádět, aby takhle symbolická řešení bralo doslova a nedbalo spodních významových tónů, o které Eliotovi šlo. Nic z toho dramatu nepřidává na váze. A ještě něco: i když se Eliot pečlivě vyhýbá křesťanské terminologii, což pokládá za nutné, aby neoslabil svou dramatickou argumentaci, nehrozí hře přece jen nebezpečí, že diváci, vychovaní v křesťanské nebo vůbec v jakékoli víře, začnou ději na jevišti připisovat právě ty hodnoty, jimž se autor vyhýbá? Celkem vzato, Eliot si vytkl strašlivý úkol napsat hru, která by nadhodila a zvládla hodnoty tak obecně typické, že jejich evokace musí v každém případě vyznít náhodně. Důležitou kritickou zásadou při posuzování hry takového kalibru je držet se při rozboru námětu, jak ho zpracoval autor, a nedat se svěst k žádným spekulacím, které nám mohou přijít na mysl, když si vlastní zkušeností zaplňujeme nepřijemné vakuum.

Především musíme vidět, že hra není napsána v žádné ze známých realistických konvencí, třebaže začíná téměř v poloze parodie, v rovině dokonce ještě banálnější než je každodenní všednost. Takhle například mluví Celiie, se kterou se seznámíme a kterou jsme připraveni pohrdat: „Povězte nám tu svoji historku o lady Klootzové a o svaatebním dortu.“\*) Rozhodně tady nevypadá jako budoucí mučednice. Dá se pochybovat, jestli se má takhle úvodní scéna opravdu hrát realisticky jako moderní salonní komedie, a nikoli stylizovaně. Autor zřejmě travestuje koktailové a cigaretové konverzačky Noëla Cowarda. Bezduché opakování v zahajovacím dialogu má neklamný ráz burlesky:

PETR: Ta historka je dobrá!  
CELIE: Ta historka je skvělá!  
ALEX: Tu historku já můžu slyšet pořád.  
JULIE: Všichni ji přece dávno dobře znáte.  
CELIE: Známe ji všichni?

Jenomže *ad vás* se dá slyšet pořád!  
A nevěřím, že ji tu známe všichni.  
Vy jste ji přece neslyšeli?

NEZNÁMÝ HOST: Ne, nikdy.

A tak dále. Tenhle dialog by nás měl přimět ke střehu. Kdyby se první dějství hrálo stylizovaně, jako tomu do určité míry bylo při jedné inscenaci ve Frankfurtu, připravilo by nás lépe například na změnu intonace v Reillyho rozhovoru s Edwardem po večírku a s Celií v ordinaci. Ordinace by nabyla symbolického významu zpovědnice dvacátého století. Stylizované podání by nám umožnilo, abychom chápali zdánlivě záhadné Ochranitele v rámci konvence hry. Pak by nám nemuselo vadit, že po odchodu ze salónu do ordinace „vypadnou z charakteru“, jak se nám zdá, posuzujeme-li je měřítky jakéhosi podivného realismu, a příjemně by nás překvapilo, jak hladce zapadnou do hry. Vzpomeňme si, jak Eliot v roce 1945 prohlásil o poetickém dramatu, že „smí užít všech prostředků, aby vyjevilo pravou vůli a cítění postav, místo aby je nechalo jako v reálném životě mluvit pouze o tom, k čemu se postavy normálně samy přiznávají.“\*) Máme-li do ordinace připustit typické pacienty Celií a Chamberlayovy, bylo by důležité, abychom tam za stejných podmínek nechali vstoupit i symbolické strážce osudu Alexe a Julii. Pak by se nám názorně jevíli, jak se nám podle autorova záměru jevit mají: jako nepoznaní činitelé, s nimiž se v životě běžně setkáváme, aniž si uvědomujeme jejich moc nad svou budoucností. Kdyby se hra rozvíjela v rovině nespoutané divadelní fantazie, kterou napovídá její veršovaná forma, přijali bychom možná ochotněji i pozdější obrat k téměř realistické normálnosti ve třetím dějství, podobně jako bychom přijali i spodní proud vážných významů po událostech v dějství druhém. Pak by námi i zpráva o Celiině smrti otřásla účinněji: význam jejího mučednictví by na nás měl dolehnout naplno a ohromit nás, což není možné, jestliže máme výhrady k realismu jevištní akce. Drama by se pak stalo hluboce působivým experimentem s divákovými emocemi a přimělo by ho, aby sledováním dramatické struktury pochopil souvislosti mezi tehdy a nyní, mezi předtím a potom. Jestliže se má skoncovat s dlouhým seznamem nedorozumění, která tahle hra vyvolala, zdá se mi nejdůležitější, aby k ní jak režisér, tak divák přistupovali jako

k dramatu v nerealistické konvenci. Autor bohužel v úzkostlivé obavě, aby obecenstvo neznepokojil nějakým vtravým veršem, naznačuje takovýhle způsob inscenace natolik chabě, že je to hře spíše ke škodě, neboť to připouští pojetí velmi rozdílná.

I když bereme v úvahu pružnou konstrukci hry, nemůžeme přehlédnout, že Eliot se pokusil obsáhnout víc, než mu její forma dovolila. Nedostatky, kterých bychom si chtěli všimnout, jsou tedy rázu dramatického a technického, a jako takové ovlivňují výsledné hodnoty. Nejtěžší po-  
ciťujeme nezbytné rozdělení mezi hodnotami, které představuje na jedné straně Celiie a na druhé Chamberlaynovi. Rozpolcuje to celou hru a všechno úsilí posledního aktu nestačí obě poloviny sjednotit. Autor možná plně neuskutečnil své přání vnutit postavám něco ze sebe sama podle zákona „třetího hlasu poezie“, podle něhož dramatický básník

může do postavy vedle ostatních vlastností vložit i nějaký svůj vlastní rys, určitou silnou stránku nebo slabost, sklon k násilnosti nebo k nerozhodnosti, dokonce i nějakou výstřednost, kterou objevil sám v sobě... Ten kousek sebe sama, který autor postavě propůjčí, se může stát zárodkem, z něhož se postava rozžije. A naopak, postava, která autora zaujme, může probudit skryté možnosti autorovy vlastní bytosti.\*)

Divákovi je zatěžko soucítit s malichernou a veskrze nezajímavou komedií postav, které musí

držet se věčné všední rutiny,  
vystříhat se všech velkých nadějí,  
být tolerantní navzájem i k druhým,  
dávat a brát v obvyklém koloběhu,  
kde je co brát a dávat ...

jakmile jednou jeho zájem podnítila hrdinka, která si vybrala druhou cestu, popsanou takhle provokativně:

druhá je neznámá a potřebuje víru,  
tu víru, která plyne ze zoufalství.  
A cíl se nikdy nedá popsat předem,  
ten poznáte, až k němu dojdete.  
Půjdete poslepu ...

Divák musí reagovat na první postoj stejně jako sama Celiie: „Nechává mě to chladnou“. Přitom však celé třetí



dějství spočívá na Chamberlaynových, neboť máme nabyt přesvědčení, že: „Žádná z těch cest není lepší. / Obě ty cesty jsou nutné.“

Vyobrazení skupinky civilizovaných lidí, kteří lehkomyslně ubližují jeden druhému i sami sobě, ale uvědomují si svou zmatenost a triviálnost jenom napolo, takové vyobrazení vystihuje naši soudobou hemživou nezodpovědnost. Až do okamžiku Celiiny volby. Právě z téhle omezené skupinky vyvstanou osobité problémy černých ovcí takové společnosti, problémy, které začneme brát vážně. Problémy „normálních lidí“ a „černých ovcí“ se však bohužel navzájem nedoplňují, nýbrž projevují se ve dvou diametrálně protichůdných situacích. V dalším vývoji by tedy působivost jedné situace měla vyvažovat působivost situace druhé, a jestliže tu není žádná speciální síla, jež by obě dvě scelila, je nevyhnutelné, že silnější příběh tragické individuality oslabí zájem, který by autor chtěl obrátit k těm druhým, společensky normálním. Reilly říká:

Obě ty cesty jsou nutné. Nutné je ale také vybrat si jednu z nich.

Jenomže tohle konstatování není prokázáno divadelně. Celie totiž působí tak dominantně, že nás druhá možnost vůbec nezaujme.

Hra si tak vytýká nesplnitelný úkol přesvědčit nás zároveň v racionální rovině společenské komedie i v emocionální rovině tragédie. Obojí se má scelit a vytvořit všeobslhlé náboženské drama, k němuž Eliot směřuje. Na tomhle scelení závisí souhrnná hodnota hry. Nejenom Celií, ale také obecně je třeba dát na vybranou dvě alternativy, a my máme být donuceni, abychom zažili obě, přestože spolu navzájem soupeří o náš zájem. Obě cesty mají podle plánu prohloubit zobrazení lidského údělu, a nám se tím má sugestivně napovědět, že je naší věcí, abychom sami v sobě objevili rysy Celie nebo Lavinie nebo Edwarda (nebo dokonce Petra Quilpa). Přínejmenším máme takové rysy rozeznat, pochopit a tolerovat u druhých lidí. Význam a účín vytčených cílů závisí na tom, jak přijmeme tak velké diference uvnitř téhož dramatického obrazu. Ať už je zamýšlené poznání jakkoli závažné v dramatikově koncepci, vyjde naplano, nebudou-li poslední dvě dějství organi-

zována stejně nedílně jako dějství první. Jedině tím způsobem může dramatik dosáhnout, aby naše citové napětí i naše pochopení smyslu hry narůstalo až do závěrečné opony.

V divadle však zažíváme něco jiného. Stále nám hrozí nebezpečí, že naše myšlenky ztratí vedení. Nic nám neoznaučuje, že z Celie z prvního dějství bude ve třetím dějství mučednice; otřesný skok k jejímu ukřižování neprobíhá dostatečným počtem stadií a o vlastním ukřižování se dovidáme pouze z druhé ruky. Rozhodnutí v ordinaci se nám podávají vnějškově a jsou vyjádřena spíš slovy než jednáním, které by nás přesvědčilo o jejich přijatelnosti. Necítíme v nich žádný zápas ani bolest; zkušební morčata přijímají až příliš rezolutně budoucnost, kterou jim zvolil někdo jiný. Když Celie a Chamberlaynovi odhalují svá nitra, Ochránitelé ve své symbolické roli zůstávají patřičně stranou - jejich úloha je aktivní a výslovně se nedávají strhnout lidským utrpením:

Ty ani já, my nevíme, jak člověk se mění v člověka. Co tušíme o utrpení, kterým musí projít na cestě za světlem?

Autor však tím, že se říká prostředku, jak drammatizovat sdělné utrpení, odhazuje zároveň i hlavní vymoženost dramatu: využití ironických rozporů.

Skutečná zkouška nadchází ve třetím aktu, kdy se nedostatek rovnováhy poprvé projeví naplno. Eliot udělal nepochybně dobře, že v tomhle aktu ponechává Celií stranou co možná nejdéle: její přítomnost nebo připomínka její existence snižuje důležitost Chamberlaynových pod normál. Pro účely hry je vůbec neblahé, že nám ve druhém aktu Celie tak silně utkví v mysli. John Peter upozorňuje na povahu antiklimaxu, kterým hra trpí, když se setkáme s proměněným Edwardem a Laviníí:

Edward je v závěru hry jasně na cestě k obrození, jeho vztah k Lavinii je zřetelně méně sobecký, ale jak se nám to představuje? Částečně to jistě vyrozumíváme z kontrastu s jejich dřívějším vzájemným vztahem. Ale dramatikovi to nestačí. Jde dál a vkládá Edwardovi do úst řadu komplimentů a „pozorných“ poznámek, které jsou právě tak jednovtravné jako nepřesvědčivé - „Doufám, že sis nedělala starosti“, „To ty bys měla být unavená“, „Máš dneska hezké šaty“.\*)

Ztroskotání záměru scelit obě polohy dramatu v jednotu nás přímo udeří do očí, jakmile se dovíme o Celiině smrti na mraveništi. V tomhle klíčovém momentu se hra doslova rozpadne. Autor předtím musel odstranit Celiu ze scény, aby mohl znovu soustředit naši pozornost na Chamberlaynovy. Právě tak v nás musel vyvolat silný fyzický otřes, aby zdůraznil, že Celiina mučednická smrt není žádná pochybná fantazie. Proto nás náhlým elektrickým šokem uvědomuje o její skutečnosti. Zároveň chce také Celiu jako- by v zastoupení přivést zpátky k životu, abychom nezapomněli na její přínos a znovu pocítili její přítomnost. Celie se tím má stát pro ostatní něčím jako „svatým obrazem“, jehož prostřednictvím by ostatní její smrt „pochopili“.

Reakce na zprávu o Celiině smrti vypadá takhle:

- ALEX: Museli ji nanejspíš ukřížovat  
hned u mraveniště.  
LAVINIE: Ale Celi! ... Že zrovna ji ...  
EDWARD: A pro pár nakažených domorodců,  
co stejně sklátil mor.  
ALEX: Ba, pacienti stejně pomřeli -  
a jejich těla nakažená morem mravenci nechali.  
LAVINIE: Edwarde, to je strašné. Jaká chabá slova!  
Ty ale víš, co myslím.  
EDWARD: A ty, co já cítím.  
PETR: Já tomu všemu vůbec nerozumím.

Edward s Laviníí se nám teoreticky představují tak, jako by se vrátili na naši úroveň, třebaže ne docela na úroveň první scény. Prakticky to však vypadá jinak. Jejich reakce je naturalistická: nemohou pochopit ani novou Celiu ani význam její smrti. Jako oběť se jim zdá hrůzně zbytečná. Alex okamžitě a provokativně poukáže na to, že „pacienti stejně pomřeli“, pak však musíme čekat, než Lavinii začne svítat, co ta smrt znamená, a než prohlásí, že „na tom, jak zemřela, teď nezáleží“. Lavinie s Edwardem zůstávají při zajímavých neúčinných poznámkách, které podtrhují jejich relativní malodušnost: vypadá to, že chápou nanejvýš jeden druhého a nic víc. My ovšem, ačkoli jsme stejně otřeseni jako oba Chamberlaynovi, reagujeme jinak než oni. Edward s Laviníí přestávají vyjadřovat naše pocity. My na rozdíl od nich víme od Reillyho, co vlastně Celie podnikla. Vzpomeneme si na jeho varování: „Bude to strašná cesta.“ Směli jsme nahlédnout do jejího nitra, když si tenhle osud vybrala, a do jisté míry jsme byli připraveni na

zjevení nějaké pravdy, třebaže ne takovéhle. Reagujeme proto chápavěji než Chamberlaynovi, takže s nimi nemůžeme sympatizovat. Zatímco oni teprve klopýtají za pochopením Celiiny „blažené smrti“, my jsme už o několik kroků před nimi. Jestliže v nás má vyvolat částečnou odezvu jejich obdivuhodná pokora, musíme se odpoutat od Celie a dívat se na ni s odstupem jako oni. A pak se pro nás stane bytostí tak vzdálenou, že její význam pro nás klesne úměrně té vzdálenosti. Ve třetím dějství se tedy *Koktailový večírek* rozpadne ve dvě hry, z nichž každé se věnujeme pouze částečně, a tím se poškozují a vyvrací význam i hodnota obou dvou.

Úsudek o kvalitě dramatické tkáně a uspořádání tohoto důležitého posledního dějství je jediným platným kritériem hodnoty hry. Přesto však je možné, že nám utkví silný dojem z příběhu Celiina. Chamberlaynovi pro nás znamenají málo, Celie znamená víc. Jestliže *Koktailový večírek* jako zhodnocení problémů moderní mysli ztroskotal, je to neúspěch jiného řádu než dejme tomu úspěch Vancovy hry *Na širé moře*. Co při inscenacích *Koktailového večírku* upoutalo široké vrstvy obecnosti, byla pravděpodobně aktivita, kterou si na divákovy vyžaduje představa Celiiny náboženské zkušenosti. Třebaže se Eliotovi nepodařilo dramaticky dokázat, že obě cesty jsou si rovné a nutné, ideová koncepce hry přece jen mezi nimi v posledním dějství vyvolává jisté napětí, které na nás zapůsobí. Monologické dueto Reillyho a Celie v ordinaci možná stačilo podnítit naši představivost natolik, aby nám pracovala až do konce. Eliotovo hluboce procítěné rozlišení mezi „osaměním“ a „samotou“, nezřetelně prokmitávající mezi banalitami prvních scén a volně definované ve druhém dějství -

Obě ty cesty vedou k osamění - a k společenství.  
Obě se vyhnou bezútesné poušti  
samoty, v které jenom fantazie  
přeludně míchá vzpomínky a touhy -

se nutně vyostří v dějství třetím, a naléhavě nás vede ke srovnání s nešťastným pocitem z prvního dějství. Význam samoty k nám možná dolehne právě tak pochopením případu Celiina jako tím, že si palčivě uvědomíme své vlastní případy: základní situace básní *Pustá země* a *Prázdní lidé* je natolik reálná, aby nám k takovému uvědomění dala hybný



## Chodit do divadla je umění

popud. Naše vědomí vlastního údělu i autorova schopnost odhalit a ohmatat zjitřená a bolestivá místa se musí projevit v dramatu právě tak jako v poémách.

Hra nám nabízí „společenství“ skrze osamění a snášenlivost. Pravda, následky, jaké to má pro Celií a pro Chamberlaynovy, se jí nedaří ukázat dramaticky plně a přesně - chce nám je všechny představit jako mučedníky zvolené cesty, ale dává nám jen strohá nepřímo vyjádřená řešení, jak jí k tomu nutí realismus posledního dějství. Strohlost těch řešení je však hebcie změkčena. Je zmírněna pocitem života, který jde dál, ať už na příštím večíрку u Gunningsových nebo u Chamberlaynových:

Sir Henry myslím říkal,  
že každý okamžik je nový začátek,  
a Julie, že život jde vždy dál.

Ale zejména je změkčena zvláštním tónem narážek, jež se vyhybají otevřenému prohlášení, tónem, který poznamenává dialog po krizi: „Ty ale víš, co myslím...“, „Začínám chápat, jak se na to díváš...“, „Teď myslím rozumím...“ Mravní zkušenost se nijak nedogmatizuje. Reilly, jehož se děj prakticky nedotýká, se povznáší k velikosti, která nám nemůže být proti mysli, a když se obrací k Chamberlaynovým v jejich světě „šílenství, násilí, tuposti a chamtivosti...“, mluví o našem světě a obrací se i k nám:

Kdyby nás někdo soudil podle následků  
všech našich slov a skutků, i těch nezáměrných,  
co překračují naše pochopení  
sebe i bližních, pak by nás musel všechny zatratit.

Přes technickou neobratnost, kterou si autor sám zavinil, dosahuje v *Koktailovém večíрку* částečného úspěchu, protože nám nabízí, byť neurčitě, jistou novou zkušenost. Na závěr našich úvah o posuzování dramatu bychom si měli připomenout, co říká doktor Richards o pocitech čtenáře nad básní:

Osobnost je na vahách mezi určitou novou zkušeností, uskutečněnou v básni, a tkanivem všech svých dosavadních zkušeností a duševních návyků. Jde o to, zda se nová zkušenost dá do tkaniva vetkat k jeho prospěchu. Zlepší či zhorší se tím jeho celková struktura? Často se stává, že nová zkušenost by svým působením celkovou strukturu tkaniva zlepšila, jenomže by se v něm muselo příliš mnoho měnit. Napětí a odpor jsou příliš silné, takže je báseň zavržena.\*

Chodit do divadla je umění. Je k tomu zapotřebí aktivního nadšení, se kterým se divák podílí na dramatickém tvůrčím činu, obratnosti v interpretaci jevištního jednání i kázně podobné oné kázní, s jakou hru v duchu spřádá umělec. Obratnost a kázeň nutné k plnému vychutnání dobré hry jsou velice potřebnou *součástí* ryzí rozkoše z divadelního představení.

Základem je však tvůrčí dramatický čin. Ostatní oblasti divadelního studia jsou naprosto závislé na elementárním ocenění hry. Náš zájem o schopnosti herců, o výpravu a osvětlení, o aranžmá a o kostýmy je přitom podružný. Jak bychom mohli posuzovat herce, kdybychom nevěděli, co hraje a co na něm drama vyžaduje? Jak bychom mohli uvažovat o účinu jistého barevného tónu v nějaké scéně, kdybychom nechápali účel té scény? Jak bychom rozeznali vhodnost určitého rozložení světla a stínu, kdybychom necítili styl hry a nevěděli, jakými procesy se projevuje? Stylu, atmosféry a symboliky ve způsobu hraní či ve výpravě si můžeme všimnout teprve po ocenění dramatického základu nebo alespoň zároveň s ním, nikdy však před ním.

Studium divadelního obecenstva, divadelních budov a jevištní techniky souvisí s podstatou dramatu natolik těsně, aby pomohlo divákům, kteří chtějí do hry proniknout hlouběji: pohled z těchto hledisek nám pomáhá pochopit náměty, herecké konvence a dramatické styly v různých epochách. Když vidíme hru z minulosti, zatoužíme možná, abychom si uměli představit obecenstvo i jeviště, pro které byla původně napsána. Někdo se dokonce může pokusit o rekonstrukci divadelních zážitků určitého obecenstva v určitém divadle v určitém historickém okamžiku. Taková obrazotvorná činnost nám jistě mnohé osvětlí. Co si máme v běžné praxi počít s alžbětinským monologem na moder-

ním proscéniovém jevišti? Nebo s řeckým chórem? Badatelé v těchto oblastech nám mohou dát odpověď. Nicméně rozhodujícím kritériem pro takovou hru je, zda má to štěstí a působí dosud i na moderní obecnost. Podobné zkoumání a bádání je tedy také podružné, neboť závisí na základním divadelním zážitku. A jestliže na něm nezávisí, ztrácí nutně smysl činnosti specificky dramatické. Stává se pak odvětvím jiného studia, studia historického, které možná postihne vzrušivost jiného oboru, než je drama.

Zajímáme-li se o interpretaci dramatu mimodivadelními výrazovými prostředky, musí to mít své oprávnění. Film zdůrazňuje vizuální stránku dramatu v širokém rejstříku od mlhavé neurčitosti až po naprostou přesnost, jak to umožňuje práce s kamerou. Proto už v kinematografii nesmíme vidět konkurenta divadelních metod shakespearovského dramatu. Film však má svou pozoruhodnou vlastní vymoženost, i dnes po řadě desetiletí málo prozkoumanou, totiž možnost vytvářet bezpočet rozmanitých dramatických významů montáží jednotlivých záběrů, určitým řazením vizuálních sugestivních impulsů. Takle filmová specialita vedla k obecnému přesvědčení, že se filmové drama druhově liší od jevištního, a dokonce je svými výrazovými prostředky převyšuje. Uveďme si jeden příklad takového napůl očerňujícího názoru na jeviště, slova ruského filmového režiséra Pudovkina:

Divadelní režisér pracuje s reálnou skutečností, kterou sice může stále přetvářet, ale která ho spoutává zákony reálného prostoru a reálného času. Filmový režisér má na rozdíl od divadla k dispozici záznam na celuloidovém pásu. Tento materiál, z něhož komponuje své výsledné dílo, neseťává ani z živých lidí, ani z reálných krajín, ani z hmotně skutečných scénických dekorací, nýbrž pouze z jejich obrazů zaznamenaných na různých filmových pásech, které může krátit, měnit a montovat, jak se mu zachce.\*)

Objasnili jsme si, že dramatik takhle nebyl spoután nikdy, že od prvopočátků divadla vždycky vytváří obrazy, které může „krátit, měnit a montovat, jak se mu zachce“. Filmová struktura vychází ze stejných metod jako struktura každého dramatu vůbec. Doufám proto, že návštěvník divadla, který se zajímá o drama, chodí i do biografu.

Méně ochotní jsme uvěřit v rozdílnost hry divadelní a rozhlasové, třebaže slepé médium rozhlasu se svou jedi-

nečnou schopností podněcovat obrazotvornost působením na sluch poskytuje předpoklady k dramatu, jaké by mohlo vyjádřit náměty filmu i divadlu nikdy nedostupné. Možnost jemné a pružné manipulace se zvuky a slovy, právě tak jako bezprostřednost a intimnost styku s posluchačem otvírají před rozhlasem perspektivy, které čekají jenom na svého dramatika. Myslím teď na poetické hry Louise MacNeice, na hru Dylana Thomase *Pod Mléčným lesem* nebo na Beckettovu hru *Všichni, kdo padají* jako na tápavé, ale reálné kroky k objevení svébytné rozhlasové formy. Je možné, aby si divadelní divák neuvědomil, jak mu je rozhlas nápomocný?

Televize je nejmladší a nejméně obdařený dramatický vyjadřovací prostředek, jeho možnosti jsou nejomezenější. Trpí zatím nedostatkem předností, které má divadlo, film i rozhlas. Je jí odepřena jak fyzická bezprostřednost a komplexnost živého jevištního výjevu, tak blesková rychlost stříhem uspořádaných filmových záběrů, tak i pronikavost ryze zvukových efektů rozhlasu. Rádi bychom doufali, že její intimnost a s ní spojená zvláštní schopnost ukázat myšlenky postav ve stručných, fantazii rozněcujících epizodách, obsáhne jednoho dne širší okruh a povede k vytvoření vlastní televizní formy. Ta si však počká na nějakého Stanislavského nebo Ejzenštejna, který by ji zvládl.

A tak se vracíme k přesvědčení, že základní způsob, jak ocenit drama, je zhlédnout divadelní představení, třebaže mnozí tvrdí, že jediná pravá cesta k proniknutí do hry je hrát v ní. S tím se dá těžko souhlasit. Herec většinou chápe hru omezeně, i když má ty nejlepší úmysly, protože se nakonec musí podřídit nutnosti a pohroužit se do vlastní role. Granville-Barker o tom napsal:

Studium nás ke kritice zavazuje, provedení ji vylučuje. Soubor se při zkouškách musí velice brzy vzdát kritického postoje ke zkoušené hře.\*)

Návštěvník divadla musí zůstat vně celku hry, jestliže si ji má v duchu jako celek stvořit. Dokonce ani režisér, vykladač a sjednotitel, nemusí být vždycky pro své herce „ozvučnou deskou“ a „ideálním divákem“, nevidí-li hru svěžíma očima z divákova místa v hledišti.

Naproti tomu divák se ve své představitosti může stát „ideálním režisérem“ a zároveň zůstat jedním z obecnstva,



kteřé zakouší divadelní zážitky. Znovu dospíváme ke svému paradoxnímu závěru, že hra se neuskutečňuje na jevišti, nýbrž v divákově duchu. Když si Granville-Barker všiml, že divadelní teoretik potřebuje studijní metodu, která „zahrnuje všechny přípravy k představení, o němž předem víme, že je nebudeme muset uskutečnit“;\*) našel tím vlastně také postup vhodný pro bystrého diváka.

Návštěva divadla není, jak se často myslívá, pasivní záliba: je to živá a plodná činnost. Zhlédnutí divadelní hry, právě tak jako pozorné přečtení románu nebo plně soustředěné vyslechnutí hudební skladby je akt, který vyžaduje, abychom do něho vložili všechnu svou schopnost jemného citění a všechnu intelektuální poctivost. Ať už jde o řeckou tragédii nebo o kuchyňskou veselohru, o představení dobré nebo průměrné, vždycky se od nás očekává aktivní přínos. I co vyplyne ze špatného provedení špatné hry je důležité, neboť posuzovat, to znamená vybírat si. Podstoupit divadelní představení od začátku až do konce včetně následného účinku je akt, který podle trochu zastrašujícího prohlášení dr. Richardse předpokládá „svrchovaně závažná rozhodnutí vůle.“\*) Jeho slova o poezii však platí i o dramatu, takže si je dovoluji takhle obměnit:

Nežijeme-li v souzvuku s dobrým dramatem, musíme žít v souzvuku se špatným dramatem. A většina lidí vsuktu tráví prázdné chvíle tím, že si prostě vysnívají špatná soukromá dramata. Na základě všech důkazů se nemůžeme vyhnout závěru, že obecná necitlivost k dramatu je svědectvím obecně nízké úrovně obrazotvornosti.\*)

Chodit do divadla je tedy tak důležité, že se to nedá pokládat za žádný únik a rozhodně ne za nějaké prožívání života z druhé ruky. Pálí nás našťastí zvědavý zájem o člověka, o jeho existenci, problémy, lásky, žalosti a naděje, o celou šíři a dosah lidského ducha ve všech jeho vztazích a konfliktech. Chodíme do divadla, abychom se vyrovnali se životem. Je to vzrušující dělná činnost, jejímž prostřednictvím poznáváme život z první ruky a prožíváme jej tím intenzivněji.

## Poznámka překladatele

Styanova kniha přináší zajímavé problémy nejen pro divadelníka. Byla do určité míry i problémem překladatelským. Český text se nesměl ve snaze o plynulost a čtivost zpronevřit autorově snaze o přesnost formulací, zároveň však nechtěl upadnout do příliš odbornické hantýrky, přetížené cizími výrazy. Zvláštním oříškem byly některé Styanovy klíčové pojmy - např. termíny „suggestions“ a „impressions“, tedy slovníkově „sugesce“, „náznaky“, „nápovědi“, a jim odpovídající „dojmy“, „vlivy“, „zdání“ nebo „vjemy“. Každý z těchto významových odstínů se do českého textu hodil v určitých souvislostech, kdežto v jiných souvislostech působil nevhodně. Bylo tedy třeba volit termíny co nejméně tlumočící obsah pojmu, a tak jsme dospěli k výrazu „sugestivní impulsy“ pro ony významové podněty, které proudí z jeviště do hlediště, zatímco pro jimi vyvolané vjemy v představitosti diváka jsme ponechali zčeštěný termín „impres“ jakožto termín zároveň nejširší, nejobsažnější i nejurčitější.

V některých případech, kde se autorovo chápání pojmu liší od běžného chápání našeho, bylo nutno do textu zamontovanou vysvětlivkou význam zpřesnit. Tak třeba pojem „realismus“ se autorovi, na rozdíl od naší terminologie, téměř kryje s pojmem „naturalismus“ a týká se stylu, usilujícího o životní přirozenost, o životní pravděpodobnost, nikoli dramatikova filosofického postoje ke skutečnosti.

Problémem byly i některé dramatické texty, rozebírané jako příklady. Autor v úvodu podotýká, že volí příklady z dramát v Anglii běžně hraných nebo vydávaných. Český čtenář si sice může ověřit Styanovy závěry plným textem mnoha citovaných dramát v českém znění, naráží však i na případy, kdy české texty nejsou snadno dostupné v nových vydáních. Některé z nich - jako třeba texty Strindbergovy -

jsem vyhledával v pražském Divadelním ústavu ve starých knižních vydáních nebo v agenturních rozmnoženinách. A některé Styanem rozebírané hry, např. Eliotovy nebo Fryovy, neznáme česky vůbec. Právě tak nemá český zájemce o teorii dramatu k dispozici překlady jistých v Anglii standardních děl teoretických, třeba shakespearovské komentáře H. Granvilla-Barkera, třebaže v jiných ohledech - nejen pokud jde o literaturu ruskou a sovětskou, ale i např. brechtovskou - má po ruce materiál bohatší, než může anglickému čtenáři doporučit Styan.

Úryvky z takových nedostupných u nás textů bylo přirozeně nutno přeložit poprvé, stejně tak jako bylo třeba přeložit znovu (nebo alespoň upravit) pasáže z her u nás známých, jestliže existující překlady nevystihovaly právě ten rys originálu (nebo anglického překladu), na který Styan zaměřuje svůj rozbor.

Přes podobné potíže se však domnívám, že citované ukázky i autorův výklad k nim jsou dostatečně jasné, aby naše neznalost plných textů v českém znění nebyla nepřekročitelnou překážkou. Samo české vydání Styanovy knihy je ostatně dokladem, že se snažíme doplnit si mezery ve svých znalostech světové divadelní literatury tím nejpodnětější, co se v zahraničí objevuje.

F. V.

Číslice vlevo označují stránku knihy, na níž je hvězdičkou vyznačena pasáž, ke které se poznámka vztahuje. Jestliže se k jedné stránce vztahuje odkazů více, jsou zde uvedeny v tom pořadí, v jakém za sebou následují hvězdičky v textu stránky.

Tituly teoretických publikací a statí, na které se autor odvolává a nejsou přeloženy do češtiny, jsou uvedeny v originálním znění.

V odkazech na texty přeložené do češtiny, zejména texty divadelních her, jsou uvedena jména překladatelů. Kde tomu tak není, přeložil citovaný úryvek překladatel knihy.

#### ÚVODEM (str. 9—14)

- 9 T. S. Eliot v dopise Ezrovi Poundovi, citováno podle J. Isaacse *An Assessment of Twentieth-Century Literature* (1951), str. 159
- 10 H. Granville-Barker v dopise Jacquesu Copeauovi, citováno podle M. Redgrave: *The Actor's Ways and Means* (1953), str. 85
- W. Archer v *Play-Making*, předmluva k vydání z r. 1913, str. 11—12
- R. Williams: *Drama in Performance* (1954), str. 12
- 12 P. Brook v předmluvě ke hře J. Anouilhe *Pozvání na zámek* v anglickém překladu Ch. Frye (*Ring Round the Moon*, 1951), str. 7
- H. Granville-Barker: *Shakespeare's Dramatic Art*. Otištěno v *A Companion to Shakespeare Studies* (1934), str. 84
- Tamtéž, str. 86

#### 1. DRAMATICKÝ VERŠ JE VÍC NEŽ KONVERZACE (str. 17—30)

- 17 W. Shakespeare: *Othello* v překladu E. A. Saudka, V, 2
- 18 E. R. Bentley: *The Modern Theatre* (1948), str. 82
- 19 A. Strindberg v předmluvě k *Slečně Julii*
- K. S. Stanislavskij: *Moje výchova k herectví*, díl II, v překladu A. Šoršové (1954), str. 87
- Tamtéž
- 20 H. Ibsen: *Rosmersholm*, dějství I.
- 25 O. Wilde: *Jak je důležité mít Filipa* s použitím překladu J. Z. Nováka, dějství II.
- 26 K takovému sklouznutí dojde o několik řádek dál, když Gwendolina říká: „Tím pravým místem pro muže se mi zdá domácnost.“



A když muž začne zanedbávat své domácí povinnosti, začne být trapně zženštilý, nezdá se vám?" Třebaže takovéhle troufalé paradoxy přispívají ke komice, zdá se mi, že zdržují vývoj scény a uvádějí herečku do rozpaků.

- 29 W. Archer: *The Old Drama and the New* (1923), str. 125  
W. Shakespeare: *Romeo a Julie* v překladu E. A. Saudka, III, 5

## 2. DRAMATICKÝ VERŠ JE VÍC NEŽ ZVERŠOVANÝ DIALOG (str. 31—48)

- 31 T. S. Eliot: „*Rhetoric*“ and *Poetic Drama* (1919) uveřejněno v *Selected Essays* (1934), str. 38  
T. S. Eliot: *A Dialogue of Dramatic Poetry* (1928) v *Selected Essays* (1934), str. 52  
T. S. Eliot: *Poetry and Drama* (1951), str. 32  
32 H. Granville-Barker: *On Poetry in Drama* (1937), str. 16—17  
W. Shakespeare: *Hamlet* v překladu E. A. Saudka, I, 2  
33 O'Neill: *Smutek sluší Elekře* v překladu J. Grossmana (1960) část III., dějství IV.  
W. Shakespeare: *Hamlet*, I, 2  
T. S. Eliot: *Vražda v katedrále*, část I.  
34 W. Shakespeare: *Hamlet* v překladu E. A. Saudka, III, 4  
T. S. Eliot: *Vražda v katedrále*, část I.  
35 W. Shakespeare: *Othello* v upraveném překladu E. A. Saudka, IV, 2  
39 Tamtéž, IV, 2  
40 Tamtéž, V, 2  
Tamtéž, II, 1  
Tamtéž, V, 2  
41 Tamtéž, V, 2  
42 Ch. Fry: *Spánek věžňů*, str. 17  
M. MacOwan: *Radio Times*, 11. dubna 1952  
45 Ch. Fry: *Spánek věžňů*, str. 5  
Tamtéž str. 4  
46 L. Abercrombie: *The Function of Poetry in Drama*, otištěno v *The Poetry Review*, březen 1912  
T. S. Eliot: *A Dialogue of Dramatic Poetry* (1928) v *Selected Essays* (1934), str. 52  
H. Reed: *Towards "The Cocktail Party"*, otištěno v časopise *The Listener*, 10. května 1951  
47 Viz R. Williams: *Drama in Performance* (1954), str. 109

## 3. VYTVÁŘENÍ VÝZNAMŮ PŘI PŘEDSTAVENÍ (str. 49—61)

- 49 Ch. Marlowe: *Doktor Faustus* s použitím překladu S. Stuny, scéna 6.  
51 Molière: *Lakomec* v překladu E. A. Saudka, dějství II.  
52 J. Keats: *Óda na slávku*  
56 J. Fernald: *The Play Produced*, str. 10

- 58 J. Synge: *Hrdina západu* v doplněném překladu Vl. Čejchana (1961), dějství I.  
61 E. Wilson: *Axel's Castle* (1931), str. 43

## 4. PROMĚNLIVOST IMPRESÍ (str. 62—79)

- 63 G. Melchiori přesvědčivě dokázal jednotu této hry v *The Tight-rope Walkers* (1956), str. 265—266  
64 Viz P. Wilde: *The Craftsmanship of the One-Act Play* (1937), str. 302  
W. Shakespeare: *Romeo a Julie* v překladu E. A. Saudka, V, 3  
M. Maeterlinck: *Nitro*, s použitím překladu M. Kalašové  
65 Viz S. M. Ejzenštejn v anglickém překladu teoretických statí *The Film Sense*. Této knize jemných estetických postřehů jsem do značné míry zavázán. A nedávno vypracoval profesor Ronald Peacock užitečnou teorii „vzájemného prolínání obraziva“ v *The Art of Drama* (1957). [Česky vyšly studie S. M. Ejzenštejna v překladu J. Taura pod názvem *Kamerou, tužkou i perem* (1959)]  
66 V. I. Pudovkin v anglickém překladu *Film Technique and Film Acting* (1954), str. 14  
W. Shakespeare: *Julius Caesar* v překladu E. A. Saudka, IV, 3.  
67 W. Shakespeare: *Romeo a Julie* v překladu E. A. Saudka, III, 1.  
68 H. Granville-Barker: *Prefaces to Shakespeare*, II (1930), str. 13  
70 A. P. Čechov: *Višňový sad* v doplněném překladu L. Fikara, dějství IV.  
71 A. P. Čechov v dopise Suvorinovi ze 4. 5. 1889, citováno podle knihy D. Magarshacka: *Chekhov the Dramatist* (1952), str. 118

## 5. CHOVÁNÍ SLOV NA JEVIŠTI (str. 80—106)

- 81 K. S. Stanislavskij: *Moje výchova k herectví*, díl II., v překladu A. Šoršové (1954), str. 123  
B. Shaw: *Pygmalion*, dějství II.  
83 J. Fernald: *The Play Produced*, str. 16—17  
B. Shaw: *Pygmalion*, dějství IV.  
86 W. Shakespeare: *Král Lear*, II, 4; *Hamlet*, II, 2.  
T. S. Eliot: *Christopher Marlowe* (1918) v *Selected Essays* (1934), str. 119  
Viz R. Speaight: *William Poel and the Elizabethan Revival* (1954), str. 62  
87 W. Shakespeare: *Koriolán*, II, 3.  
88 W. Shakespeare: *Král Lear* s použitím překladu E. A. Saudka, I, 4; IV, 7; V, 3.  
88 W. Shakespeare: *Hamlet* v upraveném překladu E. A. Saudka, III, 3.  
Tamtéž, I, 5.  
89 T. S. Eliot: *Prokurista*, dějství II.  
91 K. S. Stanislavskij: *Moje výchova k herectví*, díl II., v překladu A. Šoršové (1954), str. 91

- 91 S. Selden: *Stage Speech* v časopise *Theatre Arts*, červenec 1945. Viz rovněž R. Peacock: *The Art of Drama*, str. 167
- 92 M. Lamm: *Modern Drama* (1952), str. 252  
B. Shaw: *O muži ve zbroji zpltvám*, dějství I. (Anglický titul hry *Arms and the Man* je počátkem překladu Vergiliovvy Eneidy.)
- 93 H. Pearson: *The Origin of "Androcles and the Lion"* v časopise *The Listener*, 13. listopadu 1952
- 94 B. Shaw: *Trakat jablek* v překladu Franka Tetauera (1932), mezihra.
- 95 R. Williams: *Drama in Performance*, str. 106.
- 96 Tamtéž, str. 94.
- 98 Congreve: *Tak se točí svět*, dějství IV.  
Viz zejména A. C. Bradley: *Shakespearian Tragedy* (1904). Rovněž H. Granville-Barker: *Prefaces to Shakespeare*, I, (1927).
- 99 W. Shakespeare: *Král Lear* v překladu E. A. Saudka, III, 4.
- 102 Tamtéž, V, 3.
- 106 J. F. Danby: *Shakespeare's Doctrine of Nature* (1949), str. 17.  
Viz tamtéž.

## 6. ŘETĚZENÍ IMPRESÍ (str. 109—125)

- 111 Sofoklés: *Oidipis vladař* v upraveném překladu J. Pokorného.
- 114 J. Synge: *Deirdra, královna žalu*, dějství II.
- 116 W. Shakespeare: *Romeo a Julie* v překladu E. A. Saudka, II, 1.
- 117 W. Shakespeare: *Makbeth* v překladu E. A. Saudka, I, 4; I, 5; I, 6.
- 119 R. Sheridan: *Škola pomluv* v překladu J. Z. Nováka, dějství IV.
- 120 O. Goldsmith: *Ponížila se, aby zvlézila*, s použitím překladu O. Šimůnkové, nazvaného *Omyly jedné noci*, dějství III.
- 121 T. S. Eliot: *Vražda v katedrále*, část II.
- 123 W. Shakespeare: *Makbeth*, II, 2.
- 124 T. S. Eliot: *Čtyři kvarteta*.

## 7. TEMPO A VÝZNAM (str. 126—144)

- 126 W. Shakespeare: *Makbeth* v překladu E. A. Saudka, II, 3.
- 128 O. Wilde: *Jak je důležité mít Filipa* v doplněném překladu J. Z. Nováka, dějství II.
- 131 B. Shaw: *Svatá Jana* v překladu Franka Tetauera, dějství I.
- 134 H. Ibsen: *Divoká kachna*, s použitím překladu A. Krause, dějství V.
- 136 S. T. Coleridge: *Biographia Literaria*, II, nakl. S. Shawcross, (1907), str. 56.  
W. Shakespeare: *Jak se vám líbí* v překladu E. A. Saudka, V, 2.
- 138 R. Sheridan: *Škola pomluv* v překladu J. Z. Nováka, dějství II, 2.
- 141 A. Strindberg: *Otec*, s použitím překladu J. Jedličky, dějství II, 7.

## 8. MANIPULACE S POSTAVAMI (str. 145—166)

- 146 G. W. Knight: *The Wheel of Fire* (1930), str. 16.  
L. C. Knights: *Explorations* (1946), str. 4.
- 148 R. Williams: *Drama from Ibsen to Eliot* (1952), str. 18.
- 149 A. Strindberg: *Slečna Julie*, předmluva.
- 152 B. Shaw: *O muži ve zbroji zpltvám*, dějství II.
- 155 D. H. Lawrence v dopise E. Garnettovi z 5. června 1914, citováno podle *The Letters* (1932), str. 199.  
A. P. Čechov: *Medvěd* v překladu F. Vrby.
- 157 A. Strindberg: *Slečna Julie*.
- 158 Viz E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's Last Plays* (1938), kapitola III.  
W. Shakespeare: *Sen noci svatojanské* v překladu E. A. Saudka, I, 1.
- 159 Tamtéž, V, 1.
- 160 Viz L. J. Potts: *Comedy* (1948), str. 22—26.
- 162 L. Pirandello: *Šest postav hledá autora*.
- 165 Tamtéž.

## 9. PŘERUŠOVÁNÍ KONTINUITY (str. 167—181)

- 167 H. Pearson: *Bernard Shaw* (1942), str. 289.
- 170 S. O'Casey: *Pluk a hvězdy*, dějství II.
- 172 D. Johnston v *Radio Times* ze 13. září 1946.
- 174 T. Wilder: *Naše městečko*.
- 178 J. Anouilh: *Ardéla*, dějství III.

## 10. VÝZNAM HRY JAKO CELKU (str. 181—201)

- 183 K. S. Stanislavskij: *Moje výchova k herectví*, díl I.
- 184 A. P. Čechov: *Tři sestry*, s použitím překladu V. Červinky, dějství IV.
- 187 Viz D. Magarshack: *Chekhov the Dramatist* (1952), str. 231.  
Tamtéž, str. 262—263.
- 188 R. Wagner: *Correspondence of Wagner and Liszt*, I, dopis 125 ze 16. srpna 1853.  
Henry James H. Renbellovi, citováno podle Swan: *Henry James* (1950), str. 87.  
K. S. Stanislavskij: *Moje výchova k herectví*, díl II., v překladu A. Šoršové (1954), str. 133.
- 189 D. Johnston: *Měsíc ve žluté tváři*, dějství I.
- 190 I. A. Richards: *Practical Criticism* (1929), str. 355—356.  
Viz H. Granville-Barker: *Prefaces to Shakespeare*, II, (1930), str. 130—143.
- 191 W. Shakespeare: *Antonius a Kleopatra* v překladu E. A. Saudka, III, 13 a IV, 12.
- 193 J. Anouilh: *Eurydika*, dějství I.
- 196 J. Anouilh: *Antigona*, s použitím překladu I. Fleischmanna.



- 196 J. Cocteau: *La Machine infernale*, citováno podle J. Isaacs: *An Assesment of Twentieth Century Literature* (1951), str. 140—141.  
 199 J. Anouilh: *Eurydika* z dějství II.  
 Tamtéž, dějství III.  
 200 I. Brown v *The London Observer* z 5. listopadu 1950.  
 E. O. Marsh: *Jean Anouilh, Poet of Pierrot and Pantaloon* (1953), str. 189.

#### 11. ÚČAST OBECENSTVA (str. 205—225)

- 205 Viz J. MacLeod: *The New Soviet Theatre* (1943).  
 B. Brecht; citováno podle *Le Théâtre dans le monde*, IV, 1 (1954).  
 207 W. Shakespeare: *Romeo a Julie* v překladu E. A. Saudka, I, 5.  
 208 Johnson: *Preface to Shakespeare* (1765).  
 S. T. Coleridge: *The Progress of Drama* (1818), citováno podle  
 A. Nicoll: *The Theory of Drama* (1931), str. 35.  
 209 W. S. Maugham: *The Summing Up* (1938), str. 134.  
 213 J. P. Sartre: *Spinavé ruce*.  
 216 I. Brown: *Parties of the Play* (1928), str. 30.  
 G. Simmel, citováno podle E. R. Bentley: *The Modern Theatre*  
 (1948), str. 39.  
 217 O'Neill, citováno podle A. Nicoll: *World Drama from Aeschylus*  
*to Anouilh* (1949), str. 885.  
 O'Neill: *Chlupáči opice*, scéna 1.  
 218 Tamtéž, scéna 8.  
 219 V. Woolfová: *The Common Reader* (1925), str. 72—73.  
 220 V. Ellis-Fermor: *The Frontiers of Drama* (1945), str. 77.  
 221 H. Ibsen: *Rosmersholm*, dějství I.  
 224 Viz O. Holloway: *The Teller and the Told* v časopise *The Listener*  
 z 18. února 1954.  
 Viz též S. M. Ejzenštejn v teoretických statích o filmu.

#### 12. POSUZOVÁNÍ DRAMATU (str. 226—250)

- 228 J. Synge: *Deirdra, královna žalu*, dějství III.  
 230 Ch. Lamb: *On the Artificial Comedy of the Last Century* (1823).  
 232 S. Bridie: *Tobiáš a anděl*, dějství I, 1.  
 233 Ch. Fry: *Dáma není k pálení*, dějství III.  
 Tamtéž, dějství II.  
 236 J. Bridie: *Tobiáš a anděl*, dějství III, 1.  
 241 I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism* (1924), str. 211.  
 243 T. S. Eliot: *Koktailový větrek*, dějství I, 1.  
 244 T. S. Eliot v úvodu k publikaci S. L. Bethell: *Shakespeare and*  
*the Popular Dramatic Tradition* (1945), str. 13.  
 245 T. S. Eliot: *The Three Voices of Poetry* (přednáška v r. 1953),  
 str. 11.  
 247 J. Peter: *Sin and Soda* v časopise *Scrutiny*, XVII, 1 (jaro 1950),  
 str. 63.  
 250 I. A. Richards: *Practical Criticism* (1929), str. 303.

#### 13. CHODIT DO DIVADLA JE UMĚNÍ (str. 251—254)

- 252 V. I. Pudovkin, citováno podle anglického překladu statí *Film*  
*Technique and Film Acting*, str. 61.  
 253 H. Granville-Barker: *The Study of Drama* (1934), str. 27.  
 254 Tamtéž, str. 19.  
 I. A. Richards: *Practical Criticism*, str. 305.  
 Tamtéž, str. 320.

## Rejstřík citovaných dramatiků a divadelních her

Stránky knihy, na nichž začíná podrobnější rozbor určité pasáže hry, jsou vyznačeny tučnými číslicemi. V závorkách jsou uvedeny názvy her v originálním znění.

- Aischylos (525-456 př. n. l.), 62, 215  
*Agamemnón*, 227, 239  
*Esmeidy*, 147
- Anonym (15. století)  
*Kdokolivěk (Everyman)*, 17
- Anouilh Jean (\* 1910), 4, 168, 169, 176, 225, 229, 232  
*Antigona (Antigone)*, 148, 196  
*Ardéla (Ard le ou la Marguerite)*, 176, 211  
*Cestující bez zavazadel (Le Voyageur sans bagage)*, 200  
*Eurydika (Eurydice)*, 192  
*Ples zlodějů (Le Bal des voleurs)*, 227  
*Pozvání na zámek (L'Invitation au château)*, 225, 226
- Aristofanés (asi 448-380 př. n. l.), 206
- Auden Wystan Hugh (1907)  
 a Isherwood Christopher (1904)  
*F 6 stoupá (The Ascent of F 6)*, 210
- Barrie James Matthew (1860 až 1937)  
*Drahý Brute (Dear Brutus)*, 197  
*Mary Rose*, 197, 210
- Beckett Samuel (\* 1906), 225  
*Čekání na Godota (En attendant Godot)*, 48, 225  
*Všichni, kdo padají (All That Fall)*, 253
- Betti Ugo (1892-1953)
- Královna a rebelové (La regina e gli insorti)*, 147  
*Letní prázdniny (Il paese delle vacanze)*, 227
- Bolandová Bridget (\* 1913)  
*Aréna (Cockpit)*, 206
- Brecht Bertolt (1898-1956), 205, 206, 256  
*Matka Kuráž (Mutter Courage und ihre Kinder)*, 167
- Bridie James (1888-1951)  
*Dafné Laureola (Daphne Laureola)*, 182  
*Tobiáš a anděl (Tobias and the Angel)*, 231, 232, 235
- Cocteau Jean (1891-1963)  
*Pekelný stroj (La Machine infernale)*, 196
- Congreve William (1670-1729), 93  
*Tak se točí svět (The Way of the World)*, 97, 150, 151, 210
- Coward Noë (\* 1899), 243
- Čechov Anton Pavlovič (1860 až 1904), 46, 47, 69, 109, 225  
*Medvěd (Медведь)* 155  
*Racek (Гайка)* 95  
*Tři sestry (Три сестры)* 13, 52, 183, 232  
*Višňový sad (Вишневый сад)* 17, 70, 109, 150, 186, 232
- Druzen John van (1901-1958)  
*Já kamera (I am a Camera)*, 182

Duncan Ronald (\* 1914)  
*Tudy ke hrobu (This Way to the Tomb)*, 241

Eliot Thomas Stearns (\* 1868), 9, 31, 62, 86, 121, 123, 147, 255  
*Koktailový večírek (The Cocktail Party)*, 44, 47, 113, 121, 174, 242  
*Prokurista (The Confidential Clerk)* 89  
*Rodinné shledání (The Family Reunion)*, 174  
*Vražda v katedrále (Murder in the Cathedral)*, 33, 34, 113, 121, 168, 173, 206

Euripidés (485-406 př. n. l.)  
*Trójanky (Troades)*, 239

Farquahar George (1678-1707)  
*Hejskova loď (The Beau's Stratagem)*, 230

Fry Christopher (\* 1907), 237, 255  
*Dáma není k pálení (The Lady's not for Burning)*, 47, 232  
*Prvorozenci (The Firstborn)*, 211  
*Přilíh častý fénix (A Phoenix Too Frequent)*, 235  
*Spánek vězňů (A Sleep of Prisoners)*, 41, 54, 55, 56, 206  
*Tma je dost světlá (The Dark is Light Enough)*, 44

Galsworthy John (1867-1933)  
*Svár (Strife)*, 242

Giraudoux Jean (1882-1944)  
*Amfitryón 38 (Amphitryon 38)*, 147  
*Trojská válka nebude (La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*, 148, 150

Goethe Johann Wolfgang (1749-1832), 62, 215

Goldoni Carlo (1707-1793)  
*Mirandolina (La locandiera)*, 183

Goldsmith Oliver (1728-74)  
*Pontžila se, aby zvíťazila, český též Onyly ječné noci (She Stoops to Conquer)*, 119

Greene Graham (\* 1904)  
*Obývací pokoj (The Living Room)*, 210

Chapman George (asi 1560 až 1634), 215

Ibsen Henrik (1828-1906), 18, 46, 62, 200, 210, 220, 232  
*Divoká kachna (Vildanden)*, 133, 141  
*Hedda Gablerová (Hedda Gabler)*, 145  
*Nora (Et dukkehjem)*, 147, 156, 210  
*Peer Gynt (Peer Gynt)*, 227  
*Rosmersholm (Rosmersholm)*, 20, 28, 53, 220  
*Stavitel Solness (Bygmester Solness)*, 220  
*Strašidla (Gengangere)*, 150

Johnston Denis (\* 1901), 171  
*Měsíc ve žluté řece (Moon in the Yellow River)*, 188

Johnson Ben (1572-1637), 93  
*Alchymista (The Alchemist)*, 240  
*Bartholomějská pouť (Bartholomew Fayre)*, 216  
*Líšák Volpón (Volpone)*, 52

MacNeice Louis (\* 1907), 253  
 Maeterlinck Maurice (1862-1949)  
*Nitro (L'Intérieur)*, 64

Marlowe Christopher (1564-93), 215  
*Doktor Faustus (Doctor Faustus)*, 49, 50, 63  
*Tamerlán (Tamburlaine the Great)*, 47

Miller Arthur (\* 1915)  
*Smrt obchodního cestujícího (Death of a Salesman)*, 210

Molière (1622-73), 62, 232  
*Lakomec (L'Avare)*, 51, 54  
*Zdravý nemocný (Le Malade imaginaire)*, 183

O'Casey Sean (1880-1964), 168, 169, 225  
*Juno a páv (Juno and the Paycock)*, 169, 170  
*Pluh a hvězdy (The Plough and the Stars)*, 169, 170  
*Rudé růže pro mne (Red Roses for Me)*, 216



- O'Neill Eugene (1888-1953)  
*Cisat Jones (The Emperor Jones)*, 47, 219  
*Chlupatá opice (The Hairy Ape)*, 217  
*Podivná mezihra (Strange Interlude)*, 140  
*Smutek sluší Elekře (Mourning Becomes Electra)*, 32
- Pinero Arthur (1855-1934), 94  
*Druhá paní Tanquerayová (The Second Mrs. Tanqueray)*, 210  
*Sudí (The Magistrate)*, 226
- Pirandello Luigi (1867-1936), 115, 145, 168, 206, 215, 225, 232  
*Každý má svou pravdu (Ciascuno a suo modo)*, 167  
*Šest postav hledá autora (Sei personaggi in cerca d'autore)*, 160, 167, 178
- Priestley John Boynton (\* 1894), 192  
*Inšpektor pfichází (An Inspectors Calls)*, 47, 175  
*Pfihli k mástu (The Game to a City)*, 211
- Rattigan Terence (\* 1912)  
*Browningův překlad (The Browning Version)*, 182, 238  
*Hluboké modré moře (The Deep Blue Sea)*, 239  
*Oddělené stoly (Separate Tables)*, 238
- Rice Elmer (\* 1892)  
*Počítací stroj (The Adding Machine)*, 217
- Sartre Jean-Paul (\* 1905), 62  
*Spinavé ruce (Les Mains sales)*, 211
- Sayersová Dorothy (1893-1957)  
*Horlivost domu svého (The Zeal of Thy House)*, 206
- Shakespeare William (1564-1616)  
 9, 31, 41, 43, 62, 86, 87, 88, 93, 95, 106, 115, 145, 146, 173, 216, 232  
*Antonius a Kleopatra (Anthony and Cleopatra)*, 113, 190  
*Bouře (The Tempest)*, 201  
*Hamlet*, 32, 33, 86, 88, 116, 146, 155, 183, 212, 239  
*Jak se vám líbí (As You Like It)*, 136, 158, 160  
*Jindřich IV. (Henry IV.)*, 150, 158, 225  
*Julius Caesar*, 66  
*Koriolán (Coriolanus)*, 87  
*Král Lear (King Lear)*, 86, 87, 98, 109, 110, 118, 133, 145, 146, 156, 216  
*Kůpec benátský (The Merchant of Venice)*, 148  
*Marná lásky snaha (Love's Labour's Lost)*, 216  
*Makbeth (Macbeth)*, 52, 117, 123, 126, 133, 145, 146, 147, 158, 241  
*Mnoho povyku pro nic (Much Ado About Nothing)*, 148  
*Othello*, 17, 35, 54, 118, 216  
*Romeo a Julie (Romeo and Juliet)*, 29, 64, 67, 115, 133, 148, 207-8  
*Sen noci svatojánské (A Midsummer Night's Dream)*, 137, 151, 158  
*Troilus a Kressida (Troilus and Cressida)*, 225, 241  
*Večer třikrátový (Twelfth Night)*, 158, 160  
*Věta za vetu (Measure for Measure)*, 225
- Shaw George Bernard (1856 až 1950), 19, 62, 81, 91, 98, 150, 232  
*Androkles a lev (Androcles and the Lion)*, 167  
*Candida*, 98  
*César a Kleopatra (Caesar and Cleopatra)*, 98  
*Člověk a nadčlověk (Man and Superman)*, 98  
*Dům zlomených srdcí (Heart-break House)*, 190  
*Majorka Barbara (Major Barbara)*, 211  
*O muži ve zbroji zpívám (Arms and the Man)*, 92, 150, 151  
*Pygmalion*, 81, 98
- Svatá Jana (Saint Joan), 113, 130, 148, 158, 182, 225  
*Trakač jablek (The Apple Cart)*, 93  
*Žení a odvádní (Getting Married)*, 209
- Sheridan Richard Brinsley (1751 až 1816), 93  
*Kritik (The Critic)*, 240  
*Škola pomluv (The School for Scanda)*, 119, 138
- Sofokles (497-405 př. n. l.)  
*Elektra*, 150  
*Oidipův vladař (Oidipus Tyrannos)*, 52, 111, 113, 227, 239
- Stridberg August (1849-1912), 18, 115, 145, 225, 232, 255  
*Otec (Fadren)*, 140  
*Slečna Julie (Fröken Julie)*, 149, 158
- Synge John Millington (1871-1909)  
*Deirdra, královna žalů (Deirdre of the Sorrows)*, 113, 227  
*Hrdina západu (The Playboy of the Western World)*, 57, 62  
*Jezdci k moři (Riders to the Sea)*, 227  
*Ve stínu doliny (In the Shadow of the Glen)*, 210
- Thomas Dylan (1914-1953)  
*Pod mléčným lesem (Under Milk Wood)*, 63, 216, 253
- Toller Ernst (1893-1939), 192  
*Masový člověk (Masse-Mensch)*, 47
- Vanbrugh John (1666-1726)  
*Nenapravitelný hříšník neboli Ohrožená ctnost (The Relapse, of Virtue in Danger)*, 151, 230, 231
- Vanc Sutton (1888-1913)  
*Na širé moře (Outward Bound)*, 242, 249
- Whiting John (\* 1918)  
*Píseň do pochodu (Marching Song)*, 182
- Wilde Oscar (1856-1900), 25  
*Jak je důležité mít Filipa (The Importance of Being Earnest)*, 25, 53, 127, 229
- Wilder Thornton (\* 1897)  
*Naše městečko (Our Town)*, 168, 174
- Williams Tennessee (\* 1914)  
*Tramvaj do stanice Touha (A Streetcar Named Desire)*, 239
- Yeats William Butler (1865 - 1939), 145  
*Země našl touhy (The Land of Heart's Desire)*, 210
- Zola Émile (1840-1902)  
*Tereza Raquinová (Thérèse Raquin)*, 210

J. L. Styan

# prvky dramatu

Z anglického originálu THE ELEMENTS OF DRAMA, Cambridge University Press, 1960, přeložil František Vrba. Obálku a vazbu navrhl Miroslav Fulín. Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2659. publikaci. Stran 267. Edice Knihovna divadelní tvorby. Odpovědný redaktor publikace Pavel Keclík. Výtvarná redaktorka Věra Salamounová. Technická redaktorka Antonie Kouřová.

Z nové sazby písmem Baskerville monotype vytiskl Mír, n. p., novinářské závody, závod 3, Praha 2, Václavská 12. AA 15,81, VA 16,21, D-12\*40417.

Náklad 1300 výtisků. První vydání.

11 - 138 - 64  
09/20 - váz. Kčs 24,- - 64/VI-2