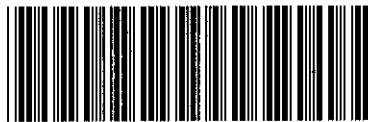


Knihovna FF MU Brno



2570810756

Zdeněk Hořínek

DRAMA, DIVADLO, DIVÁK

MASARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 B R N O



Janáčkova akademie múzických umění v Brně
Brno 2008

Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Přir.č	30d-10756-04
Sign	
Syst.č.	565224

© Zdeněk Hořínek, 2008

ISBN-978-80-86928-46-3

I. DRAMA, DIVADLO, DIVÁK

I. ŽÁNRY DRAMATU

1. Antická tragédie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Středověké divadlo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uzavřená a otevřená forma v dramatu

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

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

3. Renesanční tragédie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Klasicistická tragédie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Romantická a postromantická tragédie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tragický hrdina se organicky mění v hrdinu absurdního.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Drama (v užším smyslu)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Stará řecká a římská komedie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nová attická komedie

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

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

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

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

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

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

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

Římská komedie

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

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

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

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

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

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

8. Středověká komedie

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

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

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

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

karnevalové kultuře a stávaly se do jisté míry její součástí. Vlastní karnevalové jádro této kultury však naprosto není čistě **uměleckým** divadelně mimetickým projevem a vůbec nepatří do oblasti umění. Jeho místo je na hranici mezi uměním a životem. Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry¹².

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

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

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

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

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

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

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

9. Renesanční komedie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Diferenciace komického žánru

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

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

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

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

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

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

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

Komedie intriková

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Komedie situační, fraška

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Komedie masek

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

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

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

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

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

Komedie charakterová

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Konverzační komedie

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

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

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

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

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

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

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

11. Veselohra a komedie satirická

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Tragikomedie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Druhotná žánrová označení

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14. Tendence moderního dramatu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. OD DRAMATU K INSCENACI

1. Divadlo a drama

Vztah mezi divadelním uměním a dramatickou literaturou může být nazírán z hlediska teorie literatury nebo z hlediska teorie divadla. V prvním případě vycházíme z existence svébytných dramatických děl (tj. výtvorů dramatické literatury) a k divadlu přihlížíme toliko druhotně jako k jednomu z možných způsobů realizace (vedle četby, případně hlasitého předčítání), v případě druhém vycházíme z existence svébytného divadelního umění a na dramatická díla se díváme jako na potenciální **dramatické texty**, tj. literární materiál určený a zpravidla potřebný k tvorbě **divadelních děl** (tj. inscenací dramatických textů).

Nejde pouze o dvojí úhel pohledu, rozdílný je i předmět nazírání. Jestliže v prvním případě určuje obsah pojmu **drama** vnější podoba literárního díla (u činohry, opery, operety a muzikálu dialogická struktura s autorskými poznámkami, určitý způsob rozvržení a rozdělení; u baletu a pantomimy popis fyzických akcí, tvořících dramatický děj) a jeho vnitřní dramatické kvality jsou uvažovány jen platonicky (a většinou nekompetentně, podle příliš vágních nebo příliš konvenčních kritérií), pak v druhém případě se pojem dramatu (literárního díla s určitými vnějšími náležitostmi) naprosto nemusí krýt s pojmem dramatického textu, tj. předlohy, jež byla vybrána k inscenaci. Z hlediska konkrétního divadelního souboru a programu se mohou stát dramatickými texty i mírně přizpůsobená díla epická či lyrická, rozhlasové hry či filmové scénáře, stejně jako dramatická díla podle všeobecných kritérií označovaná jako knižní (tj. pouze k četbě určená) dramata. A naopak dramatická díla, napsaná původně pro scénu a v určité divadelní epoše scénicky produktivní, se v jiné historické epoše, v kontextu odlišné divadelní kultury mohou stát úplně nebo převážně knižními (dnes např. většina textů antických tragédií).

Se vztahem divadlo-drama je spojena celá řada problémů. Divadelně orientovaní teoretikové někdy upírají dramatickému dílu uměleckou svébytnost: dramatické dílo se podle nich nemůže realizovat četbou, jediné inscenací. U nás tento názor zastával nejsoustavnější český teoretik divadla Otakar Zich, autor knihy *Estetika dramatického umění*. Název „dramatické umění“ znamená v Zichově pojetí přibližně totéž, co dnes nazýváme divadlem, divadelním uměním. Zich sem (do „dramatického umění“), zahrnuje činohru, zpěvohru a scénický melodram (případně dramatickou pantomimu), naproti tomu do širšího pojmu „divadelní umění“ počítá balet a dokonce i film(!). Dramatické dílo je Zichovi totožné s divadelním představením. „*Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho*

provazování.²¹ Dramatické básnictví podle Zicha neexistuje, protože jde o umění pouze slovesné a v dramatickém díle nelze klást část za celek.

Opačné stanovisko – vyloučení nebo popření tvořivé účasti divadelního umění při realizaci dramatického díla – je poměrně vzácné. Jeho extrémním zastáncem je francouzský teoretik Jean Hytier, který nazírá drama jako čistý typ literárního díla. Nepovažuje za nutné, ba ani žádoucí, aby drama bylo realizováno na scéně. Při divadelním představení se prý drama hrou herců znehodnocuje. Specifičnost dramatu není v jeho svazku s divadelním uměním, ale v tvárných rozdílech od jiných literárních druhů. Optimální realizace se dramatu dostává v obrazotvornosti čtenáře.²²

Považujeme-li krajní stanoviska, neuznávající na jedné straně literární svébytnost dramatického díla a na druhé straně svébytnost divadelního umění, za neudržitelné, neznamená to, že tyto extrémní postoje nemají své dílčí pravdy. Argumenty skalních zastánců divadelní realizace dramatu potvrzuje skutečnost, že většina konzumní dramatické literatury, zvláště soudobé, se vskutku příliš nehodí pro četbu (a také se příliš nečte, leda z odborného zájmu), zvláště jde-li o žánry, v nichž rozhodující úloha přísluší fyzické akci. Zcela výjimečně se čtou operní nebo dokonce baletní libreta a s efektem jistě značně problematickým. Jiná je však situace u časově odlehklých děl dramatické literatury, kde se poměr mezi čtenářskou a divadelní realizací vyrovnává nebo dokonce čtenářský konzum získává převahu (antické drama). Jde ovšem o díla velké slovesné hodnoty.

Literárně orientovaní teoretikové (i když vesměs nejdou tak daleko jako Jean Hytier a nepopírají divadelní určení dramatického díla) mají tendenci podceňovat tvůrčí podíl divadelní realizace – omezovat ji na pouhou reprodukci. Divadelník se bude proti takovému znehodnocování své práce bránit. Jistě právem, uvažujeme-li obecně o možnostech a poslání divadla nebo analyzujeme-li skutečně tvůrčí divadelní činnost. Hledíme-li však na běžnou produkci průměrných konvenčních divadelních podniků, založenou na stereotypech a klišé, dostanou argumenty literárních teoretiků určitou kritickou, byť ne teoretickou platnost.

Spor může pokračovat v rovině historické jako otázka geneze, otázka prvenství. Problém, zda bylo první divadlo nebo drama, nápadně připomíná známou filozofickou hádanku o prvenství vejce či slepice. Zastánce divadla může poukazovat na mimetické lovecké tance a jiné magické akty kmenové společnosti, v nichž bude spatřovat prvopočáteční formu herectví a divadla za naprosté absence dramatu. Zastánce prvotnosti dramatu může právem namítnout, že počátky divadla jsou příliš temné, než aby se jimi dalo argumentovat, a může poukázat na zřetelné literární zdroje staré řecké tragédie, zrozené z dithyrambu (hymnu na oslavu boha Dionýsa), čerpající náměty z homérského a pohomérského eposu a ve výrazových prostředcích ovlivněné řeckou lyrikou.

²¹ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1986, s. 19.

²² Viz Brach-Czaina, J.: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975.

Důležitější než spor o prvenství je skutečnost, zřejmá z každého rituálu, že ani prvopočáteční, zárodečné divadelní formy se nemohly omezovat na pouhé spontánní předvádění, vykonávání, že i v jejich základu musela být nějaká idea, nějaký program, který představuje zase zárodečnou, i když neliterární formu dramatu. I obřad musí být **předem domluven**. A ve faktu domluvenosti je obsažen zárodek dramatu.

Četné problémy s sebou nese i realizace dramatického díla četbou. Skutečnost, že dramata nejsou zdaleka tak běžným a oblíbeným předmětem čtenářského zájmu jako díla epická, má svůj dobrý důvod v tom, že drama vyjadřuje specifický, možno říci **divadelní způsob čtení**. Jestliže epický vypravěč je průvodcem čtenáře, usměrňujícím jeho pozornost podle svých záměrů (ukazuje mu to, čeho si má v daném okamžiku všimat, přenáší jeho pozornost z osoby na osobu, z faktu na fakt), drama takovou jednotící perspektivu postrádá (s částečnou výjimkou epizujících dramatických forem, kde předvádění je kombinováno s komentováním). Čtenář dramatu musí vnímat děj jako sled situací, v nichž se prolínají perspektivy jednotlivých dramatických postav. To, co je na jevišti **názorně předváděno**, musí si čtenář dramatu **představovat**. Bez scénické představivosti vnímá čtenář text dramatu neadekvátně jako pouhý sled střídavých promluv dramatických postav. Četba dramatu je tedy jakýmsi **vnitřním divadlem**. I epický text sice nechává prostor pro čtenářovu vnímací aktivitu, i zde jsou místa nedořečenosti, i zde si čtenář musí domýšlet a představovat (převádět slovní informace do smyslově názorných představ), číst mezi řádky. Ale činí tak ve směru jediné perspektivy, dané úhlem pohledu vypravěče, nikoli v pluralitě perspektiv, daných situacemi mezi dramatickými postavami.

Nazíráme-li problém z hlediska divadelního (a toto hledisko bude určující v následujících úvahách: východiskem bude fakt divadelního umění, způsob jeho fungování a z toho plynoucí požadavky na dramatickou literaturu), bude nás zajímat především **existenční minimum divadelního umění**: co je nepostradatelné, aby se realizovalo divadelní dílo. Aforistická formulace „*tři prkna, dva herci, jedna vášně*“ postihuje toto minimum trefně, i když metaforicky: divadelní dílo potřebuje jednající herce (v té „vášni“ je zahrnuto dramatické dění mezi postavami). Fakt místa, kde se hraje, je obsažen v samotném faktu jednajících herců, protože hrát a vůbec cokoli konat – jak známo – lze jen v prostoru a v čase. Ale právem se na něj v naší metaforické „definici“ poukazuje, protože charakteristickým rysem hry je vydělení určitého místa – místa hry, v němž vzniká umělý svět hry – z ostatního životního, „reálného“ prostoru. Místo hry se může přenášet, měnit, nicméně skutečnost vydělení trvá. Trvá i tam, kde si hrající a dívající se vyměňují funkce, střídají se, jak je tomu např. v psychodramatu.

Nezbytnost herce je nesporná: bez hráčů není hry, jsou pouze návody k hrám. Takovým návodem k divadelní hře je drama. Tento návod nemusí být písemně fixován ve formě literárního dramatu. Stačí domluva mezi účastníky hry – rámcový plán dramatického dění, který se pak při hře naplňuje improvizací herců. Ale tento plán plus tyto improvizace (ať fyzické

či slovní) jsou jakousi neregulární formou dramatu: improvizující herec v sobě slučuje funkci herce s funkcí autora (spoluautora) hry. Ke hře nestačí herci, musí být též co hrát a to „co“ je takovou či onakou formou dramatu, kterou lze alespoň dodatečně převést do literární podoby. I když teorie dramatu se zabývá toliko literárními formulacemi dramatického děje, z hlediska teorie divadla je nutno pojem dramatu, dramatického díla rozšířit i o zčásti improvizované a zčásti domluvené scénáře dramatického dění. Takové scénáře se vyskytují i u produkcí, pohybujících se na samé hranici divadelního umění nebo už za ní, např. u happeningů, kde se akce předem domluvené kombinují s akcemi inspirovanými nebo vyvolanými náhodou. Prvek náhody je pojat do hry: náhoda se stává „spoluautorem“.

Z faktu předvádění, který je posláním divadelního umění, vyplývá nutnost posledního podstatného elementu – diváka. Divadelní dílo může pochopitelně být dovedeno do relativně konečné podoby bez asistence diváka (poslední generální zkouška, v níž režisér nesedí u pultu a nesubstituuje diváka, ale hraje některou z rolí, je svým způsobem hotovým divadelním dílem), ale divadelním uměním v plném smyslu se stává teprve, když se realizuje předváděním před diváky.

Složkami tvořícími divadelní dílo, jsou tedy herec jako vykonavatel hry a drama (v tom širokém smyslu, jak bylo charakterizováno) jako návod ke hře, plán hry, obvykle konkretizovaný v režijním scénáři, v režijní „partituře“ scénického dění. Fakt hry implikuje, jak bylo řečeno, dramatický prostor, z něhož se v divadelní praxi odvozuje (ale ne nutně, protože hrát lze v jakémkoli ad hoc vyděleném místě za přirozeného světla) výtvarná složka divadelního díla (osvětlený a výtvarně pojedený prostor, determinovaný divadelní architekturou). Fakt herce implikuje divadelní kostým, případně masku: herec je nějak oblečen a toto oblečení ho nějak charakterizuje i společensky určuje (hraje-li neoblečen, stává se tato nahota příznačným „kostýmem“). Ze způsobů hereckého projevu lze odvodit další divadelní složky: hudebně-zpěvní a taneční.

2. Dramaturgie a režie

Podstatou divadla je **dialog**: slovo (nebo v širším smyslu: komunikace) mezi lidmi. Drama předvádí člověka **vedle** člověka, člověka s člověkem, a ovšem člověka proti člověku. Tvoří-li jádro dramatických příběhů a zdroj dramatického napětí obvykle konflikt, pak ne protikladnost sama, ale proces jejího překonávání (nebo alespoň pokus o překonání, byť marný) je smyslem dramatického dění.

Divadlo zpodobuje rozpory mezi lidmi nikoli proto, aby je absolutizovalo, ale proto, aby za tím, co lidi rozděluje, ukazovalo možnost dorozumění a spojení.

Tomuto poslání divadla odpovídá vnitřní struktura dramatu, která nepodřizuje – jak činí nezářídka epika a většinou lyrická poezie – zpodobený předmět subjektivnímu hledisku jedné postavy, ale usiluje o objektivní postižení vztahů mezi lidmi – dramatickými postavami, z nichž každá má právo vyslovit nejlepší argumenty pro svůj postoj a vynaložit všechny své síly na jeho uplatnění. Místo jediné perspektivy lyrického nebo epického subjektu máme tu co činit s protínajícími se perspektivami jednotlivých dramatických postav, které jsou samozřejmě co do významu a postavení hierarchizovány, ale v základě mají rovná práva.

Scénicky realizovaný situační (slovní i mimoslovní) dialog – tj. divadelní představení – probíhá ve dvou rovinách a sférách: jednak na jevišti, v rámci dramatu mezi herci ztělesňujícími dramatické postavy; jednak mezi jevištěm a hledištěm – mezi účastníky divadelní hry na obou stranách rampy.

Je nasnadě, že princip dialogičnosti se musí promítnout i do vnitřního systému divadla jako podniku, jehož úkolem je produkovat představení. Jednotlivé složky divadla – od dramatického autora, který vstupuje do systému divadla jako spolupracovník, když poskytuje (lhostejno, z čí iniciativy, lhostejno, zda jde o autora živého nebo mrtvého) své dramatické dílo k inscenování, přes režiséra, který organizuje a řídí jevištní součinnost, výtvarníka, který navrhuje scénickou výpravu, kostýmy, případně masky, hudebníka, choreografa... až po herce, který hru před očima diváka provozuje – všechny tyto složky divadla působí v souhře, jejímž základem je opět dialog.

Jednotlivé divadelní složky mohou ovšem projevovat a často projevují menší nebo větší sklon k dostředivosti: herecká primadona si hledí jen vlastního úspěchu bez ohledu na kolegy a celek, výtvarnický exhibicionista prosazuje svůj výtvarný rukopis bez zřetele k potřebám hry a herců, divadelně necítící skladatel vidí v představení příležitost odehrát mezi dvěma dějstvími některou ze svých skladeb nebo skladbiček atd., atd. Korektivem těchto konec konců pochopitelných (každý si hledí v první řadě svého), ale z hlediska divadelního systému škodlivých, tendencí je ona divadelní funkce, která sice sama nevytváří žádné hmatatelné hodnoty, ale jako hledisko, jako způsob divadelního myšlení proniká (nebo by měla pronikat) všechny složky divadelní tvorby. Je to dramaturgie.

Slova řeckého původu „dramaturg“ a „dramaturgie“ původně označovala dramatického básníka a dramatické básnictví. V tom významu se dodnes používají např. v ruštině nebo ve francouzštině. Nový pojem dramaturgie se ustálil v Německu koncem osmnáctého století. „*Dramaturgií jest tu míněna především nauka jednak o sepisování, jednak o provozování her divadelních, tedy teoretický základ činnosti spisovatelovy, hercovy, režisérovy, popřípadě artistického správce divadla.*“²³ Ani tento výměr se svým teoretickým zaměřením nekryje s praktickým pojetím dramaturgické profese, jak je kodifikovala příslušná vyhláška: „*Dramaturg vyhledává, vybírá a navrhuje díla, která jsou z hlediska uměleckého i ekonomického vhodná k uvedení na*

²³ Ottův divadelní slovník I, Praha 1914–1920, s. 711.

scénu. Vypracovává návrh dramaturgického plánu, tvůrčím způsobem spolupracuje s autory. Spolupracuje s režisérem na přípravě představení a výchovně působí na členy souboru...“

Je třeba rozlišovat dramaturgii jako profesi od dramaturgie jako **funkce**. Bez profese dramaturga se divadlo v převážné době svého trvání obešlo (dramaturgie se osamostatnila tehdy, když se rezervoár divadelního repertoáru rozšířil prakticky na celou oblast dějin dramatu), a také dnes máme vedle divadel, kde pracují celé týmy dramaturgů (např. brechtovský Berliner Ensemble), i divadelní kultury, kde je dramaturg spíše výjimkou nežli pravidlem (např. ve Velké Británii). I při absenci dramaturga existuje však v divadle určitá dramaturgická činnost, kterou musí někdo vykonávat – ať už je to ředitel divadla, umělecký šéf souboru, jednotliví režiséři nebo všichni dohromady.

V dramaturgické práci se nejmarkantněji projevuje dialogický princip divadla. Většina divadelních složek má příležitost přímo předvést svůj dynamický nebo statický výkon na jevišti divákovi: dramaturgie se v divadelní práci beze zbytku rozpouští. Nevytváří žádné hmatatelné hodnoty, nepředmětňuje se přímo ve scénickém tvaru; funguje jako pouhý prostředník – mezi autorem a inscenátory. Podstatou dramaturgie je **spolupráce a služba**. V tom je její pokora i její závažnost: jsouc zprostředkovatelkou, je zároveň funkcí, jež působí ve všech složkách a procesech divadelní tvorby. Je funkcí uskutečňující dialogický princip v divadelním systému.

Pracuje-li dramaturg relativně samostatně při výběru dramatických textů pro inscenování (relativně: protože i sestavování dramaturgických plánů je dnes u nás činností, na níž se podílejí přinejmenším vedoucí umělci pracovníci divadla), pak při přípravě inscenačního procesu působí v těsném kontaktu především s režisérem. (Z francouzského „regisseur“, jemuž je však ve Francii vymezena řídící sféra administrativně-provozní, kdežto pro režii v uměleckém slova smyslu se užívá označení „mise en scène“, jejímž tvůrcem je „metteur en scène“).

Podobně jako dramaturgie i režijní funkce v jakési, byť omezené a jinak pojmenované podobě musela existovat od samotných počátků divadelního umění. Vždy byla v divadelní praxi nepostradatelná osoba s určitou autoritou, která organizovala součinnost divadelních složek na jevišti (mohl jí být sám autor dramatu – např. ve starém Řecku, principál divadelní společnosti, inspicient nebo zkušenější herec). V dobách ustálených divadelních konvencí se její funkce omezovala jenom na organizaci vnější součinnosti, protože estetická pravidla hraní, „dělání“ divadla byla určena tradicí. Režie v moderním pojmu se konstituuje v druhé polovině 19. století v souvislosti se snahami divadelního realismu o adekvátní zpodobení skutečnosti na scéně. Režijní činnost se už tehdy neomezuje na vnější stránku jevištní kooperace, ale směřuje k vytváření jednotného jevištního obrazu skutečnosti. Konvenční způsob hraní divadla je nahrazován osobitým, konkrétním zmocňováním se objektivní skutečnosti podle zásady životní pravděpodobnosti. Garantem jednoty obrazu a nositelem jednotné metody zpodobení se stává režisér, který orientuje všechny jevištní složky ke společnému cíli. Tak se proti obecné

platnosti divadelních konvencí prosazuje jednak bezprostřední vztah k mimoumělecké realitě a s ním tendence k maximální autenticitě uměleckého výrazu, ale na druhé straně se též proti neosobnosti konvencí daleko silněji uplatňuje i subjektivní umělecký prvek – režisérova umělecká osobnost s určitým osobitým viděním světa i pojetím divadla. (Přirozenou dialektikou vývoje realistické a naturalistické divadlo konce 19. století a začátku 20. století, původně programově namířené proti divadelním konvencím, opět vytváří nové divadelní konvence, proti nimž polemicky vystoupí zejména meziválečná divadelní avantgarda).

Od té doby, co se konstitovalo jako svébytná umělecká složka, prošlo režijní umění mnoha proměnami od „realistické“ režie (pro níž bylo určujícím zákonem hledisko objektivní životní pravděpodobnosti) přes modernistické a avantgardistické formy „režisérismu“ (podřizující hereckou tvorbu přísnému a přesnému estetickému řádu a stylu inscenace, jehož tvůrcem je režisér jako autor inscenace) až po výstrelky režisérského exhibicionismu (který chápe divadelní dílo jako sebevýpověď' jediné osobnosti – režiséra: ten si ad hoc vybírá vhodné dramatické texty, pro svou potřebu je libovolně upravuje, deformuje, interpretuje a realizuje prostřednictvím manipulovaných herců, jejichž povinností je přesné plnění režisérských příkazů, ztělesňování představ, jež se zrodily jako „vnitřní modely“ v režisérově mysli). V současné době se polemicky k režisérskému exhibicionismu prosazují tendence k týmové inscenační práci, která vidí těžiště divadelní tvorby v herci, v jeho nezaměnitelné osobnosti, v jeho proměnlivosti, nápaditosti a hravosti.

Funkce režie v moderním pojetí přesahuje hranice jednotlivých inscenací. Zahrnuje rovněž působení pedagogické (ideová, estetická i etická výchova souboru), podílí se na tvorbě uměleckého programu (i jeho dílčích projevu, např. dramaturgického plánu) a na formování uměleckého profilu divadla. Všechny tyto funkce ovšem vycházejí z praktické divadelní činnosti a k ní se opět vrací: totiž k tvorbě inscenací, k tvorbě divadelních děl.

Vlastní inscenační proces začíná dramaturgickou volbou určité hry a její dramaturgickou přípravou, pokračuje tvůrčí spoluprací dramaturga s režisérem na tvorbě dramaturgicko-režijní koncepce, vrcholí režijní realizací inscenační představy a doznívá kritickou sebereflexí – vnitřním hodnocením inscenačního výsledku.

Ideovým klíčem režijní práce je stanovení **dramaturgicko-režijní koncepce**: v ní je totiž vyjádřen vztah inscenátorů ke zvolenému dílu dramatické literatury. To je choulostivý moment divadelní tvorby, zde se střetávají představy autora výchozího literárního díla s představami jeho divadelního interpreta – režiséra. Jestliže má dramaturgický rozbor za úkol prozkoumat často nepřehledný terén vnitřního světa dramatického textu co možná nejvěcněji a nejobjektivněji s cílem poznávacím, pak ve stanovení dramaturgicko-režijní koncepce jde už o určení konkrétního směru, cesty a cíle inscenační tvorby. Usiloval-li dramaturgický rozbor o maximálně objektivní poznání historicky podmíněných významů a aktuálních divadelních možností dramatického textu, při hledání dramaticko-režijní koncepce už dominuje tvůrčí

vůle, jež si z řady možných řešení vybírá jedno jediné, v daném případě – zde a nyní, pro nás – optimální. Široký objektivní prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých a potlačením nebo využitím jiných možností, ale zároveň se touto volbou upřesňuje a konkretizuje.

Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem inscenační tvorby v užším smyslu (tj. vlastního zkušebního procesu) a zahrnuje jak určitou významovou interpretaci dramatického textu, tak i určitý způsob jeho scénického ztělesnění, tj. inscenačnímu záměru odpovídající divadelní žánr, výrazové prostředky, druh výrazové stylizace apod. Je zřejmé, že nelze v této fázi vést ostrý řez mezi prací dramaturgickou a režijní: dvojdomost pojmu dramaturgicko-režijní koncepce už sama prozrazuje organické vrůstání dramaturgie do inscenační tvorby i zakořeněnost inscenační tvorby v dramaturgii. Dramaturgii je sice vlastní pohled teoreticko-koncepční, ale v něm je už zárodek pojetí inscenačního. Režii přísluší sféra prakticko-koncepční, ale ta zcela závisí na teoretickém dramaturgickém výměru.

Dokud existuje budoucí divadelní dílo (tj. inscenace dramatického textu) pouze v rovině programu a plánu, představ a úvah, postupuje režisér a dramaturg ruku v ruce. Od chvíle, kdy se divadelní vize začne realizovat, jejich cesty se rozdělují: dramaturg se stává poradcem, konzultantem a kritikem režisérovy práce, vznikajícího divadelního díla, režisér vstupuje na scénu (doslova i přeneseně) jako jeho realizátor, jako vůdce inscenačního kolektivu, jako svébytný tvůrce, který se snaží ztělesnit nejen literární vizi autorovu, ale i svou vizi jevištní. Vzniká tak vlastně dvojí autorství: vedle literárního autorství dramatikova stojí divadelní autorství režisérovo (jehož literárním výrazem bývá většinou režijní kniha, která na okraji partitury dramatikových slov zachycuje režisérovu partituru jevištních obrazů a akcí). Režie jako svébytná umělecká složka existuje teprve tehdy, když od pouhé reprodukce textu tradičními prostředky (tj. jevištní realizace v rámci vládnoucích divadelních konvencí) pokročí k realizaci osobité, individuální režijní koncepce, která je výrazem režisérova uměleckého světonázoru, jeho vztahu ke skutečnosti i jeho metody, jak tuto skutečnost na jevišti zpodobit.

Režisér se může v inscenaci doslova ztratit, ale může na sebe též upozorňovat jevištními efekty (nápadným aranžmá, prostředky světelnými i zvukovými, různými výmysly i schválnostmi). Může na sebe upozornit i nesouladem mezi jednotlivými složkami (zvláště časté je to při umných režijních koncepcích, na které herci nestačí – režijní koncepce pak z inscenace trčí jako markantní, ale prázdné schéma). Ale ať tak či onak, režijní umění se nikdy nereprezentuje na jevišti přímo, vždycky se projevuje skrze některý z vizuálních nebo auditivních prostředků (skrze hercův hlas, gestiku, mimiku a pohyb, skrze světlo, dekoraci, kostým, masky, hudbu, zvuky apod.). To ovšem neznamená, že by režie neměla platit za samostatnou složku divadelního díla. Vždyť i dramatikův text existuje na jevišti nikoli ve své přímé, literární podobě, ale pouze v tělesné transpozici, kterou mu daly hlasy herců. A přece by bylo pošetilostí popřít existenci dramatického textu jako samostatné složky divadelního

díla. Účast režijní složky v inscenaci je mnohostranná, ale nesnadno identifikovatelná (těžko např. rozhodnout, zda ten či onen detail připsat ve prospěch nebo na vrub herce či režiséra). To je však zákonité. Režisér působí v inscenaci jako činitel inspirující a hledající, ale v konečné fázi řídící a vedoucí: orientuje jednotlivé složky k jednotnému cíli (k jednotné koncepci, k jednotnému řádu a stylu), sjednocuje části v celek. Jako činitel integrující je i konečnou instancí.

Tyto úvodní poznámky pouze naznačily postavení a funkci režijní složky v systému divadelní tvorby. Bylo to nutné jako předpoklad dalšího, postupného zkoumání konkrétních vztahů mezi literárním východiskem dramatického textu a procesem jeho jevištního ztělesňování. Otázka režie se bude znovu vracet v pohledech dílčích a posléze v celistvém pohledu na konečný výsledek divadelní tvorby – divadelní dílo.

3. Situace

Základní jednotkou dramatu je z hlediska literárního replika, jednotlivá promluva dramatické postavy. Z hlediska divadelního je základní jednotkou dramatu – **situace**.

Slovník jazyka českého III definuje situaci jako „*souhrn podmínek, okolností vztahujících se k někomu, něčemu, týkajících se někoho, něčeho; stav (věcí), poměry, okolnosti*“. Tato definice je pro náš účel příliš široká a obecná. Dušan Šindelář vychází ve své knize *Estetika situací* z Hegelovy myšlenky, která v úplnosti zní: „*Situace je totiž vůbec středním stupněm mezi všeobecným, vnitřně nehybným stavem, v němž je svět, a mezi konkrétním jednáním, které je vnitřně rozloženo v akci a reakci, a jejím posláním proto je, aby v sobě znázorňovala povahu jednoho i druhého extrému a převedla nás od jednoho k druhému*.“²⁴ Šindelář interpretuje Hegelovu myšlenku: „*Situace je v tomto smyslu aktivní, je instrumentální, zprostředkuje mezi všeobecností a určitostí, navozuje vztah člověka a světa, je předpokladem jednání... Situaci chápeme ne jako metafyzický pojem, ale jako prostředek, jímž si osvojujeme skutečnost*.“²⁵ Oblast situačního estetického, jímž se ve své studii zabývá Dušan Šindelář, zahrnuje jako jednu z nejdůležitějších složek **mezilidské vztahy**. Situace vyplývající z mezilidských vztahů jsou zcela adekvátní divadelnímu umění, jehož úkolem je **předvádění komunikace a vzájemného jednání mezi lidmi**. Druhá velká skupina, o níž Šindelář podrobně pojednává, jsou situace vyplývající ze vztahu člověka k přírodě. Ty se mohou stát předmětem divadla jen nepřímou – prostřednictvím vztahů mezi lidmi (např. vztah k ruské přírodě, obšírné a rozmanité prostředky vyjádřené v románu Leonida Leonova *Ruský les*, mohl být postižen v autorově dramatizaci epického

²⁴ Hegel, G. W. F.: *Estetika I*, Praha 1966, s. 176.

²⁵ Šindelář, D.: *Estetika situací*, Praha 1976, s. 14, 15.

díla jediné skrze konflikt mezi protikladným společenským a lidským postojem dvou vědců – Vichrova a Gracianského).

Na rozdíl od poezie nebo malby, které svými nejvlastnějšími postupy a přímo, nezprostředkovaně vyjadřují vztah člověka k přírodě, na divadle může být tento vztah motivem dramatického jednání, ale nikoli vlastním obsahem. Doménou divadla jsou **situace mezilidských vztahů**.

Situaci v tomto smyslu charakterizuje Boris Tomaševskij ve své *Teorii literatury* jako „vzájemné vztahy postav v daném momentu“²⁶ a tuto definici přejímá i Josef Hrabák v *Poetice*: „situaci definujeme jako vzájemné vztahy v určitém okamžiku...“²⁷

Vezměme si jako příklad možnou situaci ze „života“: muž A potká muže B a táže se ho, kde je Jungmannova ulice. Komunikací mezi A a B je odstraněna překážka, vytvořená nevědomostí muže A, je překonán rozpor mezi záměrem A jít do Jungmannovy ulice a dočasnou nemožností tento záměr realizovat. Je zde zřetelná jak rozpornost situace, tak i její aktivní zaměření. Charakteristickým rysem této situace je její ukončenost, uzavřenost: muž A dostane žádanou informaci, poděkuje a oba muži jdou dále svou cestou. Situace byla rozřešena. Toto řešení se ovšem může ukázat jako zdánlivé, když dodatečně vyjde najevo, že informace muže B byla mylná a nepřivedla muže k cíli. Na uzavřenosti zmíněné situace – pokud se oba muži náhodou znovu nesetkají – se tím však nic nezmění.

Ale můžeme si představit i jinou variantu situace: muž B sám bydlí v Jungmanově ulici a zatajiv to, projeví zájem, koho že to muž A v Jungmanově ulici vlastně hledá. Muž A odpoví, že ženu C, aniž ví, že žena C je manželkou muže B. Muž B se nabídne, že dovede muže A až na místo (návštěva v něm probudila podezření). Z nevinné situace dotazu se vyvine zcela odlišná a svým obsahem velmi napínavá situace žárlivosti: konflikt mezi mužem A a mužem B kvůli ženě C.

Rozdíl mezi oběma situacemi je nasnadě: první situace je z hlediska mezilidských vztahů nezávažná a nezávažná, má význam toliko **subjektivní** (pro nevědomce A), její rozpor je **nekonfliktní** (jeho překonání je možné bez újmy na kterékoli straně) a je to situace **ukončená** (nemotivuje pokračování). Druhá situace má **objektivní** dosah a závažnost (týká se všech zúčastněných osob), její rozpor je **konfliktní** (zájmy jednotlivých osob jsou tu v momentálně neřešitelném rozporu) a je to situace **otevřená** (motivuje pokračování). Řekněme předem, že v druhém případě se jedná o potenciálně dramatickou situaci.

Podívejme se na jednotlivé složky, které situaci utvářejí. Předpokladem zrodu situace je **setkání**. Vlastní situace vzniká **kontaktem, stykem, komunikací** mezi osobami, jež nazveme **účastníky, subjekty situace**. Tato komunikace má své „téma“ – **předmět situace**. Předmětem situace může být něco, co stojí mezi účastníky: spor X a Z o dědictví, ale může jím být

²⁶ Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*, Praha 1970, s. 125.

²⁷ Hrabák, J.: *Poetika*, Praha 1973, s. 213.

i vzájemný vztah mezi účastníky: láska mezi L a M. Situace, kdy L miluje M a M miluje L, je situace vzájemného souladu, chybí jí konfliktní náboj, vyžívá se v projevech vzájemné náklonnosti mezi L a M. Konfliktní se taková situace může stát, když je láska jednostranná (L miluje M, ale M jeho lásku neopětuje) nebo když do vztahu vstoupí někdo třetí (L miluje M, ale M miluje O).

Řečeno velmi elementárně, je situace mezilidských vztahů něco, co je mezi několika osobami kvůli něčemu. Je-li to „něco“ takového druhu, že kvůli němu dochází k něčemu jinému (dotaz o ulici vzbudí žárlivost), jde o situaci otevřenou, motivující vznik nové situace, případně celé řady nových situací. Situace není jednotka statická, ale **dynamická**, má **vnitřní napětí a pohyb**, překonává se v ní buď definitivně určitý rozpor (situace uzavřená), nebo se částečným překonáním jednoho rozporu vyvolává rozpor jiný.

Podívejme se teď na několik namátkou vybraných situací ze situačně neobyčejně bohatého dramatického díla, ze Shakespearova *Hamleta*:

1. Hamletovi se zjevuje duch jeho otce a žádá ho, aby pomstil vraždu,
2. Polonius dává svému synu Leartovi rady do života před jeho odjezdem do Francie,
3. král Klaudius spolu s Poloniem nastraží Hamletovi do cesty Ofélii a vyslechnou jejich rozhovor, při němž Hamlet předstírá šílenství,
4. Hamlet neviděn přistihne krále Klaudia, vraha svého otce při modlitbách, ale nevyužije příležitosti a odkládá svůj úmysl krále potrestat,
5. Hamlet spolu s Horaciem se baví oboustranně komplikovanou konverzací s dvorním kašparem Orsikem, který přišel princovi vyřídit pozvání na šermířské utkání s Leartem,
6. Hamlet při šermířském souboji pozná králův a Leartův úklad a sám zasažen smrtící zbraní zabije oba viníky.

Při rozboru zjistíme, že se tyto situace různým způsobem a v různé míře vážou k hlavnímu tématu hry, jež lze charakterizovat jako Hamletův úkol pomstit vraždu otce a odklady při plnění tohoto úkolu. Situace 1, 4 a 6 jdou v tomto smyslu přímo k jádru věci. Situace 1, protože vlastní příběh a problém exponuje: hrdina dostává a přijímá úkol. Situace 4, protože spojuje úmysl čin provést s jeho odkladem. Situace 6 pak je vlastním naplněním Hamletova poslání a rozuzlením dramatického děje. Situace 3 se sice přímo k pomstě nevztahuje, ale skrze nastraženou Ofélii demonstruje dvojí taktiku protichůdných stran dramatického konfliktu: taktiku krále a jeho pomahačů vůči Hamletovi (úklady) a taktiku Hamleta vůči králi (předstírá šílenství s cílem ověřit si pravdu). Situace 5 obsahuje sice návaznost na hlavní děj (pozvání na šermířské utkání, při němž se rozřeší všechny rozpory), ale to, co se dalo vyřídit jednou dvěma větami, je roztaženo do nepřiměřené šíře 43 replik, odvádějících hovor na jiná témata. Z hlediska příběhu je tato scéna postradatelná, a proto se v inscenacích často škrtá. Ještě volnější je spojení s vlastním příběhem v situaci 2, kde Poloniovo kázání je motivováno

důležitým dějovým faktem Learova odjezdu do Francie, ale sama morální naučení nemají jiný význam, než představit Polonia a jeho duchovní svět rozšafné prostřednosti.

Porovnání výchozí situace (1) se situací závěrečnou (6), po níž už následuje toliko epilog Fortinbrasův, ukazuje nejen dynamiku dramatických situací, ale též určitý **moment stálosti**, který spojuje jednotlivé situace v souvislý celek. Můžeme hovořit stejně dobře o mnohosti jednotlivých situací, skládajících jednotné dramatické dění, jako o jednotné situaci, objímající mnohé jednotlivosti dramatického dění. S podobným rozparem se setkáváme i v běžné mluvě při označování mimoestetických situací: situací nazýváme jednak zcela výjimečnou a zcela konkrétní vztahovou jednotku (hovoříme např. o trapné situaci, když se setkáme ve svatební síni o vlastní svatbě se svou bývalou milou, která s námi čeká dítě), jednak souhrn společenských, nadosobních vztahů, zobecňujících celou řadu konkrétních událostí (hospodářská, politická, národnostní situace). Z tohoto rozporu je jediné východisko, jež v sobě obsahuje i řešení dialektického vztahu mezi stálostí a proměnností situace: **hierarchizace a hodnotová diferenciaci situací**.

Situace dramatu hierarchizujeme podle stupně zobecnění: vznikne nám stupnice od dílčích situačních prvků přes konkrétní situace z těchto prvků složené, různé závažnosti a významnosti, až po obecnou situaci, jež všechny konkrétní situace zahrnuje a spojuje, postihuje to, co je jim společné, abstrahujíc od všeho nepodstatného. Takovou zobecňující situaci v dramatu nazveme situací rámcovou. Rámcovou situací Hamleta, platící pro celou tragédii, je Hamletův úkol pomstít vraždu otce. Rámcová situace je v dramatickém ději nositelem momentu stálosti, který dělá ze sledu konkrétních situací jeden příběh; rámcová situace je společným jmenovatelem těchto konkrétních **jednotlivých situací**, které jsou nositelem momentu změny, pohybu, dynamiky.

Jednotlivé situace pak diferencujeme podle jejich závažnosti, významnosti, důležitosti, tj. podle toho:

1. jaký mají vztah k hlavnímu tématu;
2. v jaké míře motivují pohyb dramatického děje.

Situace 1, 4 a 6 jsou v tomto smyslu **situacemi hlavními, klíčovými**; situace 3 je **situací vedlejší**; situace 2 a 5 můžeme označit jako **situace epizodické**. Epizody jsou drobné dějové odbočky: nitka, která je s vlastním příběhem spojuje, je tak tenká, že epizody jsou většinou z hlediska logiky fabule (=časově a příčinně uspořádaných událostí, jež tvoří podklad děje) postradatelné, což neznamena, že jsou vždy zbytečné. Zhusta mají totiž jinou funkci než fabulační: např. **ilustrační, charakterizační** (charakterizují určitý jev, určité prostředí, určitou dramatickou postavu).

4. Situace dramatu a dramatická situace

Už Platón v 10. knize *Ústavy* a zejména pak Aristotelés v úvodu své *Poetiky* označil umění za napodobení, mimezi (řecky mimésis). V současné době se mnozí estetikové a teoretici umění tomuto pojmu vyhýbají (snad z obavy, aby vztah uměleckého díla ke skutečnosti nebyl chápán mechanicky) a nahrazují je pojmy jinými, především „obraz“, „zobrazení“. Aristotelés samozřejmě nebyl programatikem naturalizmu a nechápal mimezi jako netvořivé kopírování. Pro divadlo je pojem mimeze (ovšem jako východisko, nikoli cíl tvorby!) dodnes použitelný a výhodný, protože přímo poukazuje na analogii mezi hereckým jednáním na jevišti a lidským jednáním mimo jeviště, v reálu, při čemž činitelem je na obou stranách člověk, byť ve zcela odlišných společenských rolích. K Aristotelovu „*předmětem napodobování jsou jednající osoby*“ je třeba tedy dodat: nejen předmětem, ale i podmětem. Navíc poukazuje pojem mimeze i k hravému východisku herectví a divadelního umění vůbec: „... *napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování a že se jeho první učení a poznání děje napodobením*“.²⁸

Poměr technicky omezeného uměleckého díla k relativně neomezeným možnostem skutečného dění do značné míry podmiňuje způsob zobrazování či zpodobování v jednotlivých uměleckých druzích. Charakter divadelní mimeze je určován jednak všeobecnými požadavky estetickými, jednak požadavky specificky divadelními, vyplývajícími ze zvláštního způsobu produkování a konzumování divadelního díla. Z faktu názorného dramatického děje skupinou herců na jevišti pro skupinu diváků v hledišti a z faktu prostorového a časového vymezení představení lze vyvodit celou řadu praktických náležitostí, které se vztahují i k základní dramatické jednotce – **k situaci dramatu**.

Vychází-li dramatické jednání z mimeze, napodobení skutečného jednání, pak musí mít situace dramatu určitou míru **reprezentativnosti** (schopnost zastupovat určité skutečnostní jevy) a **typičnosti** (schopnost postihovat typické stránky těchto jevů). Podle *Malé encyklopedie současné psychologie* F. Hyhlíka – M. Nakonečného je typ „*psychologicky určitá konstelace vlastností, které jsou společné určité skupině lidí. Čisté typy se ve skutečnosti nevyskytují. (...) Typ je ideální forma, které se jednotliví lidé více nebo méně blíží. Každý člověk je víc než typ, protože kromě vlastností typických, tj. skupinových, má ještě vlastnosti individuální*“.²⁹ Totéž lze říci i o člověku v dramatu, byť nejde o člověka skutečného, ale uměle vytvořeného, fiktivního: ani dramatická postava není čistým typem (v psychologickém smyslu), i ona má vedle vlastností typických ještě vlastnosti individuální, jedinečné, zvláštní. Divadlo jako umění operuje většinou nikoli s prvky běžnými, tuctovými, statisticky nejčastějšími, ale naopak s prvky výjimečnými, a přece význačnými. Ve shodě s teorií informace přinášejí právě nečekané jevy větší míru

²⁸ Aristoteles: *Poetika*, s. 27, 28.

²⁹ Hyhlík, F. – Nakonečný, M.: *Malá encyklopedie současné psychologie*, Praha 1977, s. 281.

informací než jevy očekávané. Je jistě mnoho různým způsobem a z různých důvodů žárlících manželů, ale málokterý svou manželku uškrtí, uvěřiv prohnanému našeptávači. Othello škrtící Desdemonu jistě není typický statistickou častostí výskytu, ale tím, že jeho jednání vystihuje podstatu zpodobovaného jevu daleko trefněji než běžné projevy tuctových žárlivců. V tomto smyslu je také třeba chápat typizaci v uměleckém díle. Cílem divadelní mimeze není přesně popisovat jevovou skutečnost, ale odhalovat pod jejím povrchem vůdčí motivace lidského jednání a chování. Divadlo nemá stvrzovat očekávané, ale objevovat neočekávané.

Zpodobení Othellovy žárlivosti má navíc dramatickou **názornost** a **hutnost**, což jsou další charakteristické znaky dramatické situace. Vnitřní stavy musejí být zvnějšněny, zpředměněny, musejí se projevit skrze vzájemné jednání dramatických postav. Musejí být pochopitelné z pouhého předvedení – bez pomoci vysvětlujících komentářů. Dramatická hutnost situací v dramatu odpovídá koncentrovanosti divadelního umění. Tento požadavek je logickým důsledkem poměrně úzkého vymezení času i místa divadelního představení a s tím souvisejících omezení ve vnitřním uspořádání dramatického díla. V protikladu k extenzivnímu, širokému a popisnému zaměření velkých děl epických, tíhne divadlo a drama zcela přirozeně k intenzivnímu, soustředěnému, zúženému, ale též prohloubenému zpodobení skutečnosti, k zhuštěným, kondenzovaným situacím, v nichž jsou náznakově, zkratkovitě a typizovaně postiženy základní rozpory a problémy určité skutečností sféry.

A konečně z faktu, že divadelní podívání má časový průběh (realizuje se v čase), vyplývá požadavek **dynamiky**, **hybnosti** situací. Jak už bylo naznačeno a doloženo v minulé kapitole, obsahuje situace určitý rozpor, konfliktního nebo nekonfliktního rázu, který se buď úplně nebo částečně překonává jednáním. Pro drama jsou výhodné zejména situace, v nichž se rozpor překonává jen částečně, to znamená, že se překonává jen dílčí stránka rozporu, ale jeho jádro trvá: situace motivuje pokračování, vznik dalších situací, jejichž vazbou vzniká dramatický děj. V dramatu se ovšem nezřídka vyskytují i situace, které dramatickou dynamiku postrádají, nemotivují pokračování, jsou relativně uzavřené (epizody, reflexivní partie, lyrická intermezza apod.). Jejich použití opravňují jiné funkce než dramatická (např. ilustrační, charakterizační, náladová). Z toho plyne nutnost rozlišit **technický pojem situace dramatu**, zahrnující veškeré situace v dramatu se vyskytující bez zřetele k jejich dramatickým kvalitám, od **hodnotícího pojmu dramatická situace**, kam počítáme jenom takové situace, jež mají vnitřní dramatické kvality, jak byly výše charakterizovány. Je jasné, že právě takové v hodnotícím smyslu **dramatické** situace jsou nositeli napětí a hybnosti dramatického díla. Dramatičnost v tomto smyslu je pak třeba odlišovat od běžného způsobu užívání tohoto slova v souvislosti s jinými uměleckými druhy (mluvíme **přeneseně** o dramatickém výjevu v románu, o dramatické hudbě nebo malbě) i s jevy skutečnostními (dramatický výjev na ulici, při demonstraci nebo stávce). Přívlastek dramatický v tomto širokém pojetí znamená prostě **vzrušený, vzrušující, napínavý, případně vážný, tragický, osudný**. Dramatičnost, o níž

uvažujeme v souvislosti s dramatickým dílem, je však těsně vymezena konkrétními požadavky divadelního umění. Dramatičnost dramatické situace obsahuje **specifický divadelní aspekt**, je to **potenciálně divadelní kvalita**.

Rozhodující většina situací dramatu má přirozeně charakter dialogický: postihuje komunikaci a vzájemné jednání mezi lidmi. Nelze však pominout ani takové situace, jejichž charakter je monologický, i když jsou v moderním dramatu zřetelně na ústupu. V lingvistickém smyslu definoval monolog Jan Mukařovský jako „*jazykový projev o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních*“.³⁰ Monologické promluvy tvoří důležitou a tematicky hluboce (hrdinovým vnitřním váháním) motivovanou součást tragédie o princí Hamletovi. Jejich zaměření a vnitřní organizace není jednotná. Pro Hamleta jako postavu jsou zvláště příznačné monology, v nichž hrdina sám sebe provokuje k pomstě a vyčítá si liknavost při plnění svého poslání. Mám na mysli zejména monolog po uvítání herců na Elsinoru, začínající (v Saudkově překladu) slovy: „*Já bezpáteřný chám!*“ (II.2) nebo monolog po setkání se setníkem Fortinbrasova vojska: „*Nač pohlédnu, vše svědčí proti mně a liknavé mé pomstě*“ (IV.4). Tyto texty jsou nesené přímo agresivním tónem, při čemž obviňující i obviňovaný je táž osoba. Hamletova osobnost je v nich rozdvojena: reflektující já soudí já činné. Přestože jde po stránce lingvistické o čisté monology, jejich ráz je nejen vysloveně dialogický, ale přímo konfliktní, byť jde o konflikt uvnitř jedné a téže osoby. Takové monology mají ovšem platnost výrazně dramatických situací. Slavný Hamletův monolog „*Být či nebýt*“ (III.1) naproti tomu takovou konfliktní dynamiku postrádá: je pouhou reflexí o smyslu života a smrti, o oprávněnosti a zábranách sebevraždy, i když formálně rozvrženou do dialogické struktury otázek a odpovědí. Její rozpornost je výrazem vnitřní nejistoty, hledání a tápání bez dramaticky aktivizujícího zaměření a bez přímého vztahu k hlavnímu tématu hry. Nejde tedy o rozhovor s nepřítomným nebo pomyslným partnerem (jak bývá někdy divadelní monolog definován), o monolog vskutku dramatický, o svébytnou dramatickou situaci (leďa bychom se snažili jej inscenovat se značným násilím jako proces skutečného rozhodování, při němž Hamlet na počátku hodlá na sebe vztáhnout ruku a na konci dýku odhazuje). V monologu Poloniově (rady synu Leartovi na cestu do Francie, I.3) dramatický moment docela chybí, ač je tu oslovován ne pomyslný, ale skutečný, leč pasivní, poslouchající partner. Dramatickou situaci zvláštního druhu vytváří Shakespeare spojením dvou monologů – Hamletův monolog nad modlícím se králem, jehož pasivní sebereflexe „*Odporný je můj zločin, páchne k nebi*“ (královský zločinec se vyznává ze svého hříchu, ale nenalézá v sobě dost účinné lítosti k pokání) je konfrontována s aktivní promluvou Hamletovou „*Ted' by to šlo; a snadno; on se modlí*“ (III.3).

Ve své studii *Dialog a monolog* dospívá Jan Mukařovský po zevrubné analýze dialogického a monologického principu k těmto závěrům: „*monologičnost a dialogičnost jsou současně*

³⁰ Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I.*, Praha 1948, s. 129.

a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, (...) monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy.“ (...) „monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, která dochází přechodného a znovu obnovovaného vyrovnání v každé promluvě, ať formálně monologické či dialogické.“³¹

Tyto poznatky platí analogicky i o dramatickém monologu. Potvrzují to i naše příklady, v nichž byla představena celá škála možností od monologu-bytostně dialogického, v němž dialogický princip zcela dominuje navzdory formálně monologické výstavbě – až k relativně čistému monologu, kde dialogičnost funguje pouze v obecném smyslu promluvy. Z analýzy jednotlivých příkladů jasně vyplývá, že není rozhodující samotná míra dialogičnosti, ale **druh rozpornosti**, jež tuto dialogičnost proniká.

5. Situace dramatu a jevištní situace

Odpověď na otázku „Co je to jevištní situace?“ je na první pohled jasná a snadná: ztělesnění situace dramatu na scéně, nebo jinak řečeno: převedení, „překlad“ situace z jazyka literatury do jazyka divadla. Jasně a snadné odpovědi se vždy vyplatí brát s rezervou, pochybovat o nich a prověřovat jejich platnost.

Porovnáme-li v několika soudobých inscenacích Shakespearovy tragédie *Král Lear* třeba slavnou scénu bouře, zjistíme, že mezi jednotlivými provedeními jsou značné rozdíly, i když textový základ zůstal více méně zachován. Ještě nápadnější by tento rozdíl byl, kdybychom mohli srovnávat i v linii vertikální: inscenaci alžbětinskou s inscenacemi klasicistickými, romantickými, realistickými, avantgardistickými atd.

Tyto rozdílnosti nejsou náhodné a jejich příčiny nejsou subjektivní: základní důvod spočívá v samotné dialektice vztahu divadlo – drama. Literární dílo je výtvořem „schematickým“, obsahujícím řadu míst „nedourčenosti“. Čtenář si musí dourčit a doplnit představené předměty, a tím konkretizovat svět předmětů v literárním díle schematicky podaných.

Všimněme si blíže té nejjednodušší stránky jevištní situace: jejího vnějšího uspořádání a rámce. Scéna bouře v *Králi Learovi* je uvedena poznámkou: „III. 1. Pustá pláň. – Bouře, hrom a blesk. – Vystoupí z protivných stran Kent a rytíř.“ V komentáři k překladu *Benátského kupce* vysvětlují E. A. Saudek a Zdeněk Stříbrný Shakespearovy scénické poznámky: „Na alžbětinském jevišti bez dekorací a bez podstatných proměn označovalo divákovi máloco mimo herce a jeho jednání, kde se děj té které scény vlastně odehrává. Proto všechna bližší a užší označení

³¹ Tamže, s. 146 a 153.

místa děje, jdoucí za mez nejnezbytnějšího, jsou moderní."³² V citované scéně z *Krále Leara* je scénickou poznámkou určeno toliko místo děje a počasí. Příznačná atmosféra celé scény pak vyplývá z dialogů a monologů jednotlivých postav.

Ve hře Tennessee Williamse *Sestup Orfeův* jsou jednotlivé obrazy uváděny scénickými poznámkami, které přímo předepisují nejen místo, dobu, atmosféru, zvukovou kulisu, ale i zevnějšek, chování a jednání dramatických postav.

Rozdíl mezi tímto dvojím vnějším určením situace dramatu není náhodný: je podmíněn souborem divadelních konvencí, převládajícím způsobem inscenování v té které dobové divadelní kultuře. Jestliže v alžbětinské době bylo jeviště chápáno jako ryze divadelní prostor, přebíral ilustrativní a charakterizační funkci sám herec a jeho slovní i mimoslovní jednání (klíčová událost bouře je v *Králi Learovi* evokována jednak dramaticky popisnými promluvami, ale zejména složitou interakcí mezi přírodním živlem a lidskými osudy, jak se projevuje v hereckých akcích a reakcích). Naproti tomu realistické (v užším historickém smyslu) konvence, z nichž vyrůstá Williamsovo drama, směřují k tomu, vytvořit v rámci divadelního prostoru sugestivní a co možná věrný prostor kvazireálný, iluzivní (přesná kresba prostředí pomocí vizuálních i auditivních prostředků).

Co bylo řečeno o vnějším uspořádání situací, platí analogicky o jejich vnitřní výstavbě: co do hereckých nároků inklinuje Shakespearovo drama k maximálně oprostěnému, účelovému a přece vysoce hravému projevu bez oněch drobnokresebně ilustrativních a charakterizačních detailů, jež jsou charakteristické pro drama Williamsovo.

Soubor divadelních konvencí znamená nejen určitý vnější způsob inscenování a hraní, divadelní konvence zahrnují i určitý historicky podmíněný způsob mimeze, zpodobení skutečnosti. Nemůžeme pochopit smysl situací zejména u starších dramatických textů (např. u antické tragédie nebo středověkých mystérií), nevezmeme-li v úvahu divadelní architekturu, scénografii, kostýmování a způsob herectví v té divadelní kultuře, z níž a pro niž se zrodily. Historicky zcela adekvátní je proto inscenace pouze tehdy, když se inscenuje text, vytvořený pro divadelní konvence, v nichž se inscenuje (např. inscenace Sofoklovy tragédie v athénské divadle v 5. století př. Kr.).

Inscenujeme-li dnes řeckou tragédii, dochází ke střetnutí dvou zcela odlišných souborů divadelních konvencí, a tím i dvou způsobů divadelní mimeze. Výsledek bude zpravidla kompromisem, který bude tíhnout buď k napodobení řeckých divadelních konvencí (snaha inscenovat řeckou tragédii tak, jak se v Řecku hrálo divadlo), nebo k podřízení řeckého textu soudobým divadelním konvencím (snaha inscenovat řeckou tragédii tak, jak se dnes hraje divadlo). Krajní póly jsou nedosažitelné: nelze beze zbytku obnovit řecký způsob hraní divadla, ale nelze ani beze zbytku zesoučasnit řecký dramatický text, protože řecké divadelní konvence zůstanou v něm vždycky v určité míře latentně obsaženy. Převládající a optimální

³² Shakespeare, W.: *Kupec benátský*, Praha 1955, s. 152.

jsou takové koncepce, které hledají styčné body mezi oběma soubory divadelních konvencí (dnešním i historickým), potlačují ty vnější rysy textu, které příliš poukazují k minulosti, a zdůrazňují naopak ty vnitřní rysy, které mají schopnost se v soudobé situaci aktualizovat.

Možností konkrétních, jedinečných řešení jak dramatických celků, tak jednotlivých situací dramatu je bezpočet, a tak vstupuje mezi dramatický text a jeho scénické ztělesnění vedle momentu objektivního (dramatické konvence) ještě moment subjektivní, jehož nositelem je v soudobé divadelní kultuře „autor inscenace“, režisér. Při vši determinaci různými vnějšími okolnostmi (od společenské situace, úrovně divadelní kultury až po stav divadelního souboru, jeho provozní podmínky, herecké možnosti atp.) je to především režisérova tvůrčí vůle, která rozhodne, jak bude ta která situace dramatu konkrétně scénicky řešena a provedena.

Vzhledem k tomu, že v současné divadelní kultuře koexistují různorodé divadelní konvence vedle sebe (od různých avantgardních způsobů až po naturalistické divadlo v duchu 19. století), může si současný režisér zvolit, zda chce např. bouři v *Králi Learovi* pojednat v duchu blížícím se alžbětinskému pojetí (tj. vytvořit charakteristické prostředí pomocí slovního jednání) nebo použít technických prostředků a kouzel iluzivního divadla (zvukomalby, světelných efektů atd.). Skutečně tvůrčí přístupy volí zpravidla kombinaci prvků iluzivních a neiluzivních, vysoce konkrétního a názorného hereckého projevu se znakovými prostředky a postupy. Např. Peter Brook ve své slavné inscenaci hrál bouři při plném osvětlení na takřka holém jevišti se dvěma bílými stěnami v pozadí. Jediným zvukovým prostředkem bylo řinčení vibrujícího plechu, přičemž zvukový zdroj byl divákovi viditelný. Všechno ostatní vyjádřili herci: zmítali se ve větru, vichřice jimi tloukla o stěny, klopýtali a potáceli se jako slepci, druh hledal druhu. Toto řešení bylo maximálně prosté a účinné, ale též způsobilé sdělit kromě věcného faktu bouře i její symbolický význam v Shakespearově velké tragédii. Hlavní akcent se z děje vnějšího, přírodního úkazu, přesunul na děj vnitřní, lidský, na přírodu v člověku: člověk hledající, tápající, bloudící ve víru nepřátelského světa. Bouře jako kritická situace člověka, společnosti, lidstva.

Jednotlivá stádia vzniku jevištní situace lze popsat asi takto: na počátku je dramatikova divadelní představa (jde-li o skutečného dramatika, myslícího v situacích, nikoli o pouze literáta, myslícího jen ve slovech), jejímž základem je mimeze. Dramatik vtěluje svou divadelní představu do literární formy: jeho umění spočívá ve schopnosti skrze promluvy a popsané činy postav vyjádřit svou divadelní představu, vnější i vnitřní náplň situace. Inscenátoři (v čele s režisérem) tvoří jevištní situaci na základě dramatického textu: dramatikova divadelní představa se určitým způsobem (více či méně přesně, více či méně volně) scénicky realizuje. Různé dramatické texty pochopitelně různě a v různé míře determinují jevištní tvorbu; scénáře komedie dell'arte, v nichž jsou dány jen typy postav a chod děje, poskytly by samozřejmě dnešnímu inscenátorovi daleko větší volnost než např. texty Tennessee Williamse. V žádném případě neznamena jevištní inscenace pouhý „překlad“ z literárního jazyka do

jazyka jevištního. Jde o skutečnou tvorbu, při níž inscenátoři nejen po svém situaci dramatu interpretují, ale rozhodují i o volbě výrazových prostředků a způsobů jejich užití, o osobitém způsobu scénického řešení. Vztahy mezi dramatickými postavami, jak jsou obsaženy v situaci dramatu, se promítají do jevištního aranžmá (tj. dynamického uspořádání herců jako jevištních postav), kde aktuálně fungují (v transpozici, jež je výsledkem tvůrčí interpretace textu inscenátory) jako konkrétní vztahy a konkrétní jednání mezi jevištními postavami.

Jevištní situace jako jeden určitý, konkrétní způsob ztělesnění, provedení situace dramatu je tedy jednak více než situace dramatu, více o „dourčenost“, o větší míru konkrétnosti a názornosti, zároveň je však méně než situace dramatu, protože je jen jedním řešením této situace, naplněním jedné z celé řady možností.

Inscenování je jako každá jiná tvorba zároveň realizací, fixací i determinací. Každá tvorba je krokem ze světa svobody do světa omezení.

6. Dramatický konflikt

Každá situace mezilidských vztahů obsahuje nějaký rozpor, který se buď úplně nebo částečně překonává lidským jednáním. Tento rozpor může mít rozmanitý obsah a charakter, může být konfliktní nebo nekonfliktní.

Problematicke konfliktů věnoval psycholog Jaro Křivohlavý zevrubnou studii, z níž převezmeme etymologický výklad pojmu: „Slovo konflikt je latinského původu (*conflictus*, *us*, *m.* – srážka). Toto slovo, které v češtině tak zdomácnělo, se skládá ze dvou částí: předpony (*con*) a hlavní části, jádra. Toto jádro slova konflikt odkazuje k slovesu *fligo*, *ere*. U tohoto slovesa můžeme odlišit jeho základní, věcný, prvotní, konkrétní význam a jeho význam odvozený. Prvotní význam tohoto slovesa je: udeřiti, uhoditi. Odtud viz i podstatné jméno *flictus*, *us*, *m.* – náraz, úder. Odvozený význam pak je: někoho něčím zasáhnout. Předpona *con* naznačuje, že jde o vzájemné střetnutí dvou účastníků, a ne o jednostrannou záležitost. *Confligere* tedy podle toho znamená nejen někoho zasáhnout (boj), ale vzájemně se zasahovati (souboj). Doslova utkati se s někým, sraziti se s někým ve vzájemném zápolení, jako např. v šarvátce, a bít se s někým, jako např. ve rvačce atp. Obrazně: zápoliti, zápasiti, přiti se atp. V podstatě jde o vyjádření současného, simultánního nároku dvou až zcela na opačných stranách stojících a diametrálně rozdílných zájemců o tutéž věc a s tím spojený boj. Konflikt pak znamená střetnutí dvou nebo více zcela nebo do určité míry se navzájem vylučujících či protichůdných snah, sil a tendencí. Zde je možno pokusit se i o výčet českých termínů blízkého významu, tzv. synonym. Vedle již uvedeného střetnutí protichůdných snah a souboje je možno uvést: spor, srážka, soupeření, soutěžení, neshoda, rozkol, nesoulad, nesouhlas, nesrovnalost,

mrzutost, hádka, svár, případně až rvačka, bitka, pranice a bitva. Vždy je ale třeba přidat dvou protichůdných sil. ³³

Křivohlavý rozděluje konflikty do čtyř základních tříd:

1. intrapersonální (vnitřní, osobní konflikty jedné osoby),
2. interpersonální (konflikty mezi dvěma lidmi),
3. skupinové (uvnitř dané skupiny lidí),
4. meziskupinové (mezi dvěma skupinami lidí).

Podle „*extrémní dominance té které psychologické charakteristiky*“ pak rozlišuje konflikty představ, názorů, postojů a zájmů.

Přihlédneme-li ke specifičnosti divadelního umění, spočívající v názorném předvádění vzájemného jednání mezi lidmi v dramatických situacích, bude vymezení pojmu dramatický konflikt znamenat jisté zúžení a zjednodušení vzhledem k tomu, jak se jeví konflikt psychologovi. Křivohlavého rozdělení je pak třeba zjednodušit v tom smyslu, že vyloučíme z pojmu dramatický konflikt intrapersonální konflikty, které sice jsou s to dynamizovat jednání dramatické postavy (např. Hamletův vnitřní rozpor mezi posláním pomstít otcovu smrt a osobní nechutí k tomuto krvavému dílu), případně i vytvořit dramatické situace, ale nemohou samy o sobě uvést v chod dramatický děj. Aby se z konfliktu intrapersonálního stal vskutku dramatický konflikt, musel by se názorně projevit jako vnější spor mezi konfliktními stránkami lidské osobnosti, např. rozdělením rozporné osobnosti do dvou dramatických postav (tak si počíná např. Bertolt Brecht v *Dobřím člověku ze S'-čchuanu*, kde hrdina jedná ve dvou protikladných podobách: bezohledný obchodník napravuje škody, jež způsobuje dobrý člověk svým altruismem). Ostatní tři třídy konfliktů ovšem přicházejí u dramatu v úvahu, ale dají se v podstatě převést na společného jmenovatele interpersonálních konfliktů. A to stejně u dramatu psychologického s konflikty jedinců, jako u dramatu širšího společenského záběru s konflikty skupinovými, v nichž je nutno diferencovat hlavní konflikt (probíhající mezi protikladnými konfliktními tábory, z nichž každý má zpravidla svého dominantního představitele, vůdčího nositele konfliktu) a konflikty vedlejší, vyjadřující vnitřní rozpory na obou stranách. Pokud jde o Křivohlavého druhé dělení, pracuje drama se všemi čtyřmi skupinami konfliktů, s konflikty představ, názoru, postojů a zájmů, ale dramatický konflikt opět znamená jejich převedení na společného jmenovatele konfliktu zájmů. Samotné rozpory představ, názorů či postojů dramatický konflikt ještě nerovná. Ten vzniká teprve tehdy, promítnou-li se tyto rozdílnosti do dramatického sporu, který je vždy též sporem zájmů (např. střetnutí rozdílných názorů jako výraz snahy přesvědčit druhou stranu o pravdivosti vlastního názoru).

Specifičnost divadelního umění si vynucuje vlastní, specifické třídění dramatických konfliktů. Analogicky ke třídění dramatických situací je třeba rozlišovat:

³³ Křivohlavý, J.: *Konflikty mezi lidmi*, Praha 1973, 2. vydání 2002, s. 17–18.

1. konflikt hlavní, klíčový;
2. konflikty vedlejší;
3. konflikty epizodní.

Konflikt hlavní, klíčový je průběžným dynamizujícím činitelem dramatického děje, spojující linii hlavních situací dramatu. Hlavním konfliktem Hamleta je boj mezi králem Klaudiem a princem Hamletem. Zájmy obou dramatických postav jsou do té míry protikladné, že boj může skončit jedinež krvavou srážkou; řešení bez újmy přijatelné oběma stranám neexistuje.

Vedlejší konflikt se vztahuje buď k vedlejší nebo dílčí problematice dramatického děje, nebo je výrazem vnitřních rozporů uvnitř protikladných táborů. V *Hamletovi* jsou výraznými projevy vedlejších konfliktů scéna Hamleta s Ofélií (III. 1) a s matkou (III.4). Je-li vztah Hamlet-Klaudius zcela jednoznačný, zdaleka se to nedá říci o vzájemných vztazích Hamlet-Ofélie a Hamlet-matka. Ofélie svým obdivem a láskou k princovi patří k Hamletově straně, ale svým rodinným postavením, svou povinnou poslušností otci-Poloniovi, Klaudiovu komořím a nohsledovi, se stává bezděčnou součástí králových nástrah proti Hamletovi. Ten prohlédne lest a nezbyvá mu, než jednat s Ofélií nepřátelsky. Hamletova matka Gertruda se naproti tomu manželstvím s vrahem svého prvního manžela, Hamletova otce, dostává na stranu Klaudiovu, ale citový vztah k synovi ji staví do pozice zprostředkovatele a usmiřovatele; usilujícího o odstranění třecích ploch mezi protivníky. Hádka s Hamletem, odehrávající se v matčině ložnici, tedy v místě, kde se prohřešuje proti památce Hamletova otce, je srážkou mezi rigorózním postojem Hamleta, jenž se snaží vytrhnout matku z Klaudiova vlivu, a kompromisním postojem Gertrudy, jež by chtěla smířit nesmiřitelné, udržet si lásku synovu i manželovu.

V dobře komponovaném dramatu jsou i vedlejší konflikty organicky zapojeny do dramatického děje a napojují se tak do konfliktu hlavního. Scéna Hamleta s Ofélií vyslechnutá v skrytu Klaudiem a Poloniem, přesvědčí krále o nebezpečnosti Hamletových myšlenek a vnukne mu nápad poslat prince do Anglie „vymáhat spěšně opožděnou daň“. A scéna s matkou ho přiměje, aby ihned uskutečnil svůj záměr s maličkou korekturou: dá Hamletovi do Anglie průvodní list, v němž je pokyn prince okamžitě popraviti.

Vedlejší konflikt je často spjat s vedlejším dějovým motivem nebo s vedlejší postavou, jejichž pomocí dramatik dynamizuje onu obtížnou část dramatické stavby, následující po kritickém vyvrcholení děje – tzv. peripetii. V *Hamletovi* tuto roli sehraje Poloniův syn a Oféliin bratr Laertes. V kritické době dlel ve Francii a ke Klaudiovu dvoru se vrací, když se byl dověděl o otcově smrti. Vrací se se zbraní v ruce, aby se pomstil na Klaudiovi, v němž vidí příčinu Poloniova konce. Exponuje se tak znovu (paralelně k situaci Hamletově) motiv synovské pomsty za smrt otcovu, namířený opět (byť omylem) proti Klaudiovi. Laertův hněv ještě vystupňuje tragická smrt zešlévší sestry Ofélie. Klaudius usměrní Laerta a učiní z něho svůj nástroj proti Hamletovi. Toto spojení je dobře motivováno: Laertes už před odjezdem

do ciziny (I.3) vyjádřil svou nedůvěru k princovi Hamletovi a varoval Ofélii před jeho láskou; Klaudius pak dává přednost nepřímé akci proti Hamletovi prostřednictvím Laerta, protože si nechce znepřátelit Gertrudu, která se v Hamletovi vidí, navíc se obává veřejného mínění, které je prý na straně princově. Od vedlejšího konfliktu mezi nerozvážným Laertem a prozíravým politikem Klaudiem se zcela organicky dostáváme do proudu hlavního konfliktu, v němž Laertes zvedne smrtící zbraň proti hrdinovi tragédie.

Epizodní konflikty takovou přímou vazbu na hlavní konflikt většinou postrádají. Jsou to jen drobné, z hlediska logiky fabule postradatelné spory, dynamizující epizodní situace, jejichž funkce není dramatická, dějotvorná, ale ilustrační, charakterizační apod. Konverzační kontroverze mezi Hamletem a Osrikem (V.2), při níž je Hamletův přítel Horacio pouhým vděčným posluchačem, se netýká (kromě věcné informace: pozvání Hamleta na souboj s Laertem) ničeho závažného: její skrovné konfliktní jádro spočívá v tom, že si Hamlet dělá z dvorského kašpara pustou legraci. Činí tak důmyslným způsobem: přijme Osrikův afektovaný způsob vyjadřování za svůj a dalším vystupňováním slovní vyumělkovanosti jej přivádí ad absurdum, takže mu nakonec nerozumí ani sám Osrik. Tato mistrovská ukázka literární parodie nejen zesměšňuje dvorské pokrytectví a snobismus, ale zároveň už po několikáté ukazuje Hamletův příznačný povahový rys: schopnost mluvit s partnerem jeho vlastní řečí a tak ho paradoxně demaskovat.

Třídění dramatických konfliktů na hlavní, vedlejší a epizodní vyplynulo ze stupně jejich důležitosti uvnitř dramatické struktury. Dramatické konflikty lze dále rozlišovat podle jejich technického charakteru a jemu odpovídajících dramatických postupů. Tak rozlišujeme konflikty: a) přímé a b) nepřímé.

Jednoduchou a názornou formou **příмого konfliktu** je **agón** staré attické komedie. Řecké slovo agón znamená závod, zápas. Vztahovalo se stejně k závodům a zápasům sportovním jako k soutěžení v umění řečnickém, básnickém, hudebním, tanečním i divadelním. V žánru staré attické komedie se jako agón označovala vrcholná část děje, v níž docházelo k přímému a rozhodujícímu střetnutí dramatických soupeřů. Vskutku elementárně zápasivou podobu má např. agón v Aristofanově komedii *Jezdci*. Boj o moc mezi Paflagonem a Jelitářem vrcholí scénou, kdy soupeři stanou tváří v tvář a měří se spolu „kdo je větší sprosták“. Argumenty v této soutěži jsou nejen nadávky a výhrůžky, ale dojde i k fyzickému násilí – k výprasku Paflagona. Sbor zde – jako v komedii zpravidla – hraje roli provokatéra, rozeštvávajícího soupeře proti sobě. Kvalita agónu nebyla však ve staré attické komedii vždy tak hrubozrná. V *Žabách* má agón podobu jemné, literárně kritické a parodistické polemiky mezi Aischylem a Eurípidem o přednostech a nedostacích jejich literární tvorby.

V pozdějším vývoji dramatické formy se s oním hrubozrným druhem konfliktu à la *Jezdci* setkáváme ponejvíce v komediálních hrách fraškovitého typu, ale zápasivý charakter agónu, byť v zastřenější podobě, se udržuje i ve vážných dramatických žánrech, v tragédiích

a historických hrách s náměty mocenských bojů, v nichž sice primitivní hádku a rvačku z valné části nahrazuje politika a taktika, ale i ta obvykle ústí do souboje, rebelie nebo války.

Sublimovanou formu agónu najdeme i v tak kultivovaných žánrech, jako je konverzační komedie nebo diskusní drama. Konverzační komedie inklinuje k samoučelnosti slovního výrazu, hýří hříčkami, paradoxy a aforismy, ale i za těmito gejzíry vtípu a duchaplnosti se často skrývá konfliktní jádro. Rozhovor Gvendolíny a Cecilie ze 2. dějství klasické konverzačky Oscara Wilda *Jak důležité mítí Filipa* se po zdvořilém seznámení a krátkém, ale pronikavém podezřívavém ohledání promění v jedovatou výměnu impertinencí, motivovanou společným zájmem o téhož (jak se obě dámy omylem domnívají) muže. Je to skutečný souboj, i když zbraněmi nejsou meče nebo kordy, ale dobře nabroušené ženské jazyčky. Za přemírou duchaplnosti a hravých slov trčí jako základní gestus – zápas, agón v původním smyslu slova. Jenom technika se zkultivovala.

Spřízněncem konverzačky je hra diskusního charakteru, kde se prostřednictvím mluvčích střetávají protichůdná politická náboženská, filozofická, etická apod. stanoviska. Základem je opět boj a cílem snaha vyvrátit argumenty protivníka. G. B. Shaw, který je klasikem tohoto žánru, viděl v dramatické diskusi jádro dramatu a základní formu dramatického konfliktu.

Složitější co do techniky je **konflikt nepřímý**. Jeho nejčastějšími druhy jsou **intrika** a **nedorozumění**. Úskočná, postranní taktika, zvaná intrika, může sledovat kladný cíl (např. ve španělských komediích pláště a kordu, kde jde obvykle o to, lstí získat milovaného partnera), ale později (např. v romantickém dramatu, zejména v jeho pokleslých podobách) slouží intrika převážně škodlivým cílům – pomáhá různým zloduchům prosazovat jejich nekalé záměry. V psychologickém prohloubení pracují s intrikou i hry realistického typu, např. Ibsenova *Hedda Gablerová*. Hlavním konfliktem hry je soutěžení dvou žen, Heddy a paní Elvstedové, o Ejlerta Lövborga. Hedda ho kdysi milovala a byla příčinou jeho pádu. Dodnes jí není lhostejný, ale zejména nesnese pomyšlení, že spojil svůj osud s osudem své záchránkyne paní Elvstedové a dokonce s její pomocí vytvořil významné literární dílo. Hedda chce znovu získat moc nad Lövborgovým životem a nemohouc z důvodů společenských (je neuspokojivě provdána za Jörgena Těsmana) bojovat otevřeně, zvolí nenápadnou intriku: naznačí Lövborgovi, že paní Elvstedová se o něho bojí, nedůvěřuje jeho nápravě a pevnosti jeho charakteru. Lövborg se vzbouří proti tomuto pečovatelskému, upadne do své staré neřesti a pod vlivem alkoholu se dopustí politováníhodného činu. Ale Hedda se nespokojí s tímto výsledkem: vymámí na manželovi rukopis Lövborgovy nové knihy, spálí jej (což Těsman naivně považuje za projev lásky ke své osobě) a dožene zoufalého Lövborga k sebevraždě. Její boj je veden tak rafinovanými prostředky, že ani paní Elvstedová, ani Lövborg, ani Těsman neprohlédnou její úmysly a motivy. Intrikán je však v závěru přelstěn ještě bezohlednějším intrikánem: asesor Brack pochopí Heddinu vinu na Lövborgově smrti, a získá tak moc nad ženou, jež se ze všeho nejvíce bojí společenského skandálu. Hedda však nesnese vědomí, že je

vydána na pospas cizí vůli a volí raději únik dobrovolnou smrtí. Proti různým melodramatům, krvákům a dojákům, kde intrikování bylo motivováno pouhou zlobou zlosynů, u Ibsena má Hedda způsob boje hlubokou motivaci psychologickou i společenskou, odrážející postavení ženy v měšťácké společnosti. Intrika je tu metoda adekvátní společenské i lidské situaci hrdinky.

Častým produktem intriky je **nedorozumění**: intrikán je nutně vyvolává u osob, jež jsou předmětem intriky. To je však nedorozumění jednostranné a záměrně vyvolané – klam. Situační komedie pracují často s nedorozuměním oboustranným, vzájemným, jež nevyplývá z cílevědomé aktivity jedné postavy, ale je produktem komediálního osudu – náhody. Důmyslným příkladem na nedorozumění založené komedie, v níž situační technika slouží satirickému útoku, je Gogolův *Revizor*. Naivní, lehkomyslný a povídavý mládenec Chlestakov není intrikán. Za revizora se nevydává záměrně, revizorem se stává shodou okolností, náhodou a nedorozuměním, aniž si pořádně uvědomuje vlastní postavení. Činovníci provinciálního městečka jednají v mylné víře, že jde o revizora, a tak demaskují nejen své charaktery, ale i celkové poměry v městečku. Chlestakov se víceméně nechává vléci překvapivou přízní situace, kterou ovšem znásobuje svým nezodpovědným improvizáčním sklonem a snadnou přizpůsobivostí. Děj se rozvíjí ad absurdum souhrou těchto činitelů, z nichž první jedná v jednoznačném omylu a druhý se hned bezradně, hned iniciativně potácí v neomezeném prostoru nedorozumění. Konflikt mezi nebezpečným revizorem a ohroženými městskými činovníky, kteří se snaží vyvážnout z nebezpečí, je tedy konfliktem pouze zdánlivým, nemajícím žádný reálný situační důvod. Reálné jsou však obecní hříchy, reálný je strach obecních hříšníků – a tedy i motivace jejich mylné aktivity.

Podle významového obsahu i dosahu lze rozlišovat konflikty: a) osobní a b) nadosobní. **Osobní konflikty** jsou plně dány imanentními vztahy dramatu – vztahy mezi dramatickými postavami. Povrchní bulvární komedie se svými milostnými trojúhelníky, čtyřúhelníky a víceúhelníky exploatují do omrzení osobní konflikty, jejichž smysl je v podstatě jen mechanický (i když se tento mechanismus maskuje situační vynalézavostí, vtipnými dialogy a populární psychologí): dvě osoby chtějí touž věc (dva muži touží ženu nebo naopak). I citovaná *Hedda Gablerová* spočívá na osobním konfliktu, i ona pracuje s řadou umně propletených trojúhelníků: Hedda-Elvstedová-Lövborg, Brack-Hedda-Tesman. Tesman-Elvstedová-Hedda, i zde je dramatický děj plně podmíněn osobními vztahy mezi kvintetem dramatických postav. Od primitivních půdorysů bulvárních her se však Ibsenovo drama podstatně liší tím, že jeho postavy mají nejen hluboké motivace psychologické (neuspokojivost vztahu Hedda-Tesman, příživnická pozice Bracka, který chce pro svůj prospěch využít Heddina stavu, křehkost poměru Lövborg-Elvstedová, zaviněná stejně osobní nerovnoměrností obou partnerů jako Lövborgovou minulostí), ale i své hluboké podmínění společenské (Hedda jako

mezní produkt postavení ženy v měšťácké společnosti). Z toho plyne, že i drama pracující s konflikty ryze osobními může skrze psychiku osob odrážet stav společnosti a její problémy.

O **konfliktech nadosobních** hovoříme všude tam, kde dramatický konflikt transcenduje, kde přímo poukazuje k obecnější rozpornosti rázu společenského nebo metafyzického. Společenské rozpory (třídní, rasové, národnostní, náboženské apod.) se přetavují v dramatické konflikty, promítnou-li se do konkrétních osudů konkrétních dramatických postav. Třídní boj přechází v třídní konflikt, dojde-li ke konkrétní srážce mezi kapitalisty a dělníky – při stávce, demonstraci, revoluci. Třídní boj vytváří dramatický konflikt, motivuje-li srážku mezi individualizovanými zástupci, představiteli antagonistických tříd. V Brechtově hře *Pan Puntilla a jeho služebník Matti* šofér Matti dlouho snáší rozmary svého dvojjediného zaměstnavatele, v podnapilém stavu takřka normálně lidského, ve stavu střízlivém naopak normálně, tj. vykořisťovatelsky nelidského, až se posléze definitivně přesvědčí, že mezi nimi je možný toliko nesmiřitelný boj. Řešení dramatického konfliktu a společenského rozporu je v hrách tohoto typu většinou nesouběžné: rozuzlením dramatického děje se nerozuzluje děj společenský, hry mají proto často otevřený konec – apel ke společenské aktivitě. Brechtova hra příznačně končí Mattiho proklamací adresovanou do publika: „...už brzy všichni sluhové ti dají adié. Dobrého pána najdou všude, až každý z nich sám sobě pánem bude.“³⁴ Modelová dramatická forma se svými fiktivními koncovkami uniká někdy této dramatické otevřenosti alespoň cestou specifické dramatické techniky, předkládající řešení hypotetická.

Společenské rozpory nejsou jedinou formou nadosobních konfliktů. Dramatický konflikt může transcendovat i ve smyslu metafyzickém – protihráčem dramatického hrdiny se stává nikoli osoba, ale abstraktní princip (osud), zformovaný do dramatického činitele. *Král Oidipús* ve stejnojmenné tragédii Sofoklově podniká vše proto, aby odvrátil strašnou věštbu, podle níž má zabít vlastního otce a zplodit děti s vlastní matkou. Vše, co činí, se obrací paradoxně proti němu a nepřímo přispívá naplnění neblahé věštby. Základním dramatickým konfliktem hry je zápas mezi člověkem a jeho neodvratným osudem. Osud při tom působí jako všemocný a skrytý manipulátor. Řecká ananké (osudová nutnost) se mistrovstvím starořeckého básníka vtělila do důmyslně zápletkové sítě, do níž se nevinný hříšník přes veškerou snahu lapí.

7. Dramatický děj a dramatická fabule

Dynamiku dramatu vytváří – jak už bylo řečeno – rozpornost situací, která se překonává jednáním. K odstranění rozporu nedochází najednou, ale postupně. V jednotlivých situacích se zpravidla překonává jen dílčí stránka rozporu, ale jeho jádro trvá: situace motivuje pokračování, vznik dalších situací, jejichž vazbou vzniká dramatický děj. Nebo jinak:

³⁴ Brecht, B.: *Divadelní hry 3*, Praha 1961, s. 112.

dramatický děj vzniká vzájemným jednáním (fyzickým a slovním) dramatických protihráčů a spoluhráčů v dramatických situacích. Takto vymezený pojem dramatického děje je dosti široký, aby zahrnoval všemožné způsoby organizace dramatického děje, tzn. i takové mezní případy, o nichž se někdy nesprávně tvrdí, že dramatický děj postrádají, že jsou statické (např. Beckettovo *Čekání na Godota*).

Nejčastěji bývá organizujícím principem dramatického děje **dramatická fabule**. Fabuli definuje *Slovník spisovného jazyka českého I*: „*souhrn událostí spojených časově a příčinně jako podklad děje literárního díla*.“ Jako příklad může posloužit Shakespearova tragédie *Hamlet*.

Výchozí impulz k rozvoji děje dává zjevení mrtvého krále, Hamletova otce, který prozrazuje synovi, že byl zavražděn Klaudiem, Hamletovým strýcem a nynějším manželem jeho matky, a vyzývá ho, aby pomstil tento zločin. Hamlet to slibuje. Aby si ověřil pravdivost duchova tvrzení, předstírá pomatenost. Novopečený král Klaudius nedůvěřuje Hamletovi a nasadí všechny páky, aby vyzvěděl příčinu jeho duševní proměny (do hlavního děje se tak zapojuje Polonius i Ofélie, Rosencrantz a Guildenstern). Hamlet ihned prohlédne lest a čelí jí unikavým, nepolapitelným chováním hraného šílenství. Ale Klaudius nedůvěřuje neškodnosti a pravdivosti jeho šílenství a po odposlouchaném Hamletově setkání s Ofélií se rozhodne prince vzdálit ode dvora. Příjezd herců na Elsinor inspiruje Hamleta k rozhodné zkoušce: nechá sehrát hru o zavraždění krále Gonzagy, do níž připiše několik vlastních veršů. Hra připomínající okolnosti Klaudiova zločinu se stane podle princova záměru „pastí na myši“: Klaudius se svými reakcemi při představení v Hamletových očích usvědčí, duchova slova jsou potvrzena. Po Hamletově scéně s matkou, při níž omylem zahyne za čalounem ukrytý Polonius (Hamlet ho probodne v domněnku, že jde o krále), je Hamlet poslán do Anglie, aby byl ihned po příjezdu na královo přání popraven. Z Francie se vrací Laertes a chce pomstít smrt svého otce Polonia. Klaudius využívá nepřítomnosti Hamleta a činí ho plně zodpovědným za Poloniovu smrt i Oféliino šílenství. Ke královu překvapení přichází dopis od Hamleta, jenž oznamuje svůj návrat na Elsinor. Klaudius využívá nové situace a chce jako nástroje k likvidaci nepohodlného prince použít rozezleného, po pomstě dychtícího Laerta. Z rozhovoru Hamleta s Horaciem se dovídáme, jak princ prohlédl na cestě do Anglie královu lest a zachránil se před jeho úkladem. V závěrečné scéně souboje mezi Hamletem a Laertem se podaří oběma konfliktním stranám prosadit své: hyne nejen mstitel Hamlet, ale i vrah Klaudius, jeho nástroj Laertes a Hamletova matka.

Shakespearův *Hamlet* je případ široce a složitě rozvinutého dramatického děje organizovaného podle fabulačního principu. Dobře je zde vidět vazba jednotlivých akcí a protiakcí, taktiky a protitaktiky, střídavá iniciativa obou konfliktních stran, do níž se postupně zapojují i další postavy, jichž se hlavní problém hry osobně netýká nebo jenom nepřímě. Protichůdností zájmů vzniká problém, který je třeba řešit. Mezi Hamletem a Klaudiem není možné pokojné soužití, smír. Hamlet musí Klaudia potrestat za jeho zločin,

aby splnil úkol, k němuž se přísahou zavázal; Klaudius se musí zbavit Hamleta, aby si zajistil udržení toho, čeho se zločinem zmocnil – vlády i manželky. Řešení tohoto rozporu může být jediné tragické.

Každý dramatický děj má svou **prehistorii**, tj. souhrn událostí, které dramatický děj předchází, podmiňují a jsou jeho východiskem. Tato prehistorie se během dramatického děje rozmanitým způsobem (od nejjednoduššího, informativního prologu až po nejsložitější, postupné poznávání skrze dramatickou aktivitu) objevuje a sděluje dramatickým postavám i divákovi. Prehistorie *Hamleta* je poměrně jednoduchá (vražda Hamletova otce Klaudiem) a její sdělení je tradiční, dobové víře v duchy poplatné, ale dramaticky účinné (zjevení ducha Hamletova otce), protože přímo a prudce odhaluje pravdu, nastoluje dramatický konflikt a provokuje dramatické jednání. V rozvinutém fabulačním ději, jak jej reprezentuje Shakespearova dramatická forma, zřetelně převažuje aktuální (zde a nyní probíhající) dramatický děj nad událostmi minulými, nad dramatickou prehistorií. Dramatická fabule má podobu extenzivního, dramaticky gradovaného a zbrzděného souvislého vývoje. Vnějšíkově tradiční fabulační schéma mstitelské tragédie je přehodnoceno bohatým obsahem vnitřním – složitostí a zákrutovitostí vnitřního života tragického hrdiny, jehož psychologicky a filozoficky podmíněné „váhání“ při akci motivuje právě ono charakteristické zbrzdění vnějšího děje.

Klasicistická tradice, odvozená od praxe řecké tragédie, pracovala naproti tomu s fabulí jednoduchou a koncentrovanou, přísně omezenou časově, prostorově i personálně, v níž prehistorie dramatického děje hrála roli podstatnou. Prototypem takového dramatu je Sofoklova tragédie *Král Oidipús*.

Příběh krále Oidipa lze vyprávět dvojím způsobem.

První postihuje fabuli, souhrn událostí v časově-příčinném sledu. Thébškému králi Láiovi bylo věšeno, že ho vlastní syn usmrtí. Když se dítě narodilo, mělo být na pokyn matky Iokasté utraceno. Ale Láiovův sluha, který byl pověřen tímto úkolem, se slitoval a předal dítě pastýři korintského krále Polyba. Polybos přijal nalezence za svého a dal mu jméno Oidipús. Když Oidipús dospěl, obrátil se v pochybách o svém původu na delfskou věštírnu. Dověděl se, že zavraždí svého otce a ožení se s vlastní matkou. Opustil proto domnělé rodiče. Cestou se setkal náhodou s králem Láiem a v hádce ho zabil. Když nedaleko Théb rozluštil hádanku Sfingy a osvobodil tak město od obávané nestvůry, odměnou získal thébský trůn a ruku ovdovělé královny Iokasty. Po letech jeho panování postihl Théby strašný mor a věštba prozradila, že země nebude zbavena této metly, dokud vrah Láiovův nebude odhalen a potrestán. Oidipús zahájí pátrání po vrahovi, aby se posléze dověděl, že sám se dopustil královraždy a krvesmilstva. Iokasté se oběsila. Oidipús se oslepil a odešel do vyhnanství.

Druhý způsob podání tohoto příběhu zaznamenává posloupnost vlastního dramatického děje: V Thébách vypukl mor. Král Oidipús poslal svého švagra Kreonta do Delf a dovídá se, že pohroma skončí teprve tehdy, až bude potrestán vrah krále Láia, údajně žijícího v Thébách.

Oidipús veřejně vyslovuje kletbu nad neznámým viníkem. Nechá si přivést věstce Teiresia, aby se dověděl jméno vrahovo. Věstec se zdráhá odpovědět, teprve když je králem těžce uražen, obviní ze zločinu královraždy samotného Oidipa. Ten zprvu odmítá věřit věštbě, vidí v ní úklad Kreontův, ale vyprávění Iokastino o okolnostech Láiova zavraždění a zejména svědectví posla z Korintu (z něhož se vyklube pastýř, jenž zachránil novorozenci Oidipovi život) a Láiova sluhy (který se nad dítětem slitoval a předal je Korinťanovi) mu postupně odhalují strašnou pravdu o vlastních nevědomých vinách. Z Oidipova domu přichází posel a podává zprávu o Iokastině sebevraždě. Oidipús se oslepuje a odchází do vyhnanství.

Dramatický děj zde nerealizuje fabuli přímo, aktuálně – fabule se skrze něj pomocí věsteb a svědectví postupně vynořuje na povrch a skládá v logický celek. Děj odhaluje fakta, která se v dramatu přímo nedějí, ale o něž v dramatu jde. Drama má svou historii, založenou na logice událostí a faktů (časově-příčinná logika fabule) a svou technologii, spočívající v logice dramatického děje. Vyjevované události a fakta přímo a rozhodujícím způsobem ovlivňují vztahy dramatických postav a jejich vzájemné jednání, rozřešení je výsledkem úplné rekonstrukce prehistorie dramatického děje. Fabule rovná se poznaná pravda.

Král Oidipús je typem **analytického dramatu**, jehož dramatický děj začíná vlastně v závěrečné fázi rozvoje fabule a spočívá – podobně jako u detektivky (i s použitím typicky detektivních „stop“: probodané nohy novorozence Oidipa) – v procesu postupného aktivního poznávání událostí, jež výchozí stádium dramatického děje předcházely.

Přes značné rozdíly v dramatické technice představují **Král Oidipús** a **Hamlet** dvojí typ **zápletkového dramatu**. V zápletkové formě dramatické fabulace dominuje zřetel příčinný (kauzální zřetězení) nad zřetelem časovým (chronologická následnost událostí). Pro zápletku není podstatné, v jakém časovém sledu se události odvíjejí: časový tok může být různě přerušován časovými skoky, obraty a návraty (retrospektivami), konfrontací různých časových vrstev apod. (v moderním dramatu experimentují takto s dramatickým časem např. Luigi Pirandello nebo J. B. Priestley ve svých „time-plays“), aniž se tím ruší logika dramatické fabule. Pro zápletku je rozhodující skutečnost, že problém, který byl v expozici nastolen, se po řadě dějových proměn, komplikací a obrátů posléze rozřeší – zápletko, zauzlení se rozuzlí. Děj nemůže už pokračovat. Nejen proto, že se – jak tomu často bývá u rozuzlení tragických – většina protagonistů vzájemně vyvraždí (viz **Hamlet**), ale hlavně proto, že úkol, který si tragický hrdina předsevzal (v obou našich případech jde o potrestání viníka), byl beze zbytku splněn. Oidipús sice přežil, ale jeho drama je skončeno. Další hra Sofoklova **Oidipús na Kolónu** – to už není pokračování, to je nové drama s novou fabulí a s novým tématem. **Král Oidipús** nemůže pokračovat, podobně jako nemohou pokračovat intrikové komedie (viz Lope de Vega, Tirso de Molina aj.), v nichž se milostné soutěžení několika partnerů rozuzluje uzavřením manželských svazků. Život pokračuje i po svatbě, ale to už je úplně jiná komedie.

8. „Epický“ dramatický děj

Možnosti zápletkové formy dramatické fabule, o níž byla řeč v předešlé kapitole, mají ovšem své meze. Odpovídají nejlépe takovým dějům, jež se soustřeďují k jednomu uzlovému konfliktnímu a situačnímu bodu. Ve své nejdůslednější a nejprísrnější podobě respektuje zápletková forma jednotu místa, času a děje (klasicistická tragédie). S tím souvisí i volba námětů: jde většinou o rodinné příběhy.

Středověké divadlo, které se ve svém hlavním proudu zaměřilo na zcela odlišné tematické okruhy, zákonitě vytvořilo ve svých cyklických mystériích nový způsob dramatické fabulace. Cykly předváděly mytologicko-historické děje (biblické události Starého a Nového zákona, případně životopisy světců), často ve velkolepém rozvrhu od stvoření světa až po poslední soud. Množství událostí a postav, lokální i časová rozlehlost, námětová a žánrová pestrost, stylová rozmanitost – to vše nemohla spojit v jednotný celek uzavřená a těsná zápleтка. Nahradil ji uvolněný dějový tok – **epizující kronikářská fabule** s četnými vedlejšími ději, odbočkami a epizodami, ale v podstatě dodržující časovou a příčinnou posloupnost, kauzálně-chronologický řád událostí.

V anglickém divadle alžbětinské doby se kříží vliv antické divadelní tradice, zprostředkované a transformované italskou renesancí, s domácí tradicí středověkou. Na mnohotvárném díle Williama Shakespeara je prolínání těchto dvou složek zvláště zřetelné. Najdeme tu přísně komponované zápletkové komedie (např. *Komedie omylů*, jež je příznačně přepracováním Plautových *Menaechmů*) a tragédie (*Othello*, inspirovaný italskou renesanční novelou), i uvolněné zápletkové fabule, porušující pravidlo jednoty dramatického děje a pracující s celými vedlejšími dějovými pásmy (*Mnoho povyku pro nic*). „Epizace“ dramatického děje se projevuje nejen v raných „historiích“ (hrách z anglických dějin), ale i v pozdních tragédiích (zejména v *Králi Learovi*, jehož dění spočívá na typicky epickém principu putování, bloudění světem). Nejvýrazněji se ovšem „epická“, kronikářská organizace dramatického děje uplatňuje v „historiích“. Jednotlivé „kapitoly“ osudů anglického státu, vnitřní i zahraniční boje za upevnění moci (*Richard II.*, *Jindřich IV.*, *Jindřich V.*), mocenské boje mezi rody Lancasterů a Yorků (*Jindřich VI.*, *Richard III.*) jsou zpracovány v sérii her, vzájemně podmíněných a na sebe navazujících (v *Richardu II.* se dostává zločinem k moci *Jindřich IV.*, a ve hře nazvané jeho jménem brání svou královskou korunu proti odbojné šlechtě, aby ji v závěru předal svému synovi a poskytl mu návod k řešení domácí krize zahraničním výbojem, jenž se pak uskuteční v přímo navazujícím *Jindřichu V.*). Neuzavřenost dramatického děje, jeho epická návaznost, je dána samotnou látkou, jež si někdy vynucuje několikadílnou skladbu (*Jindřich IV.* – dva díly, *Jindřich VI.* – tři díly). Volnost spojení je tak značná, že je možno považovat jednotlivé díly za relativně samostatná dramata nebo naopak spojovat na sebe navazující „historie“ do větších, relativně souvislých scénických celků (např. *Jindřicha VI.* a *Richarda III.*).

Dramatické děje Shakespearových „historií“ nejsou rozuzleny a uzavřeny, jsou pouze ukončeny, zpravidla smrtí vladaře a nástupem nového. „Epická“ dějová výstavba je v těchto hrách podmíněna charakterem historické látky a umožňuje postihnout individuální dění v širokém společenském kontextu, lidské osudy v těsném spojení s osudy říše.

Podobný úkol, i když na vyšší ideologické úrovni, si v moderním divadle položil Bertolt Brecht. V opozici k praxi měšťanských dramatiků, snažících se dojímat privátními příběhy lidských jedinců, usiloval o marxistický, tj. historický a materialistický pohled na postavení člověka v dějinách (= dějinách třídních bojů). Poučen praktikami středověkého (ale i orientálního) divadla a v obdivu k tvorbě velkých alžbětinců, kteří rámuji jeho dramatické dílo od počátku do konce (od raného *Eduarda II.* podle Marlowa až po pozdní přepracování Shakespearova *Coriolana*), vytvořil osobitý program „epického“ divadla, kde důležité místo má i dramatická forma „epické“ kroniky, do jejíhož pojmu lze zahrnout vrcholné Brechtovy dramatické práce — *Matku Kuráž a její děti*, *Život Galileiho*, *Kavkazský křídový kruh*.

Přívlastek „epický“, jímž charakterizoval Brecht svůj divadelní program v opozici k „aristotelovskému“ (jak je ne zrovna případně nazýval) iluzivnímu divadlu, má ovšem v Brechtově teorii širší význam: zdaleka mu nejde jen o nový (či staronový) způsob dramatické fabulace (ve smyslu, jak byla řeč) – jde mu především o nový způsob dramatického a divadelního zpodobení skutečnosti, při němž sugesci jevištně „prožívaných“ a konzumentem spoluprožívaných příběhů má nahradit demonstrativní předvádění historických událostí před očima kriticky nazírajícího a hodnotícího diváka. Mezi předváděným dějem a divákem je odstup, který je předpokladem neztotožnění a kritického postoje. Tento odstup technicky vytváří (podobně jako v románu) vypravěč, ať už přímo do dramatické struktury vkomponovaný a přímo autora zastupující (např. Zpěvák v *Kavkazském křídovém kruhu*), nebo fungující jako „epický“ princip a prosazující se pomocí vnějších „zvizovacích efektů“ – informativních a komentujících titulků, songů, promluv do hlediště apod., tedy takových částí textu, které nelze zahrnout do vlastního partu dramatických postav, protože přesahují psychologickou motivaci jejich počínání.

Nás ovšem zajímá v této souvislosti zejména to, jaké důsledky má Brechtova „epická“ metoda pro způsob organizace dramatického děje. Přísnou a těsnou skloubenost dramatického děje, jež je příznačná pro zápletkovou fabuli, nahrazuje v Brechtových „kronikách“ volné, převážně lineární zřetězení událostí, jejichž společným jmenovatelem je zpravidla ústřední dramatická postava, dramatický hrdina a jednotícím principem často jeho putování (Kuráž, Gruša v *Kavkazském křídovém kruhu*). Souvislost s technikou pikareskního románu a dalších románových typů z něho vycházejících (co hrdina na své cestě světem viděl, prožil, co ho potkalo) je nasnadě. Promítané či jinak jevištně reprodukováné autorské titulky časově předjímají vývoj událostí – podobně jako názvy kapitol ve zmíněných románech – a vytvářejí tak nový druh dramatického napětí: nejde o to, aby byl divák strhován samotným vývojem

událostí, ale aby sledoval způsob, jak se předem ohlášené události odehrají a jaké jsou jejich příčiny.

Sestavením titulků *Matky Kuráže* získáme obraz o posloupnosti událostí ve hře – událostí dramatických, jak jsou ve hře předváděny, i událostí historických, do nichž je příběh zasazen a k nimž se děj přímo nebo nepřímě vztahuje: „1. Jaro 1624. Vrchní velitel Oxenstjerna verbuje v Dalarně vojáky pro polské tažení. Markytánka Anna Fierlingová, zvaná Matka Kuráž, ztrácí syna. 2. V letech 1625 a 1626 táhne Matka Kuráž s houfy švédského vojska Polskem. Před pevností Wallhof se zase setká se synem. Šťastný prodej kapouna a velké dni odvážného syna. 3. Za další tři roky se Matka Kuráž dostane s částmi finského regimentu do zajetí. Dceru zachrání, stejně i vůz, poctivý syn jí však zemře. (...) 7. Matka Kuráž na vrcholu svého obchodního podnikání. 8. V témž roce padne švédský král Gustav Adolf v bitvě u Lützen. Mír hrozí zničit obchod Matky Kuráže. Její odvážný syn překročí míru hrdinských činů o jeden jediný a dočká se potupného konce. (...) 11. Leden 1636. Císařská vojska ohrožují evangelické město Halle. Kámen promluví. Matka Kuráž ztrácí dceru a táhne sama dál. Válka ještě dávno neskončila.“³⁵

Způsob organizace dramatického děje neurčují u Brechta tradiční kompoziční pravidla, ale požadavky dramatické látky. Charakteristické je v tomto smyslu pojednání dvojího příběhu v *Kavkazském křídovém kruhu*. Konvenční dramatik by použil osvědčené metody postupného střídání dvou dějových pásem, která by se v rozhodujícím momentu protnula (tak pracuje už Shakespeare v komedii *Mnoho povyku pro nic*: fraškovité dějové pásmo strážní skupiny v čele s konšelem Kalinou se rozvíjí samostatně, ale souběžně s hlavním vážným dějem, aby v závěrečné fázi přispělo k rozuzlení zápletky). Brecht „vypráví“ souvisle příběh Grušin a teprve ve chvíli, kdy potřebuje na scéně i soudce Azdaka (aby se obě dějová pásma spojila ve vrcholné scéně soudu o dítě), vrací se časově zpět a vypráví izolovaně jeho příběh. Metoda na divadle vsutku neobvyklá, ale zcela běžná v literatuře epické s jejími odbočkami, návraty, vedlejšími vyprávěními. Azdakův příběh je ovšem podán formou normální dramatického dění. Brecht si však vytvořil i osobitý způsob „scénického vyprávění“, stojícího na pomezí divadla a epiky. V *Matce* (naučné hře podle Gorkého románu) jsou revoluční události 1. máje 1905 traktovány epickým dialogem, střídavými promluvami sedmi postav, podávajících zprávu o průběhu demonstrace („když jsme my dělníci ze Suchlinových závodů šli přes Tržiště, narazili jsme na průvod ostatních závodů...“).³⁶

Forma epizující dramatické fabule spolu s „epickým“ inscenačním způsobem umožňuje Brechtovi:

1. odhalovat historickou determinaci lidské aktivity a skrze lidskou aktivitu zachytit běh historie;

³⁵ Brecht, B.: *Divadelní hry II*, Praha 1959, s. 161, 166, 170, 189, 190, 200.

³⁶ Brecht, B.: *Divadelní hry I*, Praha 1963, s. 279.

2. pomocí nazíracího a kritického odstupu a nadhledu objasňovat divákovi zákonitosti společenských procesů (autor – a s ním i divák – ví více než dramatické postavy). K poznání se dochází tak, že autor provede dramatického hrdinu uvědomovacím procesem, aby spolu s ním uvědomil i diváka (názorná výuka pomocí logiky dramatických událostí – případ *Svaté Johanky z jatek, Matky*), nebo dovede zaslepenost dramatického hrdiny až do tragických důsledků a použije tohoto nenapravitelného případu alespoň k poučení diváka (případ matky Kuráže, kterou válka připraví o všechno, ale nepustí ji ze své moci – jako markytánka je s ní totiž existenčně spjata), nebo konečně předvede příběh svým způsobem příkladný, hodný následování, jež „epickým“ pojednáním povýší z konkrétního případu na obecně platné podobenství (komplementární, dialekticky se doplňující příběhy a taktiky Gruši a Azdaka v *Kavkazském křídovém kruhu*).

9. Fabulační a mimofabulační prvky

Epizodická dramatická metoda (Brecht) značně rozšířila vyjadřovací možnosti dramatické fabule: uvolnila organizaci dramatického děje a umožnila tak pojmout do jeho rámce materiál, který by byl v zápletkové formě pociťován jako cizorodý a nepatřičný. Jinak řečeno: uvolněná „epická“ fabule umožňuje nasycení dramatického děje i **prvky mimofabulačními**, tj. takovými, jež nevyplývají nutně z časově-příčinného řádu událostí. Vztah fabulačních a mimofabulačních prvků je jedním z klíčových bodů moderní dramatické formy. Řešení tohoto problému naznačilo několik významných dramatických autorů z konce minulého a počátku tohoto století – Ibsen, Maeterlinck, Strindberg, Čechov – různými způsoby, které předznamenaly všechny významné tendence soudobého dramatu.

Ibsenovo drama vneslo do realistického divadla 19. století přísný řád příklonem k osvědčené zápletkové technice v její nejpřísnější podobě. Ibsenova retrospektivní, „analytická“ metoda (hry předvádějí závěrečnou fázi příběhu, který se odehrál v minulosti) připomíná postupy Sofoklova *Krále Oidipa* (srov. *Strásidla*, kde antický transcendentální osud, „ananké“, je nahrazen fyziologickým „osudem“ naturalistického determinismu). Při tom zachovává naprostou iluzivnost divadelního realismu, pracujícího jen zcela pravděpodobnými skutečnostními daty. Úzké meze uzavřených rodinných příběhů rozšiřuje Ibsen předně starým osvědčeným způsobem – technikou **přímého sdělení významů a idejí**. Staré drama bohatě využívalo dramatické rétoriky, uplatňující se zejména v monologích a sdělující významy, které se nedaly plně vyjádřit prostřednictvím fabule anebo s ní ani přímo nesouvisely. Hamlet se ve svých slavných monologích zamýšlí nad otázkami života a smrti: smyslu lidské existence, viny a svědomí... a v monologu k hercům formuje dokonce svéráznou estetiku divadla vůbec a herectví zvláště. Ibsen se navenek v zájmu pravděpodobnosti monologu zříká, ale

monologický princip přímého sdělení významů a idejí se skrytě uplatňuje v dialogických promluvách (často: maskovaných monologích) různých rozprav a názorových sporů. Přímé sdělení mu pomáhá zobecnit jedinečný lidský případ v obecný společenský úkaz či problém. Ve *Strašidlech* nese Osvald hrůzné dědičné zatížení („strašidla“) jako trest za otcovy hříchy. Promluvou (maskovaným monologem) paní Alvingové v rozhovoru s pastorem Mandersem ze 2. dějství se tento jedinečný fakt povyšuje do roviny obecné, rozšiřuje se jeho platnost na tehdejší pokrytecké společenské poměry: „... mně se skoro zdá, že my všichni jsme strašidla (...). V nás se neprojevuje pouze to, co jsme zdědili po otci a matce. Jsou tu všelijaké staré mrtvé myšlenky a všemožná stará mrtvá víra a podobně.“³⁷ Atd. Zde se technika přímého sdělení významů a idejí spojuje zároveň s druhou charakteristickou metodou Ibsenovou: s metodou příznačných motivů, dramatických znaků, symbolů. Symbol „strašidel“, akcentovaný i titulem (podobně jako v *Oporách společnosti, Domovu loutek, Divoké kachně*), je ovšem ještě velmi jednoduchým, nerozvinutým a statickým znakem. Ve svých vrcholných hrách, zejména v *Divoké kachně*, vystupňoval Ibsen tuto metodu do krajní míry a statický literární znak nahradil dynamicky proměnlivým dramatickým symbolem, který má svůj pohyb, vývoj a nabývá různých významů vzhledem k různým dramatickým postavám a situacím. Divoká kachna je mnohovýznamovým motivem všech hlavních postav hry. Společným jmenovatelem těchto významů je moment úniku, ale ten má u každého zcela odlišný charakter (pro starého Ekdala je útěchou v jeho společenské diskvalifikaci a náhražkou minulé společenské prosperity, pro Hedviku znamená nespoutaný, divoký svět – výraz mladistvé touhy po svobodnějším životě, pro Gregerse, bezohledného hlasatele pravdy, je projevem životní lži a sebeklamu atp.). Symbolická divoká kachna není zvenčí nalepeným znakem, ale působí jako ústřední dramatický fakt, s nímž je spjat tragický konec s divokou kachnou se ztotožňující a namísto ní se obětující Hedviky. (Navíc je divoká kachna nerozlučně spojena s vinou Gregersova otce, jenž kachnu ulovil: měl kdysi poměr s Hjalmarovou manželkou a Hedvika je pravděpodobně následkem tohoto předmanželského obcování.)

Technika přímého sdělení významů a idejí spolu s rafinovanou metodou příznačných motivů a symbolů je Ibsenovi prostředkem, jak povýšit rodinná dramata na dramata společenská, nastolující klíčové problémy.

Maurice Maeterlinck vytvořil ve svých raných aktovkách z devadesátých let 19. stol. *Vnitro* a *Vetřelkyně* originální formu nefabulačního dramatu. Nejdále jdou v tomto směru *Slepci*, které lze označit jako první „antidrama“. Jejich překvapivé novum je v dramatické „statičnosti“.

Slepci jsou vybudováni na jedině – podle tradičního měřítka nedramatické situaci: slepci, jejichž útlukem je ústav na opuštěném ostrově, vyšli na procházku v doprovodu starého kněze a zbloudili. Čekají na návrat svého vůdce, aby je odvedl domů. Nevědí, že stařec sedí –

³⁷ Ibsen, H.: *Hry III*, Praha 1958, s. 335.

mrtev – mezi nimi. Děj aktovky je niterný: čekání na záchranu, z něhož se stane čekání na smrt. Maeterlinck pracuje jemnými básnickými symboly, evokujícími sugestivní atmosféru umírání, ale jsou to převážně symboly literární: originální umělecké dílo pocítujeme dnes jako drama zcela knižní.

V soudobém dramatu vybudoval na podobném principu své slavné *Čekání na Godota* Samuel Beckett. Na rozdíl od Maeterlincka postrádá hra reálnou motivaci čekání: dvojice Vladimír a Estragon je prostě vržena do neutrálního prostoru s daným posláním: čekat na jakéhosi záhadného pana Godota, s nímž oba vyvrženci lidské společnosti spojují svou naději na záchranu a spásu. Hra je neukončena: po dvojím marném čekacím cyklu se oba tuláci rozhodují zkusit to ještě jednou, naposledy. Beckett odstraňuje dramatickou fabuli beze zbytku a nahrazuje ji průběžným neměnným dějem-procesem, jehož napětí je vnitřní: rozpor mezi očekáváním a frustrací, nadějí a zoufalstvím. Přitom má provedení tohoto zdánlivě statického děje bohaté divadelní možnosti. Oba čekatelé si svou bezútěšnou existenci zpestrňují a ukracují stále novými a novými rozptýleními, náhražkovými, únikovými činnostmi-hrami, jejichž cílem je vyplnit prázdno a zapomenout. Ale motiv čekání se stále znovu vrací, „poslání“ se stále znovu připomíná. Náhražková jednání (nesoucí důmyslnou partituru symbolických, ale divadelně velmi konkrétních motivů a znaků, doplňujících vysokou symboliku dějové osy) jsou vesměs stylizována v rovině cirkusové klauniády, která zdůrazňuje jejich samoúčelnost a dodává hořké metafyzické grotesce komediální vervu. Beckettovo *Čekání na Godota* je z hlediska dramatické techniky nesnadno napodobitelný mezní případ, který nicméně přesvědčivě prokazuje, že fabule je za určitých zvláštních okolností v dramatu postradatelná.

Ve svých vrcholných hrách *Višňový sad* a *Tři sestry* dospěl A. P. Čechov ke zcela osobitě dramatické metodě a formě, která se přes některé styčné body zřetelně a novátorsky odchyluje od konvenční dramatické techniky Ibsenovy a neupadá při tom do literárnosti Maeterlinckovy. Čechov rozkládá dramatickou fabuli, ale nikoli proto, aby ji nahradil jednotným principem nefabulačním. Naopak: z fragmentů dramatické fabule, z jednotlivých fabulačních vzorků, nenaplněných nebo naplněných neuspokojivě, buduje komplexní dramatickou strukturu s bohatými možnostmi významovými i výrazovými. Čechovovy hry jsou založeny na komplikovaně propojených systémech lidských vztahů, jejichž jednotící linií je určitý společný dějový fakt (prodej višňového sadu) nebo společné téma a společný životní pocit (hledání životního smyslu a štěstí, touha po lepším životě). Konvenční fabulační prvky (manželská nevěra, milostný trojúhelník, namlouvání, milostné soupeření) dávají individuálním lidským příběhům vnější dynamiku, ale nenaplnějí se do té míry, aby nesly základní napětí dramatu. Za drobnými rodinnými spory a nesrovnalostmi, představujícími toliko dílčí konflikty dramatického dění, se skrývá rozpor základní, do dramatického děje přímo a vnějšně nevtělitelný: rozpor mezi lidskou touhou, snem, ideálem a neuspokojivou společenskou situací (dialektika zoufalství a naděje) – rozpor, který je hybnou pákou

lidských myslí a při tom se neproměňuje v dramatický konflikt ve smyslu přímého střetávání protichůdných zájmů. Lidé se přou o jednotlivosti, ale pravou příčinou jejich neštěstí je něco mimo ně, s čím jsou nespokojeni, co tuší, ale nedovedou poznat a změnit. Tento rozpor je ve své podstatě velmi vážný, podmiňuje řadu drobných, tichých lidských tragédií (v tom se Čechov blíží Maeterlinckovu pojetí každodenní tragiky, ale traktuje ji bez mysticismu), avšak jejich oběti jsou v zajetí omylů a sebeklamů, jsou hříčkami frustrujícího principu „nezapadání věcí do sebe“, čímž dostávají punc jakési trpké komičnosti.

10. Montáž a montážní princip

Pojem montáže zdomácněl v moderní estetické terminologii zásluhou sovětských filmových umělců a teoretiků – Sergeje Ejzenštejna, Vsevoloda Pudovkina, Viktora Šklovského. Podle pojetí Ejzenštejnova, jež je pro teorii umění nejproduktivnější, nejde u montáže o pouhé mechanické spojování, „slepování“ obrazů, scén, záběrů, ale o princip „dramatický“: *„Podle mého názoru je však montáž představa, jež vyvstává ze srážky na sobě nezávislých záběrů – dokonce navzájem protichůdných záběrů.“* Zvláštností tohoto druhu spojování částí v celek je skutečnost, že *„dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita“*.³⁸ Princip montáže, jehož nejvlastnější doménou je ovšem film, lze aplikovat i na umění divadelní, kde představuje jednak princip doplňující fabulační výstavbu děje, ale v některých případech i princip samostatný, jenž může dramatickou fabuli úplně nahradit.

S první možností se setkáváme už v Shakespearových historických kronikách, kde jsou např. válečné scény řešeny nikoli souvislým obrazem boje, ale pomocí „filmových“ stříhů – krátkými záběry z bojiště, zlomkovitě, útržkovitě sledujícími, jak si jednotlivé dramatické postavy v boji počínají. Tato technika byla sice vynucena omezenými možnostmi alžbětinského jeviště při zpodobování masových výjevů, ale vnější omezení se zde ukázalo jako umělecky podnětné: výběrové zpodobení přineslo daleko ostřejší, názornější a významově výmluvnější řešení než by poskytl mechanický celostní pohled. Shakespeare spojoval s optimálním výsledkem montážně diskontinuitní, přetržitý postup s kontinuitním, souvislým postupem epizující dramatické fabule.

Montážní princip se v pozdějším vývoji divadelního umění uplatňuje rozmanitými způsoby. Nejjednodušším je **mechanické spojování** různorodých svébytných částí v celek, jehož společným jmenovatelem je pouze zákonitost určitého divadelního druhu či žánru – takto jsou komponovány různé volné divadelní nebo alespoň divadlu příbuzné zábavní

³⁸ Ejzenštejn, S. M.: *Kamerou, tužkou i perem*, Praha 1961, s. 238.

produkce, např. kabaret, music-hall, revue, estráda. Náročnějším způsobem je **součinnost fabulačního a montážního principu uvnitř dramatického díla**. Shakespearovský postup je jen jedním z možných, vedle něhož existuje řada dalších. Např. Bertolt Brecht vybudoval na montážním principu svou hru *Strach a bída Třetí říše*, sestávající ze 24 scének, které nepojí společná fabule, pouze společné dějiště a společná společenská situace (Třetí říše). Scénky jsou různě dlouhé, různého charakteru a žánru – od několikařádkového úryvku dialogu, momentky, záběru přes anekdoticky pointované výjevy až k uzavřeným „minidramatům“. Všechny tyto relativně samostatné části mají společné širší téma, nazírané (na rozdíl od fabulačně syntetizujícího pojetí podobné látky např. v *Kulatolebých a špičatolebých*) analyticky: předmět je podrobně a zevrubně zkoumán, obhlížen z různých stran dílčími, ale pronikavými pohledy. Syntetizující aspekt není vtělen přímo do dramatické struktury – je ponechán hodnotícímu postoji diváka.

Nejvyšším stupněm aplikace montážního principu na dramatickou formu je **nahrazení dramatické fabule dramatickou montáží**, montážním principem organizace dramatického děje, jak se to poprvé výrazně projevilo v tvorbě Brechtova současníka a souputníka Erwina Piscatora, tvůrce dokumentárního politického divadla. V nedávné minulosti k tomuto typu montáže tíhnou Brechtovi a Piscatorovi následovníci, tvůrci poválečného tzv. dramatu faktu. Jako příklad zvláště vyhraněný poslouží dramatické „oratorium“ Petera Weisse *Přelíčení*. Vnější rámec hry tvoří soudní proces, ale struktura hry není podřízena jeho zákonitostem a jeho ceremonielu. Weissovi jde o systematickou rekonstrukci života a smrti ve vyhlazovacím táboře. Evokace minulosti se sice děje skrze výpovědi svědků a konfrontace vězňů s táborovými funkcionáři, cílem však není podat průběh soudního řízení (jež v sobě vždy chová potenciální zárodek dramatického konfliktu a dramatické fabule), ale podat zprávu o vyhlazovacím táboře, zveřejnit otřesná fakta, jež se postupně složí v celkový obraz. Stavba a řád dramatu jsou analogické stavbě a řádu táborového mechanismu. Stačí se podívat na názvy jednotlivých zpěvů, do nichž je „oratorium“ rozděleno: Zpěv o rampě, Zpěv o táboře, Zpěv o houpacíce ... až po Zpěv o cyklonu B, Zpěv o spalovacích pecích. Je to typický cyklus táborové „existence“: příjezd do tábora, život v táboře, likvidace. Jako kdybychom prováděli exkurzi v nějakém výrobním podniku a sledovali jeho chod od přísunu surovin přes jejich opracovávání až k hotovým výrobkům. Technologie organizovaného vraždění; vraždění jako průmysl. Weissovo drama nedojímá sledováním pohnutlivých individuálních lidských osudů, ale varuje neúprosně věcnou rekonstrukcí nelidského průmyslu, jehož výrobním materiálem jsou bezejmenní lidé. Struktura dramatického děje je podřízena struktuře skutečnosti: montážní princip se osvědčuje v tomto případě jako adekvátnější než umělá, fiktivní fabulace.

Montážní princip jakožto princip organizace faktů jestejnou měrou principem dramatickým jako **principem inscenačním**. V montážních divadelních kompozicích Jana Schmida ve studiu Ypsilon, z nichž vrchol představuje *Michelangelo Buonarroti*, tvoří předem (tj. před

započetím zkušebního procesu) daný text pouze východisko, počáteční impuls ke kolektivní improvizaci a tvorbě, k hledání obrazových, sošných, pohybových ekvivalentů k jednotlivým faktům dramatické látky, jíž jest nejen malíř, sochař, stavitel, básník a člověk Michelangelo, ale též jeho životní prostor – renesance. Život Michelangelův by se ovšem dal pojmout do tradičního fabulačního schématu, ale při důrazu na vztah Michelangelo-renaissance-my „zde a nyní“ se jeví daleko výhodnější technika montáže (nebo „koláže“, protože tento pojem vystihuje Schmidův výtvarnický způsob tvorby divadelních obrazů), která nahrazuje jednosměrnou časově-příčinnou následnost mnohosměrnou strukturou založenou na hledání souvislostí. Scénické dění zahrnuje informace o událostech i jejich herecké rekonstrukce, imitace „mrtvých“ sochařských děl v živém, hereckém materiálu, ale i obrazové znázornění vědeckých teorií a hypotéz (herci předvádějí zlidštěný svět planet, otáčejících se kolem slunce). V epickém podání Michelangelova životního příběhu nicméně trvá jakási chronologie, plynutí života v toku času, ale spíše proto, aby se ukázala nedostatečnost této jednosměrné orientace v složitosti a mnohosti jiných subjektivních časů, v hojných souvislostech objektivního času renesanční epochy.

Montážní princip se uplatňuje, jak bylo naznačeno, v makrostruktuře dramatického a divadelního díla, ve spojování větších více méně samostatných částí v dramatický a divadelní celek na základě paralely, kontrastu, protikladu, na základě souvislostí racionálních, asociativních, výtvarných aj. Techniku montáže lze však použít i uvnitř jednotlivých částí dramatického a divadelního díla, v jejich mikrostruktuře. Ejzenštejn ukazuje ve stati *Montáž 1938*, jak se montážní princip projevuje v metaforické výstavbě např. Puškinovy poezie a dospívá k poznatku o analogičnosti montážní mikrostruktury a makrostruktury: „není rozporu mezi metodou, kterou tvoří básník, metodou, s jejíž pomocí týž herec ztělesňuje úlohu *uvnitř sebe*, metodou, s jejíž pomocí týž herec jedná *uvnitř záběru* – a tou metodou, kterou hercovo jednání, hercovy činy, jakož i činy jeho okolí a prostředí (a vůbec všechny materiál filmu) září, jiskří a přelévají se v režisérových rukou s pomocí montážní interpretace a výstavby celého filmu“.³⁹ Pojem film lze tu snadno nahradit pojmem divadelní inscenace.

Jak funguje montáž v mikrostruktuře dramatického textu, lze ukázat na simultánní montáži scén („záběrů“) v hrách A. P. Čechova. Ve *Třech sestrách* je běžně používáno kontrastní konfrontace projevů. Kontrasty pramení z toho, že jednotlivé dramatické postavy jdou důsledně za svými osobními tématy, aniž slyší a chápou, co říká a jak se na věc dívá partner. Zatímco bratr tří sester Andrej teskní po Moskvě, s níž spojuje jiný život v podobě profesorské kariéry na univerzitě, nahluchlý Ferapont vypráví nesmyslné historky o kupci, který snědl čtyřicet nebo padesát lívanců a zemřel, nebo o tom, že přes celou Moskvu je natažen provaz. Podobnou „shazující“ funkci mají i cynické repliky jiného „klauna“ hry, doktora Čebutykina. Tato tragikomická konfrontace osobních témat vrcholí v závěru hry, kdy sestry přednášejí

³⁹ Tamže, s. 276.

své monology, rekapitulující a shrnující jejich životní problémy a naděje: „*Musíme žít!*“ ... „*Pracovat musíme! Pracovat je nám třeba!*“ ... „*A zdá se, že to nebude dlouho trvat a budeme všichni vědět, proč žijeme, proč trpíme...*“, zatímco Čebutykin si brouká nesmyslný popěvek „*Tarara, chasníku, sedím na patníku...*“ a opakuje svůj nihilistický refrén „*Všecko je jedno. Všecko je jedno.*“⁴⁰

Montážní princip, ať už funguje v mikrostruktuře nebo makrostruktuře dramatu, ať už je principem doplňujícím nebo nahrazujícím dramatickou fabuli, obohacuje dramatickou strukturu o nové významy, které vznikají mezi řádky slov a dějových faktů, umožňuje pojmout do významové sféry dramatu bohatý materiál mimofabulační a nadfabulační. Z hlediska fabulační logiky, z hlediska logiky dramatického příběhu jsou celé scény a celé postavy Čechovových her postradatelné jako bezvýznamné epizodické prvky, ničím podstatným nepřispívající k rozvoji děje. V souvislostech jemného situačního a vztahového, tematického a motivického přediva však tvoří nezbytnou součást významového kontrapunktu, samotnou svou existencí, svou fakticitou vyostřují základní rozpory Čechovova dramatického světa.

Poznátky o montážním principu, ale i o ostatních metodách vtělování mimofabulačního materiálu do rámce dramatického textu, nutí doplnit závěry o hierarchizaci dramatických situací, k nimž jsme došli ve 3. kapitole. Jestliže u zápletkového dramatu je pro stupeň důležitosti té které situace rozhodující její úloha v rozvoji dramatické fabule, v případech jakkoli uvolněné dramatické stavby platí vlastní význam jednotlivých dramatických situací vzhledem k tématu hry. Ve 4. obraze Brechtovy *Matky Kuráže* se setkává před důstojnickým stanem markytánka s mladým vojákem, který se velice rozčiluje a chce si stěžovat na svého rytmistra. Prchavost vojákova vzteku a jeho ústup poté, co Kuráž rozebrala jeho situaci, přivede i ji k rozhodnutí upustit od vlastní stížnosti. Z fabulačního hlediska je tato scéna postradatelná, nijak neposunuje děj kupředu. Ale z hlediska tématu je tento rozhovor, inspirující Kuráž k slavné Písni o velké kapitulaci, jednou z klíčových scén hry: přímo vyjadřuje filozofii přizpůsobivosti, onen základní směr, jímž je nesen Kurážin bezvýhodný lidský úděl.

Vedlejší se stává hlavním: fabule ztrácí v moderním dramatu své absolutní panství.

11. Dramatická postava a jevištní postava

Zcela záměrně se dostáváme k problematice dramatické a jevištní postavy teprve ke konci úvah o vztahu divadla a dramatu – teprve tehdy, když byly analyzovány pojmy dramatická situace, konflikt a děj v různých svých modifikacích. Jak logicky vyplývá z předchozích výkladů, dramatická postava tu je chápána nikoli jako fiktivní lidská konstanta (postavená do prostoru dramatu, aby tam jednala a vytvářela dramatické vztahy a děje), ale jako

⁴⁰ Čechov, A. P.: *Hry*, Praha 1952, s. 319, 320.

vnitřní dramatický proces a zároveň výsledek vnějších dramatických procesů. V dějinách divadla nejsou sice vzácná období, kdy se pracovalo s ustálenou typologií a charakterologií, s hotovými a statickými, předem danými dramatickými typy a charaktery, jimž dramatická fabule umožňovala rozvinout příznačné povahové rysy a vlastnosti (např. italská komedie masek komedie dell'arte, ale v prohloubeném pojetí i molièrovská komedie charakterů); ale moderní divadlo (jehož iniciátorem je i v tomto smyslu William Shakespeare) zřetelně tíhne k dynamickému pojetí dramatické postavy a dramatického charakteru.

Dramatická postava je pojem po výtce technický: rovná se souhrnu promluv a činů dramatického subjektu. Dramatická postava je dána partem dramatické postavy. Její obsah je zcela objektivní. Podle toho, co dramatická postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké má k nim vztahy, jakož i podle toho, jak se k ní chovají, co k ní cítí, co si o ní myslí a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy, vytváříme si představu o jejím charakteru. **Dramatický charakter** už není označení technické: vyjadřuje povahu, způsob myšlení, temperament a etický postoj dramatické postavy. Na rozdíl od epického díla, kde autor může svou postavu charakterizovat přímo (může říct, že pan X je lakomý a on vskutku je lakomý, protože je stvořen pouze autorovým slovem), dramatická postava se charakterizuje převážně svými projevy (přímé charakteristiky ve valné části, zejména starších, dramatických textů vůbec chybějí, u většiny zbývajících jsou velmi stručné a nepodstatné: napíše-li dramatik, že pan X je lakomý a on se takto v dramatickém ději neprojeví, má toto tvrzení mizivý význam). Dramatický charakter není v dramatickém textu prostě dán jako objektivně určitá hodnota (objektivně dána je jen určitá kontinuita, návaznost, dramatická logika v projevech dramatické postavy); pojem dramatického charakteru si teprve ex post vytváříme – zobecněním, založeným na interpretaci a smysluplné syntéze projevů dramatické postavy ve vztazích k ostatním dramatickým postavám a v kontextu dramatického díla jako celku. Je tedy pojem dramatického charakteru vždy do jisté míry subjektivní: závisí na výkladu interpretově.

Dramatická postava má v systému hry určitou funkci (skrže ni, skrže její činnost vzniká dramatický děj a vyjadřují se dramatické významy), ale má i určitou svébytnou, samostatnou psychologickou hodnotu. Jsou dramata, v nichž dominuje funkce nad psychologií (zejména v dějově hybných kusech, např. v situačních nebo intrikových komediích); v jiných žánrech (např. v charakterové komedii) zřetelně dominuje psychologie nad funkcí. Dramatické postavy můžeme hierarchizovat podle podobného klíče, jak jsme diferencovali situace a konflikty dramatu (tj. podle vztahu k hlavnímu tématu hry a podle toho, v jaké míře motivují pohyb dramatického děje): postavy hlavní (klíčové), postavy vedlejší a postavy epizodické. Způsob organizace dramatického děje může být ovšem rozmanitý a s tím souvisí složitost hodnocení dramatické postavy v systému hry: v krajních případech se setkáme s dramatickými postavami, jejichž charakteristika je minimální, ale dějová funkce významná (např. ve frašce), a na druhé

straně s postavami funkčně postradatelnými, ale charakterově poměrně bohatými (např. epizodické postavy v realistickém dramatu, jejichž funkce je pouze charakterizační – ilustrace prostředí apod.).

V dobrém dramatu (kromě případů, kdy by charakter byl přepychem: čistě funkční pomocné postavy různých sluhů, posluš aj.) nejsou funkce a svébytná hodnota dramatické postavy rozpojeny: dramatická postava plní svou funkci ve hře skrze svou osobitou charakterizaci. Smysl dramatické postavy se tak naplňuje jedinečně v kontextu celku hry a hra se realizuje smysluplným vzájemným jednáním jednotlivých dramatických postav.

Polský filozof a estetik Roman Ingarden se zabývá v I. kapitole knihy *O poznávání literárního díla* otázkou konkretizace představených předmětů: „*Literární dílo je výtvorem schematickým ... Některé jeho vrstvy (a zvláště vrstva předmětová) obsahují totiž řadu míst „nedourčenosti“. Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, ani že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, ani že tuto vlastnost nemá. Pokud např. v textu Pana Tadeáše není žádná zmínka o tom, zda byl Tadeáš světlolasy nebo ne, tato postava je po této stránce nedourčena, třebaže implicitně je jasné, že jeho vlasy nějakou barvu mít musely; není však nijak rozhodnuto, jaká barva to byla ... A právě tuto stránku nebo aspekt, vzhledem k němuž není na základě textu přesně známo, jaký daný předmět je, nazývám „místem nedourčenosti“. Každá z věcí, osob a procesů představených v díle má mnoho takových míst. Především osudy představených předmětů jsou popsány pouze fragmentárně. Obvykle celá období jejich existence nebo života nejsou vůbec v literárním díle explicitě představena a eo ipso jsou z toho nebo jiného aspektu nedourčena. “ Z této mezerovitosti plyne, že „k tomu, aby čtenář zkonstituoval pokud možno úplně svět představený v literárním díle, musí – vyžaduje-li to text – číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které explicitě nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla. Na tomto dourčování a doplňování představených předmětů je mezi jiným založeno to, co nazýváme „konkretizováním“ světa předmětů představených v literárním díle. V něm se projevuje čtenářova vlastní tvůrčí činnost: musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno implicitně („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.“⁴¹*

Pro čtenáře je konkretizace představených předmětů předpokladem estetického vnímání literárního díla a odehrává se v jeho nitru. Pro divadelního umělce, látkou jehož tvůrčí činnosti je svým způsobem hotové literární dílo – dramatický text (je tedy aktivním konzumentem, i aktivním tvůrcem zároveň), je to sám obsah jeho práce: představené předměty se konkretizují nejen ideálně – v představivosti, ale i hmotně – na jevišti, kde se z nich stávají smyslově názorné jevištní fakty. Přitom je dramatický text často ještě schematictější než text epický, který v daleko větší míře disponuje přímými popisy a charakteristikami. Proces doplňování

⁴¹ Ingarden, R.: *O poznávání literárního díla*, Praha 1967, s. 45–46, 47.

míst nedourčenosti končí a vrcholí v tvorbě herců, kteří dávají schematickým dramatickým postavám v daném případě definitivní podobu.

Při inscenování, tj. ztělesňování dramatického textu na jevišti, dochází tedy k proměně schematické literární dramatické postavy v postavu smyslově konkrétní, v postavu z masa a krve – v **postavu jevištní**. Vztah mezi dramatickou a jevištní postavou není jednoduchý a přímý, ale složitý a zprostředkovaný: mezi dramatickou a jevištní postavou stojí jako tvůrčí prostředník – **herec**, konkrétní umělecká osobnost s osobními danostmi, s vlastním psychofyzickým aparátem, s vlastním osobitým zevnějškem, temperamentem, inteligencí, světovým názorem. Herec, který čte Hamleta s vědomím, že v něm bude hrát titulní roli, čte text jinak než běžný čtenář. Pojímá part dramatické postavy jako roli, tj. úkol, svůj úkol. Čte jej vzhledem k sobě, vztahuje dramatickou postavu k sobě, k svým možnostem, k svým vnějším a vnitřním lidským a hereckým předpokladům, k svému myšlení a cítění, k své představě o divadle, k svému hereckému názoru a stylu, k svým výrazovým prostředkům. Jeho představa bude všemi těmito okolnostmi determinována, což znamená zároveň konkretizována. Jeho představa o dramatickém charakteru bude orientována směrem k jevištní postavě, k hereckému výkonu role Hamleta. V průběhu zkoušek pak bude dále determinována požadavky režiséra, jeho představou o postavení a funkci Hamleta v celku inscenace. Slovem: herec usilující o tvorbu adekvátního jevištního charakteru se snaží uvést své vnitřní i vnější předpoklady a možnosti do souladu s charakterovými rysy dramatické postavy. Orientačními body jsou mu při tom: 1) činy dramatické postavy (co dělá a co říká), 2) její vlastní představa o sobě (korigovaná představami ostatních dramatických postav o ní), 3) způsob, jak jedná a jak se chová (charakteristická mluva, charakteristické „tiky“ apod.) a konečně 4) přímé charakteristiky dramatické postavy v autorských poznámkách nebo komentářích (jejichž funkce je ovšem jen pomocná – má smysl pouze tam, kde neodporuje tomu hlavnímu, tj. tomu, jak se dramatická postava skutečně, ve svém vlastním partu, projevuje).

Nejdůležitější stránkou hercovy práce s textem je interpretace významů dramatického partu: určení psychologických motivací jednotlivých dramatických činů (proč dramatická postava jedná tak, jak jedná). Ale tu je třeba si uvědomit, že motivace psychologické jsou přímo závislé na motivacích estetických – na způsobu zpodobení skutečnosti ve hře. Jednotlivé žánry mají svou osobitou „psychologii“, tj. vnitřní logiku dramatického jednání dramatických postav: jinak jsou motivovány dramatické činy v situační komedii, ve frašce (důraz na fyziologickou stránku lidského jednání), jinak v klasicistické charakterové komedii (kde je dramatický charakter redukován na jednu určující charakterovou vlastnost – např. lakomství), jinak v satirické komedii (používající komické hyperbolizace charakteristických znaků), jinak v patetické tragédii (vysoká stylizace a heroizace projevů), jinak v psychologickém dramatu (hluboký a složitý vnitřní život dramatické postavy, skryté psychologické motivace), jinak v brechtovském „epickém“ divadle (kde se klade důraz na společenské podmínění

dramatické aktivity – rozhodující význam má společenské postavení, třídní zařazení, profese dramatické postavy). Tzv. psychologická hodnověrnost, pravděpodobnost, přirozenost je tedy kvalitou relativní a proměnlivou, mající různé odstíny v různých dramatických žánrech, typech i konkrétních dramatických dílech. Časté přezírání závažnosti estetických motivací, dotýkajících se základního umělcova přístupu ke skutečnosti, vede k nivelizaci jevištních tvarů a snižuje účinnost zejména takových dramatických forem, které jsou vzdáleny konvenční metodě starorealistických „obrazů ze života“.

Tvorba jevištní postavy, spočívající ve více nebo méně adekvátní konkretizaci dramatické postavy v inscenačním procesu, nezačíná mechanicky tam, kde dramatický text končí – jde s ním ruku v ruce, interpretuje ho, vykládá jeho smysl a motivy, objevuje jeho gestický základ. Textový part dramatické postavy je v procesu tvorby jevištní postavy dotvářen, konkretizován partiturou scénických akcí (vznikající zpravidla v součinnosti herce s partnery a režisérem), doplňující a domýšlející místo nedourčenosti v textu a hledající pro jednotlivé situace, vztahy a děje smyslově názorný jevištní výraz. Partitura scénických akcí se tak stává součástí role, součástí hercova jevištního úkolu: k úkolům, které předepisuje dramatický text, přibývají úkoly, které si herec ukládá sám (nebo mu je ukládá režisér), přičemž tyto inscenační úkoly jsou vlastně řešením (ať uspokojujícím nebo neuspokojujícím) úkolů daných dramatickým textem. Výsledkem této tvorby je jevištní postava a jevištní charakter, který je sice zakořeněn v partu dramatické postavy, ale není jedinou možnou odpovědí na otázku, kterou položil text hry: různé doby, různá divadla a různí herci různě interpretují různé dramatické postavy, jak se můžeme poučit např. na inscenační historii takového Hamleta.

Jevištní postava není pouhou hereckou reprodukcí dramatické postavy nebo znovustvořením dramatické postavy v jiném materiálu. Dramatická postava je zdrojem možností pro vznik jevištních postav. Jevištní postava je výsledkem setkání herce s rolí – výsledkem práce na roli. Toto setkání má dramatický charakter, je v něm obsažen rozpor, který se nikdy nezdaří zcela překlenout: herec vykonává úkony, které nejsou jeho osobní, přisvojuje si je, přejímá je jako úkol. Je tvůrčím subjektem i materiálem procesu, jež nazýváme jevištní postavou, protože i jevištní postava je **proces**, nikoli konstanta, a neexistuje jinak a jinde než ve svých konkrétních jevištních projevech. Jevištní postava je soubor hercovy scénické aktivity v roli: je to, co dělá herec v roli. Klíč k řešení rozporného vztahu dramatická postava – herec – jevištní postava nespočívá v mystickém „převtělování“, ale v prosté lidské účasti, to jest schopnosti chápat druhé, jiné, ostatní lidi, jejich starosti a problémy, přesáhnout své úzce osobní myšlení a cítění, dívat se na věci z jiného hlediska, vcítit se, vmyslet se, vžít se do situace druhého.

Ale jevištní postava na jevišti nejen existuje a jedná, ale též něco značí, znamená. Jevištní znak se realizuje teprve v součinnosti herecké aktivity s vnímací aktivitou diváků.

Proto bylo nutno vytvořit (analogicky k dramatickému charakteru) další termín pro vnímatelskou-významovou interpretaci jevištní postavy – **jevištní charakter**. Podobně jako

dramatický charakter je zobecněním projevů dramatické postavy při četbě dramatického textu, je jevištní charakter zobecněním hereckého výkonu role na jevišti: znamená tedy víc než dramatický charakter (to víc je hercova konkretizace), ale zároveň méně, protože herec realizuje v jevištní postavě jen jednu z četných možností daných dramatickým textem a ostatní eliminuje. Východiskem tohoto zobecnění je opět určitá kontinuita, návaznost, jevištní logika jednotlivých jevištních projevů.

12. Herecká postava

Terminologie, kterou jsem používal v minulé kapitole,⁴² se liší od známé terminologie Otakara Zicha (*Estetika dramatického umění*). To má svůj dobrý důvod v odlišném chápání vztahu divadlo – drama. Podle Otakara Zicha znamená „dramatické umění“ přibližně totéž, co dnes nazýváme divadlem, divadelním uměním (viz úvodní kapitolu tohoto dílu – Divadlo a drama). Naše terminologie vychází z přesvědčení o dvojím určení dramatu: jde o literární text určený k jevištnímu provedení, ale mající též svou literární svébytnost. Volba termínu odpovídá přirozenému požadavku, aby obsah byl co nejvíce zřejmý ze samotného názvu, aby byl co nejvíce nasnadě. Proto užívám terminologických párů: drama – divadlo, dramatické dílo – divadelní dílo (inscenace), dramatická postava – jevištní postava, dramatický charakter – jevištní charakter.

A přece je nutno porušit tuto přehlednou terminologickou sestavu a doplnit párovou dvojicí dramatická postava – jevištní postava o nový, vlastně staronový termín herecká postava.⁴³

Je pravda, že se pojmy jevištní postava a herecká postava do značné míry kryjí. Ale přece jsou tu dva rozdíly, které zavedení dalšího termínu ospravedlňují, ba vynucují si je. Předně: rozsah pojmu jevištní postava nemusí být vždy totožný s rozsahem pojmu herecká postava, protože živý herec může být ve výjimečných případech nahrazen jiným jevištním prvkem. Např. obrovská mechanická Ruka v Mrožkově aktovce *Striptýz* je nesporně jevištní postavou, dokonce velmi důležitou: její zásahy determinují aktivitu živých postav, Muže I a II. Jindřich Honzl rozšiřuje pojem „herectví“ na nejrůznější neživé představující předměty: „*Záleží-li pouze na tom, aby nějaká skutečnost představovala dramatickou postavu, může být hercem nejen člověk, ale i dřevěný panák (loutka), může být hercem stroj (např. Lisického. Schlemmerovo, Kieslerovo mechanické divadlo se stroji), může být hercem věc (např. propagační divadlo belgických nákupních družstev, kde byly dramatickými postavami balík látky, pavoučí noha, mlýnek na kávu atd.).*“⁴⁴

⁴² Zčásti byla v tomto smyslu převzata do příslušných hesel (viz: dramatická postava, dramatický charakter) *Slovníku literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1977.

⁴³ Viz studii Jindřicha Honzla *Herecká postava* z knihy *K novému významu umění*.

⁴⁴ Honzl, J.: *Pohyb divadelního znaku*, in: *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 246–247.

Domnívám se, že v takových případech lze pojem „herec“, „herectví“ chápat jenom v přeneseném smyslu slova. Může jít o neživé jevištní postavy, ale nikoli o postavy herecké, jejichž subjektem je vždy živý herec.

Druhý důvod pro zavedení pojmu herecká postava je méně zřetelný, ale při tom závažnější. Dvojice dramatická postava-jevištní postava je vytvořena vzhledem k základnímu vztahu mezi dramatickým textem na jedné a jevištní realizací na druhé straně. Vytváří dvě kontextové řady:

1. řadu dramatických postav v rámci dramatických textů – v této řadě lze např. srovnávat Molièrova Harpagona s podobnými – staršími i novějšími – typy v dějinách dramatu;
2. řadu jevištních postav v rámci různých inscenací téže hry – lze např. srovnávat, jak vytvářel dramatickou postavu krále Leara herec A v inscenaci režiséra B v porovnání s výkony jiných herců v jiných inscenacích téže hry.

Pojem jevištní postavy akcentuje vztah divadelního díla (inscenace) k literární (dramatické) předloze a herce uvažuje toliko druhotně jako inscenační prostředek, pomocí něhož se v rámci určité inscenační koncepce dramatická postava ztělesňuje na jevišti. Ale herec není pouhým prostředníkem, herec je též autonomní uměleckou osobností, která má svůj vlastní umělecký život, své dispozice, svou techniku, svůj osobitý tvůrčí způsob a styl, své charakteristické výrazové prostředky, svou vlastní uměleckou historii (danou především součtem „rolí“). Každá jevištní postava, vytvořená živým hercem, je z tohoto hlediska též hereckou postavou, tj. svébytným výkonem hereckého umění. Pojem herecké postavy má akcent na hereckém subjektu, který dramatickou postavu ztělesňuje, a patří tedy do jiné řady než jevištní postava. Pojem herecké postavy je třeba chápat jako průsečík horizontální a vertikální roviny – dobového a historického kontextu. Herecký výkon patří do řady hercovy umělecké historie, do řady jeho rolí, jevištních postav, které vytvořil, ale patří též do kontextu dobového herectví a jeho historie. Každý herec tvoří v určitých podmínkách, v kontaktu s určitými dramatickými texty, s určitými režiséry a herci – kolegy; každý herec byl formován určitými historickými okolnostmi (má určité herecké školení, působily na něho určité společenské a umělecké vlivy atd.). To vše vytváří relativní autonomii hereckého umění, jeho formování a jeho proměn, jeho vývoje.

Hereckou osobnost a její jevištní projevy (herecké postavy) utvářejí nejen dramatické texty a role v nich obsažené (jako úkoly pro herce), ale podílejí se na nich velkou měrou i vrozené dispozice hercovy i jeho získané schopnosti a návyky. Tato konkrétní, osobnostní stránka hereckého umění se uplatňuje v rámci konvenční dobové herecké techniky. Herectví má vedle své jedinečnosti i jistou setrvačnost, jak ve své hluboké analýze herecké postavy prokázal Jindřich Honzl: *„Herecká postava – jak je vidět – přetrvává epochy uměleckých revolucí a porážek, má tužší život než dramatikova postava.“* Tato setrvačnost – přes svůj občasný negativní účinek v rozvoji divadelního umění – je nicméně dokladem autonomnosti herecké tvorby.

Honzl odhalil i příčinu této setrvačnosti: „*V herecké postavě odolává změnám umění řemeslná stránka hereckého výkonu, tj. pravidla hereckého pohybu, herecké mluvy, hereckých konvencí při vytváření postav.*“⁴⁵

Na herecké postavě se podílí řada činitelů, které lze zcela schematicky rozdělit do dvou skupin: vnější (vzhledem k jednotlivým hereckým tvůrcům) a vnitřní. Vnějšími činiteli jsou pro herce:

1. dramatický text a v něm konkrétně dramatická postava (role) jako literární materiál herecké tvorby;
2. dramaturgicko-režijní koncepce – inscenační pojetí dramatického textu (konkretizované v režijní partituře);
3. konvenční herecká technika – zděděné, naučené herecké řemeslo jako soubor běžně užívaných uměleckých postupů a výrazových prostředků.

Tito činitelé jsou pro herce impulsem, inspirací, materiálem, ale též determinací, omezením. Role v určitém dramatickém textu a v určité dramaturgicko-režijní koncepci umožňuje tvorbu, ale zároveň ji omezuje (nedovoluje dělat cokoli, ale jenom to, co má v daných podmínkách smysl, účel a účín). Konvenční herecká technika pomáhá zvládat herecké úkoly, ale zároveň omezuje tvůrčí možnosti osobité herecké práce.

V rámci těchto vnějších omezení se uplatňují vnitřní činitelé herecké tvorby:

- a) herecká osobnost jako soubor osobitých, jedinečných dispozic konkrétního herce;
- b) individuální herecká technika.

Herecká osobnost zahrnuje vrozené danosti i nabyté schopnosti: hercův zevnějšek, temperament, hercovy pohybové, dikční a jiné dovednosti, intelektuální, volní a emocionální možnosti. Pojem individuální herecké techniky je dán aktivním vztahem herce k herecké tradici – vzniká v napětí ke konvenční herecké technice, v níž herecká osobnost hledá svou individuální osobitost, své vlastní nezaměnitelné místo.

Různými vztahy a různou hierarchizací těchto činitelů jsou určovány historické a individuální herecké metody a styly. Zvláště důležitý pro vnitřní vývoj hereckého umění je vztah mezi konvenční a individuální hereckou technikou. Jednostranná převaha konvenční herecké techniky (zděděné tradice hereckého umění) vede k vytváření ustálených hereckých typů, „masek“, oborů, jak to nejmarkantněji v evropském divadle činila italská komedie dell'arte, ale jak to v méně markantní podobě trvá ještě na konci minulého století a latentně prakticky dodnes. „*Na konci 19. stol. – v době Prozatímního divadla (1861–1883) i později – angažují se herci a rozdělují se úlohy podle přísných pravidel oborů, jež jsou jen jiným označením starodávných typů a postav. Tak je soubor Prozatímního divadla chráněn před zákulisním a uměleckým rozvratem tím, že obory dávají pevnou kostru jevištního rozestavení, že p. Bittnerovi náležejí postavy salónních milovníků, p. Chvalkovskému „šarže“*

⁴⁵ Honzl, J.: *Herecká postava*, tamže, s. 241.

*p. J. J. Kolárovi role hrdinů a intrikánů, p. Mošnovi úlohy zpěvních komiků, že p. Seifert dostával „milovníky“ a že p. Šímanovský byl určen pro obor hrdinský.*⁴⁶

Divadelní reforma K. S. Stanislavského (i paralelní snahy realistických režisérů francouzských, německých, skandinávských aj.) spočívala v rozbití starých oborů a v nahrazení typového herectví herectvím konkrétním a jedinečným, které ovšem podřizovalo individuální herecké zájmy požadavkům nových dramatických textů (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Gorkij). Bylo by ovšem zrakovým klamem domnívat se, že tím je herecká otázka jednou pro vždy rozřešena a že nový, psychologický způsob herectví definitivně a na věčné časy odstraní staré herecké tradice. Ne náhodou se meziválečná divadelní avantgarda, představující bojovnou opozici proti iluzivnímu, psychologicko-realistickému divadlu (Mejerchold, Tairov, Vachtangov, Brecht, Piscator, Honzl, Frejka, E. F. Burian aj.), obrací zpět ke starým vzorům, ať už evropským (lidové divadlo, komedie dell'arte, středověké divadlo) nebo východním (japonské a čínské divadlo), pro něž bylo právě typové herectví příznačné.

Protiklad typu a individuálního charakteru není absolutní, ale dialektický: v typu je obsažen zárodek individuálního charakteru a individuální charakter v sobě skrývá schéma typu. V typovém herectví se nutně uplatňuje individuální přístup k jednotlivým typům: i tradiční masky komedie dell'arte představovali jednotliví herci svým osobnostním, jedinečným způsobem. Na druhé straně, i když si to bojovní představitelé antitypového herectví nepřiznávají, jistá „oborovost“ latentně funguje vždycky: vrozené dispozice, daný zevnějšek a věk předurčuje herce k rolím určitého typu (mladý sličný jinoch bude hrát role milovníků daleko spíše a častěji než obtloustlý stařík komického vzezření). Obory byly v typovém divadle přidělovány podle vrozených osobnostních dispozic a osobnostní dispozice vedou v netypovém divadle k oborovému obsazování. Rozdíl je ovšem v tom, že v typovém divadle je oborovost fixována, v divadle netypovém se uplatňuje volněji a s větší proměnlivostí. Rozdíl však není v žádném případě absolutní a hranice není nepřekročitelná.

V současné herecké tvorbě se nutně uplatňují stejně staré tradice hereckého řemesla jako individuálně psychologický přístup k řešení konkrétních hereckých úkolů. Akcent na první nebo druhou stránku souvisí s inscenačním úkolem – s žánrovým druhem dramatického textu: u komediálních a vysoce stylizovaných dramatických textů bude zpravidla převažovat stránka první, u textů psychologického zaměření stránka druhá. Domnívat se však, že realistická likvidace hereckého řemesla je konečným řešením herecké otázky, je iluzí: bylo to pouze bojové, programové heslo jedné divadelní epochy. Dialektika divadelního vývoje se odehrává v polaritě obou těchto tendencí.

Abstrahujeme-li od různých odlišností, podmíněných dobovými metodami, konvencemi a styly, najdeme společného jmenovatele herectví ve specifčnosti jeho společenského působení, které už přesahuje tvorbu individuálních jevištních a hereckých postav. Skrze magické „kdyby“

⁴⁶ Tamže, s. 241.

lidské účasti (a tedy i herecké psychologie) se dostáváme k magickému „jakoby“ divadelní hry, jejímž posláním je předvádět fiktivní lidské osudy, příběhy, děje na jevišti pro skutečné lidi v hledišti.

13. Divadelní dílo

Na konci divadelní tvorby stojí **divadelní dílo** (inscenace dramatu), **předváděné formou představení lidem v hledišti**, divákům, publiku. Pojem konečného produktu umělecké tvorby není v divadelním umění tak jednoznačný jako ve slovesném nebo výtvarném umění. Román ve chvíli, kdy je vytištěn, nebo obraz ve chvíli, kdy je vystaven, má zafixovanou a neměnnou podobu. Divadelní dílo ukončením zkušebního procesu takové definitivnosti nikdy nedosahuje: jsouc stále znovu realizováno souborem uměleckých a technických pracovníků před stále novým publikem, nutně se v jednotlivých realizacích (představeních) více či méně odchyluje od té podoby, které nabylo v závěrečné fázi zkušebního procesu. Některá divadla této proměnlivosti záměrně využívají a vtělují do systému svých představení prvek náhody a improvizace, ale většinou je snahou divadla úroveň jednotlivých představení co nejvíce stabilizovat. Ať už je tvar inscenace pevnější nebo volnější, neopravňují nás odchylky jednotlivých představení k závěru, že každé představení je novým divadelním dílem. Tu však vzniká problém, které představení vlastně v plném smyslu reprezentuje divadelní dílo. Divadelní praxe obvykle za takové představení považuje premiéru. Podle ní bývá inscenace hodnocena v tisku; ona do značné míry ovlivňuje další repertoárový osud díla. Ze zkušenosti víme, že premiérová nervozita nevede vždy k bezvadnému výsledku. Na nesnadnou otázku lze tedy dát jen málo uspokojivou odpověď: divadelní dílo nejlépe reprezentuje optimální představení, tj. zdařilé představení bez závažných chyb, odpovídající v nejvyšší míře inscenačnímu záměru.

Východiskem divadelního díla je zpravidla dramatický text. Divadelní dílo je výsledkem tvůrčího setkání s dramatem. Ve své knize *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej* vypočítává polská teatroložka Jolanta Brach-Czaina čtvero pojetí divadelního díla v současné teorii:

1. divadelní dílo ztotožňované s dramatem,
2. divadelní dílo jako setkání dramatu s kolektivním vnímatelem,
3. divadelní dílo jako setkání dramatu s hercem,
4. divadelní dílo jako setkání dramatu, herců a diváků.

Domnívám se, že nejbližší k vyčerpávajícímu výměru má pojetí čtvrté, které je však třeba doplnit a upřesnit: divadlo je setkáním dramatu s divadelním souborem (tj. souborem umělců pracujících pod vedením režiséra na inscenaci dramatu), které se realizuje v součinnosti s kolektivním vnímatelem (diváky). Tento výměr samozřejmě nevyklučuje různou hierarchizaci

složek. V některých typech divadla zřetelně dominuje složka literární (dvorské divadlo francouzského klasicismu), v jiných složka herecká – ať už chápáná kolektivisticky (komedie dell'arte) nebo individualisticky (bulvární „divadlo hvězd“, v němž 1–2 herecké hvězdy podrobují všechny složky jedinému zájmu: exhibici vlastního kouzla osobnosti), v jiných složka režisérská (meziválečná divadelní avantgarda – divadlo silných režisérských osobností: Mejerchold, Tairov, E. F. Burian aj.), výjimečně i složka výtvarná (barokní dvorské divadlo se svými scénickými efekty – stroji, ohňostroji, nádherně malovanými prospekty, ale i později – výpravné féerie apod.).

Divadelní dílo je **syntézou** jednotlivých divadelních složek: literární (dramatický text), herecké, režijní, výtvarné (scéna, kostýmy, masky, světlo), případně i hudební a taneční. Tato syntéza se uskutečňuje jako složitý systém činností, na němž se podílejí umělci a techničtí pracovníci divadla. Součinnost jednotlivých divadelních složek může směřovat k harmonickému splynutí v jedolitý celek (krajním výrazem takové syntetizující tendence je Wagnerův program „Gesamtkunstwerku“, díla, v němž se jednotlivá umění rozpouštějí v umění nové a vyšší), nebo se může realizovat jako dialektické napětí mezi jednotlivými složkami, jež si zachovávají vlastní svébytnost (krajním výrazem je brechtovská divadelní struktura, v níž jsou jednotlivé složky vzájemně zcizovány). S touto dvojí základní tendencí souvisí i otázky estetické čistoty či nečistoty, stylové jednotnosti či mnohotvárnosti divadelního díla.

Z hlediska sémiotického znamená inscenační tvorba zprostředkování mezi dvěma systémy znaků. Setkání dramatu a divadla je setkáním dvou různých znakových systémů: systému grafických znaků (psané či tištěné slovo dramatu) a systému divadelních znaků (mluvené slovo, gesto, mimika, pohyb, scénické předměty, světlo, hudba, zvuky). Zbigniew Osiński nazývá toto zprostředkování překladem.⁴⁷ Domnívám se, že výrazu překlad lze použít toliko přeneseně: při inscenační tvorbě nejde totiž o hledání ekvivalentů v rámci znakových systémů téhož druhu (různých jazyků), ale mezi znakovými systémy zcela rozličnými, přičemž na jedné straně stojí znakový systém jediný a jednotný (jazyk dramatu), na druhé straně znakové systémy rozmanité, různorodé (výrazové prostředky divadla). Ztělesnění dramatu na jevišti je více než překladem: je svébytnou uměleckou **tvorbou**, pro niž je dramatický text pouze východiskem. V dějinách divadla se ovšem setkáme i s jakousi minimální inscenační tvorbou, při níž jde toliko o to, adekvátně reprodukovat významy dramatického textu jevištními prostředky – hereckou mluvou a akcí (např. deklamačně zaměřená francouzská klasicistická tragédie). I v takovém případě je však v inscenaci proti dramatu něco navíc: přinejmenším konkrétní osobitost jednotlivých hereckých představitelů s jejich osobními, v dramatu neobsaženými vlastnostmi a návyky. V současném divadle však zřetelně převažuje tvořivý, aktivní a vynalézavý vztah

⁴⁷ Viz *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, in: sborník *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom III, Wrocław 1978.

k dramatické předloze: nad strukturou textu režisér v součinnosti se svými spolupracovníky a s hereckým souborem buduje jevištní partituru divadelních akcí a znaků. Protikladem „adekvátní reprodukce“ jsou pak takové přístupy, které se textovému východisku záměrně a značně vzdalují, mají k němu vztah kritický, polemický, ironický, parodistický – text jim slouží jako podklad nebo záminka k něčemu jinému. Jako příklady takového inscenačního přístupu lze jmenovat Grotowského Divadlo-laboratoř, jehož inscenace používají různých klasických, zejména romantických, dramatických děl ke konfrontaci tradičního, mýtického nazírání s mentalitou, emocionalitou a zkušeností moderního člověka. Rozpor mezi literárně-dramatickou a inscenační tvorbou se daří optimálně řešit v autorských divadlech, která si sama tvoří texty pro svůj program a dávají jim definitivní podobu až v procesu inscenační tvorby. Zde dochází k naprostému souladu mezi dramatickým textem a divadelním dílem, aniž se tím však možnosti divadelního výrazu textovou složkou spoutávají a omezují.

O vztahu drama-divadelní dílo platí v základu totéž, co bylo řečeno o vztahu situace dramatu-jevištní situace (viz 5. kapitola), dramatická postava-jevištní postava (viz 11. kapitola): schematické danosti literárního díla (dramatu) obsahující čtená místa „nedourčenosti“, se v tvůrčím procesu konkretizují a materializují, přičemž způsob této konkretizace a materializace je historicky podmíněný, závislý na dobových společenských i uměleckých podmínkách (na divadelních konvencích, zahrnujících i určitý historicky podmíněný způsob zpodobení skutečnosti v uměleckém díle) i na subjektivních možnostech a záměrech divadelních tvůrců. Jednotlivé složky divadla jsou s dramatickým textem vázány různou měrou a různým způsobem, těsněji nebo volněji, přímo nebo nepřímo. Nejtěsnější a nejpřímější je spoj mezi psaným a mluveným slovem (text dramatické postavy – herecká deklamace, slovní jednání): dramatické (tj. potenciálně gestické) slovo naznačuje i určitý mluvní gestus. Složitější je vztah text-fyzické jednání (mimika, gestikulace, pohyb). Mimický a gestický výraz je do jisté míry nesen způsobem slovního jednání, těsně spjatého s textem dramatické postavy (s odchylkami, podmíněnými dobovou hereckou konvencí a osobitou interpretací smyslu jednotlivých promluv). Mimo to dává dramatický text určité základní dispozice k účelovému a funkčnímu fyzickému jednání (jednak vyplývající z kontextu, jednak výslovně formulované v autorských poznámkách), které je třeba bezpodmínečně respektovat (dramatické činy tvořící dramatický děj). Většina herecké aktivity (třeba i navzdory nepodstatným, ilustrativně-charakterizačním autorským poznámkám) je však vynalézavě tvořena inscenátory vzhledem k souřadnicím dramatických a jevištních situací. Ještě volnější je (nebo alespoň může být) tento vztah u složky výtvarné, kde text zavazuje jen potud, aby výtvarné řešení scény a kostýmů umožňovalo scénické pojednání daností dramatického textu.

Perspektiva celku dává konkretizaci a materializaci jednotlivých dramatických prvků novou orientaci, podřizující jednotlivé části celku inscenace. Můžeme mluvit o třech stránkách tohoto sjednocování:

1. celkový ideový smysl – významová interpretace jednotlivých situací, postav a dějů vzhledem k významu celku;
2. vzájemná součinnost jednotlivých prvků v rámci celku – jejich návaznost a hierarchizace podle funkce, kterou v celkové struktuře zaujímají (týká se zejména postavení a vztahů jevištních postav v dramatickém ději);
3. celkové žánrové a stylové ladění a zaměření.

Dialogický princip, který byl pořádkajícím, strukturním principem dramatu, se konkrétně a plně realizuje teprve v divadelním díle, kde je jeho nositelem herec jako přímý představitel v divadelním umění. Začíná-li proces tvorby divadelního díla setkáním herce s rolí, realizuje-li se setkáním jevištních postav v souhře na jevišti, pak se dověruje teprve setkáním lidí na jevišti s lidmi v hledišti. Herec si nežíje v iluzorním vnitřním světě dramatického charakteru, ale realizuje se hrou v několikerém přesahu sebe: přesahu ve směru k roli, přesahu ve směru k jevištním partnerům a konečně přesahu směrem k partnerovi na druhé straně rampy, protože hlediště není temná díra, ale mnohohlavý partner, jehož smích, vzrušení, slzy nebo nuda spoluurčují charakter události mezi jevištěm a hledištěm, již jest divadelní představení.

14. Dodatečná kapitola o praxi autorského divadla

Dosud byla otázka dramatické a divadelní tvorby pojednávána převážně tak, jak se jeví v běžném „repertoárovém“ divadle, tj. v instituci, která čerpá svůj repertoár z hotových a všeobecně použitelných dramatických děl. V divadlech tohoto typu je respektována dělba práce mezi dramatiky (literárními autory) a divadelníky (inscenátory). Obě sféry jsou odděleny (toto rozdělení „rolí“ v podstatě platilo i pro autorské divadlo brechtovského typu, i když se zde dramatik stával často režisérem vlastního dramatického textu).

V současném divadelním umění je však rozšířen i zcela odlišný druh divadelní práce, při němž se zmíněné role prolínají a oddělené sféry dramatické a inscenační tvorby nahrazuje **kolektivní autorsko-inscenační práce**. K názorné demonstraci takových nekonvenčních tvůrčích postupů, které lze normálním kritickým popisem a hodnocením těžko postihnout, bude nejvhodnější pohled zevnitř – pohled do technologie autorského divadla pracujícího metodou **kolektivní tvorby a improvizace**. Takový pohled si ovšem vyžádá omezení na jeden jediný soubor, který měl autor příležitost poznat osobně a důkladně. Volba Studia Ypsilon (působícího původně v rámci libereckého Naivního divadla, od roku 1978 v Praze) má však své značné výhody: toto divadlo funguje už několik desetiletí a mělo za tu dobu příležitost dostatečně rozvinout a prověřit své umělecké postupy; představuje v našich podmínkách případ mezní, takže skýtá materiál dosti názorný pro výklad a dosti podnětný pro zobecnění; metoda kolektivní tvorby se tu uplatňuje v širokém rejstříku významových a výrazových

možností. Po stránce dramaturgické představuje jednu krajnost tohoto rejstříku předběžná existence víceméně hotového, napsaného dramatického textu (tak tomu bylo např. u původní hry uměleckého vedoucího Y-u Jana Schmida *Trináct vůní* nebo u Schmidových dramatizací některých epických předloh – Dostojevského *Věčného manžela* nebo Ilfových-Petrovových *Dvanácti křesel*); druhou krajností je předběžná existence pouhého námětu, vyjádřeného např. několikastránkovou literárně-výtvarnou synopsí (*Michelangelo Buonarroti*). Mezi těmito krajnostmi leží celá řada dalších možností, lišících se případ od případu (u *Obra Gargantuy* byl na počátku pracovní text – zkrácený výběr některých partií z první a druhé knihy Rabelaisova rozměrného románu – který se však během zkušebního procesu k nepoznání proměnil; u *Outsidera* předcházela hotový epický text, ke kterému bylo třeba teprve najít odpovídající formu dramatickou).

Ať jsou determinanty dané výchozí textovou podobou a domluvenými pravidly hry přesnější nebo volnější, vždy skýtají dostatek prostor pro iniciativu výtvarníka a hudebníka (pohybová spolupráce vstupuje teprve do vlastního zkušebního procesu zároveň s režii v užším smyslu). Ani tvůrčí rozhovory kolem připravované inscenace je nemanipulují k tomu, aby vytvářeli pouze to, co režisér potřebuje. Miroslav Melena, jehož výtvarná práce je s činností Ypsilonky nejtěsněji spjata a nejlépe odpovídá její specifčnosti, se snaží vytvářet pro herce hrací prostory, které jednak mají svou nezaměnitelnou konkrétní charakterizační funkci (srovnej hranatou dřevnatou selskost *Kováře Stelziga* s pytlovitou amorfností a bludišovitostí *Dvanácti křesel*), jednak vytvářejí podmínky pro hru herců – výtvarníkem stvořený hrací prostor herce determinuje, ale zároveň jim svou nehotovostí, nedefinitivností, variabilitou, otevřeností nabízí možnosti k herecké, hravé aktivitě. Klade jim překážky a tím provokuje činorodost. Hrací prostor není beze zbytku racionálně vypočítán podle režisérova inscenačního plánu – tedy pro určitý předem rozvážený způsob scénického jednání, pro určité „aranžmá“ apod. Obsahuje i prvky tajemně zbytečné (osobní hra výtvarníková), s nimiž si herci poradí, jak chtějí a umějí. Režisér se tedy ocitá do jisté míry v podobné situaci jako později herci – i on si musí poradit s prostorem, který není předem plně přizpůsoben jeho požadavkům.

Podobně spolupracuje před zahájením zkušebního procesu i v jeho průběhu hudebník Miroslav Kořínek. Zhudebňuje písňové texty nebo příslušné partie dramatického textu dle dramaturgické potřeby, ale přináší z vlastní iniciativy i „neobjednaná“ čísla, původní nebo vypůjčená, která se pak umístí podle toho, kde se hodí, případně nehodí. Režisér inspiruje hudebníka, ale i hudebník inspiruje režiséra.

Činnost režisérových nejbližších spolupracovníků, režisérova týmu, nekončí v přípravném stádiu, ale pokračuje v celém průběhu vlastní inscenační tvorby – během zkoušek a často i po premiéře.

Specifický charakter divadelní tvorby vyžaduje v rámci toho, co nazývám kolektivní tvorbou, určitou hierarchizaci. Proto rozlišuji týmovou práci (zahrnuje součinnost režiséra

s jeho nejbližšími spolutvůrci – s dramaturgem, výtvarníkem, hudebníkem, choreografem) od kolektivní tvorby (širší pojem zahrnující vedle týmové práce i vlastní inscenační tvorbu s hereckým souborem). Z hlediska výsledku je týmová práce jenom fází, součástí kolektivní tvorby, to jest: společného vytváření divadelního díla.

Ve většině divadel se práce na jevišti začíná tzv. aranžováním. Aranžovací zkoušky se při kritickém ohledání musí jevit jako něco absurdního (herec je umisťován a pohybován režisérovou vůlí v prostoru dříve, než pořádně ví, co tam hledá a dělá), ale přesto si – z důvodů po výtce provozních – udržují své postavení. Praxe Y-u je odlišná. Aranžovací zkoušky zde neexistují. Časoprostorové vztahy herců na jevišti (to, co běžně nazýváme aranžmá) se utvářejí postupně a spontánně během inscenačního procesu a dostávají relativně ustálené formy teprve na jeho konci. Prvotním zdrojem jevištních představ a konceptů nejsou psychologické vztahy mezi dramatickými postavami, jež by se daly přímo promítnout do vztahů jevištních, ale široké zázemí tématu: charakteristický způsob myšlení a cítění, z něhož dramatické dění vyrůstá, v němž jsou dramatické reálie zakořeněny. Při *Michelangelovi*, *Gargantuovi* nebo *Máchovi* se nevychází z životního příběhu skutečného nebo fiktivního hrdiny a jeho psychologických souřadnic, ale ze světa, do něhož byly tyto životní příběhy situovány a v němž se rozvíjely, z určitého způsobu bytí a vědomí, který označujeme v dějinách schematicky jako renesanci a obrození. Práce na jevišti začíná v Ypsilonce zpravidla etudami: režisér předkládá hercům k řešení nějakou modelovou situaci, která může být klíčem k tématu, ukazatelem cesty do hry.

Bezprostředním podnětem tvorby je někdy text, pro který se hledá scénický ekvivalent, častěji situace, zejména taková, jež klade maximální překážky, případně je podle konvenčních měřítek scénicky nerealizovatelná.

Zkušební proces je permanentní improvizací, jejíž plody jsou zpravidla četné, ale co do hodnoty rozmanité: většina nápadů je zamítnuta, zapomenuta, zahozena, některé ihned, některé časem. Co v kolektivní a režijní prověrce obstojí, je podrženo a postupně rozvíjeno a obměňováno, často až k nepoznání, a posléze fixováno. Režijní funkce spočívá v poskytování impulzů, námětů, úkolů, v usměrňování aktivity, ve výběru použitelných prvků. Rámcová, otevřená inscenační koncepce tedy herce nemanipuluje formou direktiv, pouze je orientuje, navozuje určitým směrem. Přímý vztah mezi textovým východiskem jakožto tvůrčím impulzem a inscenátory, jimiž jsou všichni, zůstává otevřen v co největší šíři. Režijní pohled nefunguje jako prizma jednoho určujícího pohledu, pouze jako regulace toku inspirací. Zároveň s funkcí režijní uplatňuje se funkce dramaturgická, průběžně hodnotící narůstající materiál z hlediska předlohy, tématu a rámcové koncepce.

Ve zkušebním procesu se hledá inscenační, ale v některých případech paralelně i textová podoba díla. V případě *Outsidera* Jana Schmida byl relativně hotový part hrdiny a vypravěče příběhu – Outsidera (a svým způsobem i part jeho tichého – co do slov, ale stále slyšitelného

co do hudby – průvodce situacemi a písněmi, part muzikanta). Part Outsiderovy přítelkyně-družky-manželky a part od příběhu distancovaného, ale jím plně zainteresovaného, vědeckého pracovníka byly na počátku dány jako pouhé prázdné „role“, „funkce“ a jejich textová náplň vznikala až během zkoušek převážně slovní improvizací na místě.

Některé improvizované texty se rychle zafixují, protože to jejich charakter vyžaduje, jiné však nikdy definitivní znění nezískají a uchovávají si onu labilní existenci „ve stavu zrodu“. Představitel Outsidera a spolurežisér představení v jedné osobě – Jan Schmid – sám dbá při jednotlivých reprízách hry, aby ani v relativně zafixovaných partiích nedocházelo k hereckému ustrnutí, a vyvádí spoluhráče z navyklého chodu různými nečekanými vpády, poznámkami, námitkami, otázkami, které nutí reagovat a přizpůsobovat se změněné situaci.

Zkušební proces *Outsidera* zcela zákonitě vedl k dramatizaci a dialogizaci původně epického a monologického textu předlohy (vyprávění Outsidera o vlastním životě). Dramatické situace a vztahy potenciálně obsažené v epické předloze nutně vyvolávaly situace a vztahy divadelní, jevištní. Zvláště zřetelné je to ve spontánním zrodu dramatického partu Outsiderovy přítelkyně-družky-manželky, která jako účastnice vyprávěných událostí nemohla trpně přihlížet Outsiderovým subjektivním exhibicím. Jeho pravda ji provokuje a nutí, aby přidala pravdu svou, svědectví zkoušené a zkušené ženy, která byla u toho a zakusila při tom své. Je to především ona, která vnáší do původní monologičnosti Outsiderova vyprávění prvek rušivý, polemický, konfliktní.

Ale proces dramatizace a dialogizace probíhá i ve směru opačném: ze situací a vztahů jevištních se vyvíjejí situace a vztahy dramatické. V tom je výmluvná ambivalentní funkce tří dívek. Tento minichór zkouší od počátku svůj fixní part zpěvně-taneční pod nenápadným vedením a za stálé doprovazečské i zpěvní asistence muzikanta. Tato nacvičená jevištní aktivita nemůže pochopitelně uspokojit dravý elán tří mladých energických žen. Jejich vzájemná soutěživost a vnitřní přetlak „kolektivního tělesa“ se neuspokojí s funkcí kabaretního pozadí a dobové kulisy příběhů a situací Outsiderova života. Strávají se postupně samostatným jevištním činitelem, ambivalentním účastníkem hry, ztělesňujícím epizodní role i kolektivní atmosféru dění: jejich obdivovatelské i agresivní vztahy k Outsiderovi, ale i k vědeckému pracovníkovi, jejich exhibicionismus, chtivost, zvědavost a klepavost ozvláštňuje a aktivizuje jejich jevištní existenci, která se stává nositelem proměnlivých dramatických významů.

Postupně během zkoušek (ale tento proces pokračuje i během jednotlivých repríz) je princip názorové konfrontace stále více nahrazován přímým dialogem: Outsider ve snaze obhájit svůj život a své činy dožaduje se pravdy a spravedlnosti, přítelkyně-družka-manželka (a z jiných dílčích hledisek i trojice dívek) vyslovuje své námitky ve snaze ospravedlnit svou roli v tomto životě, vědecký pracovník neústupně hájí svá dogmatická hodnocení Outsiderova díla atd.

Příklady by mohly pokračovat ad libidum a znovu a znovu by dokládaly funkci hravého hledání, improvizace, fixování nalezeného a naopak narušování příliš zafixovaného, spontánní

zrod nápadů a stálou snahu obnovit, uchovat ono klima improvizace, spontánnosti, hravosti. Ale vršení příkladů by mohlo být zavádějící, mohlo by zastrít to podstatné: jak z mnohosti částí vzniká řád celku. Je zřejmé, že nemůže povstat pouhou náhodou z nezřízené iniciativy a improvizace všech, vždy a všude. I kolektivita vyžaduje hierarchizaci. Herci jsou zpravidla příliš „v tom“, než aby mohli v plném rozsahu plnit funkci sebekontroly, zpětné vazby, ideologického a stylového korektivu. Užší kolektiv – tvůrčí tým – nutně uplatňuje svou vůdčí roli při konečném tvarování inscenace. Ale i sám herecký kolektiv se vnitřně hierarchizuje dle schopností, disponovaností a ochoty k tvůrčímu dialogu: každý herec získává posléze takovou pozici, jakou si během tvůrčího procesu vydobyl a zasloužil.

Postihnout režijní metodu Jana Schmida nebo Evalda Schorma je nesnadné, protože chybí ona zřetelná rozdělenost řízení a realizace, přikazování a vykonávání při tvorbě. Dílo se nekonstruuje v plánovitém postupu, jehož fáze jsou přehledně návazné a směřují od hrubého nástinu k detailnímu propracování a výrazovému upřesňování; dílo se jakoby organicky rodí – ze zárodku několika výchozích námětů a nápadů vyrůstá výsledný organismus představení. Každé přirovnání kulhá. Vývoj není přímočarý jako při cestě od zárodku k hotovému organismu, ale zákrutovitý, s mnoha odbočkami, slepými uličkami a návraty, realizuje se v nepřehledném zmatku podněcování, navrhování, zkoušení, hledání, řízení a kritizování. Dlouho převládá kvantitativní vršení nápadů a prověřování různých možností, aby teprve v závěrečné fázi definitivně převládlo přísné měřítko kvalitativní – zavrhování nevyhovujících řešení, výpusťky a škrty, výběr řešení optimálních, vyvážení a vyrovnaní částí, nastolení inscenačního řádu, rytmy a stylizace celku. Ale ani výsledný tvar není konečný a definitivní, režijní vedení pokračuje: režisér, ať už z hlediska přihlízející nebo herecky účastný na jevišti, trpělivě sleduje produkci i reakce publika a dává hercům připomínky před představením, po představení, ale i během něho. (Krajním případem takové režie „za chodu“ jsou improvizované tzv. večery na přidanou nebo večery pod lampou, kde režisér na jevišti nejen samostatně vystupuje v písňových číslech a v improvizovaných hovorech, ale též řídí představení: klade otázky, provokuje odpovědi, přerušuje promluvy kolegů, když cítí, že rytmus poklesá, narušuje vyprávění, když příliš snadno spěje k rozuzlení nebo pointě, snaží se destrukovat hereckou zaběhlou ustálených čísel atd.)

a) **Funkce režie při kolektivní tvorbě:** Za optimálních podmínek (protože jde spíše o umělecký cíl a ideál než o dosaženou realitu) dostává při kolektivní tvorbě příležitost k uplatnění každý člen divadelního kolektivu, který je ochoten přistoupit na pravidla kolektivní hry, kolektivního hledání, kolektivní improvizace. Režisér nicméně neztrácí v těchto podmínkách své vedoucí postavení v divadelním systému. Mění se však jeho vztah zejména k „výkonným“ složkám. Herec už není nástrojem režisérova sebevyjádření, ale jeho tvůrčím partnerem, herec neztělesňuje režisérovy apriorní představy, herec v kolektivu, v partě improvizuje, hledá, tvoří v permanentním dialogu s ostatními. Hlavní kvalitou režijní práce

přestává být velitelská vůle. Na její místo nastupuje schopnost vyvolat tvůrčí ovzduší, inspirovat kolektivní tvořivost: být katalyzátorem tvořivých hereckých sil, podněcovat je k překonávání individuálních omezení a k obohacování osobních možností; organizovat jevištní součinnost a nenápadně, nenásilně, organicky ji řídit k cíli, jenž je v souladu s postupně se utvářejícím dramaturgicko-režijním záměrem. Od „výkonných“ uměleckých složek, tj. především od herců, se ovšem žádá ochota k tvorbě a spolupráci, otevřenost k dialogu a ne profesionální samolibost spojená s čekáním na spásu od režiséra s velkým R, který stejně nikdy nepřijde.

b) **Pojetí herectví při kolektivní tvorbě:** Režijní práce vychází při kolektivní tvorbě z individuálních i kolektivních možností jednotlivých herců i hereckého souboru jako celku. Jde především o danosti osobnostní. Je jasné, že tento způsob tvorby žádá od jednotlivců nejen hereckou disponovanost, tj. schopnost hrát a hrát si, ale i citlivé mezilidské vztahy. Jedině z nich se může zrodit atmosféra dobré party, duch kolektivity, jehož složitou jednoduchost lze vyjádřit požadavkem: slyšet a respektovat druhého. Ale jde i o dispozice zcela konkrétní a speciální: uplatňují se vrozené individuální schopnosti, znalosti, sklony a zájmy jednotlivých herců, ať už estetického (pěvecké, hudebně instrumentální, taneční, pohybové, mimické, pantomimické) nebo mimoestetického charakteru (od vaření přes jazykové znalosti až po – řekněme – stoj na hlavě). Cílem však není a nemůže být pouhé předvádění toho, co kdo umí, ale rozvíjení a estetické povyšování daných dispozic přirozenou cestou hravého překonávání překážek a zábran – aby člověk nenásilně přesáhl sám sebe.

Metoda kolektivní tvorby a improvizace s sebou nese i příklon k progresivním tendencím herecké techniky. V souvislosti s montážním charakterem dramatických textů a montážním způsobem inscenační výstavby (viz kapitolu Montáž a montážní princip) se i v hereckém podání uplatňuje **technika montáže**. Proti přísně kontinuitnímu, lineárnímu, přímočarému, jednoplánovému herectví, které sleduje souvislý vývoj charakteru jako kauzálně-chronologický proud plynoucí paralelně s rozvojem fabule, se usiluje o herectví víceplánové a vícesměrné, v němž momenty diskontinuity znamenají odbočky od fabulačního řádu a umožňují zahrnovat do sféry postavy i takové významy, které překračují intimně psychologický okruh hry a odkazují k realitě historické, sociální (viz vztah životního příběhu Michelangela Buonarrottiho k historickému prostoru renesance). Toto herectví pracuje s ostrými přechody a „střihy“, s prudkým střídáním významových, emocionálních a žánrových poloh, s odbočkami, komentáři, citacemi, demonstracemi, parodiemi atd. Herectví Studia Ypsilon v tomto směřování vědomě navazuje na tradice zahraniční (B. Brecht), ale zejména domácí divadelní avantgardy (E. F. Burian, Jindřich Honzl, Osvobozené divadlo).

c) **Princip autorského divadla:** V mezních případech (tam, kde relativně konečná podoba textu vzniká kolektivní improvizací během zkušebního procesu) překonává tvůrčí metoda Studia Ypsilon rozpor mezi sférou dramatické a inscenační tvorby. Herec se stává do jisté míry spoluautorem nejen divadelního, ale i dramatického díla. Autorský princip

uplatněný při kolektivní tvorbě nikterak neznamená, že divadelní soubor nepřijímá estetické a mimoestetické podněty zvenčí. Dramaturgie Y-u i v extrémních případech pracuje s bohatým inspiračním materiálem daleko přesahujícím oblast činoherní dramatické literatury. Obsahuje díla stará i nová, klasická i okrajová, z nejrůznějších žánrových oblastí (klasická opera i opereta, významná díla epické literatury, ale i literatura faktu, dokument, faktografie) včetně umělecké tvorby hudební a výtvarné.

Autorský princip v širším smyslu se projevuje v tom, že snahou inscenační tvorby není s výchozím dílem nebo námětem dokonale splynout nebo do něho nenápadně vplynout, ale nazřít jej z hlediska současného životního názoru, postoje a pocitu tvůrců. Na jevišti dynamicky působí (analogicky k dualismu: herec-role) dramaturgický dualismus: literární, případně literárně-hudební, literárně-výtvarná předloha, tj. původní dílo, původní autorský záměr a názor – proces dramaturgického uchopení a scénického realizování výchozího díla nebo materiálu.

d) **Dialektika záměrného a nezáměrného:** Konvenční způsob inscenování většinou spěje k vyloučení prvku nezáměrnosti ze hry. Vše se má zákonitě vyvíjet k dosažení předem stanoveného cíle. Kolektivní tvorba tím, že jednotliví režisérský úhel pohledu doplňuje řadou dílčích osobních pohledů ostatních tvůrců, s sebou nutně přináší i prvky **nahodilosti, nezáměrnosti**. Dochází k významovému střetání, které je výrazem rozporného kolektivního osvojování látky. Dialektika poznávacího a osvojovacího procesu se odehrává na hranici známého a neznámého, zřejmého a tajemného, dosažitelného a nedosažitelného. Inscenační proces směřuje od zmatku, nejasnosti, problematičnosti k postupnému, byť nikdy úplnému zvládnutí, ujasnění, řešení, poznání. Smysl není nikdy dán předem, ke smyslu se spěje s vědomím toho, že nikdy nic není vyřešeno beze zbytku a s konečnou platností: vždy zůstává něco nedopovězeného, vždy zůstává něco jako úkol pro aktivního partnera na druhé straně divadelní rampy – pro diváka. Inscenace není uzavřenou subjektivní výpovědí jediného autora inscenace, ale otevřenou kolektivní výpovědí souboru.

III. DIVADLO A DIVÁK

1. Složitá komunikace

Setkání divadla s divákem při události, kterou označujeme jako divadelní představení, se někdy chápe jako přenos (vysílání a přijímání) informací. Srovnáme pro názornost jednoduchý přenos informace, odesílání a přijímání telegrafické zprávy, s „přenosem“ divadelním. U telegrafické zprávy je jeden odesílatel (kdo zprávu sestavil a posílá), který zpravidla používá služeb vysílatele – osoby obsluhující telegrafní přístroj. Zpráva je odesílatelem napsána běžným jazykem a vysílatelem převedena do jiného, paralelního kódu telegrafických značek, tj. krátkých a dlouhých signálů. Na druhé straně vysílacího procesu příjemce (opět telegrafní úředník) dekóduje zprávu, tj. převede sestavu dlouhých a krátkých signálů zpět do běžného jazyka, a v této podobě ji předá adresátovi telegramu. Při vysílání a přijímání může dojít ke komplikacím, které vysílanou informaci znejasní. Může to být nejasná formulace v jazykové stylizaci zprávy, její nesprávné převedení do telegrafického kódu, nesprávné přijímání a dekódování nebo konečně nesprávné přečtení adresátem. Nejasnosti mohou vzniknout i ze vztahu samotných dvou znakových systémů. („Otec“, řekl strýc, „je osel.“ – Otec řekl: „Strýc je osel.“ – Takové jemnosti se na telegrafu nesnadno diferencují.) Ale v podstatě (abstrahujeme-li od různých šumů, které mohou ohrozit každý přenos) jde v daném případě o informaci jednoznačnou. Tato jednoznačnost plyne ze skutečnosti, že je jeden odesílatel, jeden adresát a poměrně jednoduchý způsob přenosu.

Jak vypadá přenos informací na divadle? Se značným zjednodušením (které bude později uvedeno na pravou míru) lze říci, že odesílatelem je autor dramatického textu – dramatik. Vysílatelem informací obsažených v textu není pouze herec, který právě mluví a jedná, dokonce ani pouze skupina herců, která hraje hru, vysílatelem – ať přímým nebo nepřímým, zjevným nebo skrytým – jsou všichni výkonní umělci i techničtí pracovníci zúčastnění na představení. Jejich výrazovými prostředky, jejich „kódy“ jsou všechny složky hereckého projevu (jevištní řeč, pohyb, gestika a mimika, případně zpěv a tanec), všechny mimoherecké scénické projevy vizuální a auditivní (jevištní prostor, scénické předměty, kostýmy, masky, rekvizity, osvětlení, scénická hudba a zvuky).

Zkrátka: informace, kterou „vysílá“ divadelní představení, není jednoduchou zprávou, ale výrazově složitou a významově hierarchizovanou strukturou informací v různých kódech, působících na různé stránky příjemcovy osobnosti, a tedy i různým způsobem dekódovatelných. Hercův mluvní projev působí na příjemcův sluch a je při dostatečné slyšitelnosti snadno pochopitelný. Tato snadnost je však jen zdánlivá: rozumíme sice jednotlivým slovům a větám v jejich objektivním, věcném významu. Ale slovo zprostředkované člověkem už nemá jenom věcný, objektivní význam: hercova artikulace, intonace, akcentování, frázování, hlasový tón,

rytmus a tempo mluvy – to vše je výrazem subjektivní interpretace textu a přidává k základním významům slov řadu těžko postižitelných druhotných významů, které se k významům hlavním pojí jako alikvotní tóny. Herecké jednání fyzické působí na zrak i sluch příjemce, který si skrze napodobivou (mimetickou) funkci hereckého projevu uvědomuje i jeho funkci znakovou (co fyzické jednání vyjadřuje, znamená, evokuje, naznačuje, symbolizuje). Převod do přesných pojmů a logických vztahů je možný jen částečně, což není v daném případě nedostatek, protože funkce fyzického jednání znakovou sféru přesahuje – jeho působnost je nejen „logická“, ale i fyziologická. Výtvarné řešení scény, rozmístění herců ve scénickém prostoru a jeho proměny (aranžmá), oblečení herců (kostýmy) atd. jednak konkretizuje okolnosti děje (situovanost vnější – dobu, prostředí, sociální zařazení jevištních postav; i vnitřní – vztahy mezi postavami), ale má i funkci ryze estetickou (plastické členění jevištního dění, barevná a světelná kompozice – to vše spoluvytváří ráz, žánrové ladění, atmosféru, náladu děje). Podobně hudba může určovat dobu a místo (zvuky, hudební čísla, melodické citace charakterizují určité prostředí nebo určité historické období) nebo emocionálně „podmalovávat“ dramatické dění (hudební doprovod při milostné scéně, bitvě, honičce).

Všechny tyto dílčí informace se mohou syntetizovat ve složité celistvý divácký zážitek, samozřejmě s nutnou hierarchizací významů (tak pracují umělci usilující o syntetické divadlo – nejdůsledněji, byť poněkud utopicky, Richard Wagner se svým ideálem „Gesamtkunstwerku“). Nebo mohou být k sobě řazeny analyticky, „zcizeně“ (jak činí ve snaze o přesné významové sdělení Bertolt Brecht, střídající dramatické výjevy s „epickými“ komentáři).

Ale vraťme se k textu, který je nejlépe disponován k tomu přenášet přesné informace. Telegrafuje-li vysílatel: „Máňa porodila syna. Albert“, nečiní gramotnému adresátovi, který je Mániným bratrem a Albertovým švagrem žádné potíže pochopit obsah sdělení. I v dramatu se ovšem setkáme s tak jednoznačnými informacemi: nemáme většinou pochybnosti, že Othello uškrtil (nebo alespoň zavraždil) Desdemonu, ale motivace Jagovy intriky je tak problematická, že se stává při každém novém nastudování inscenační hádankou. Motivy činů nejsou vždy v textu přímo formulovány a pokud jsou, pak neodpovídají vždy pravdě (případ Jagův), nebo jsou podvědomě zahaleny i samotné jednající postavě. Umělecká řeč spíše než jednoznačnými a přesnými formulacemi vědeckých pojednání pracuje s vyjadřováním nepřímým, náznakovým a obrazným, tj. s významy latentními a přenesenými (metafora, metonymie, podobenství, symbol) a podobně zašifrovaná je i řeč lidského jednání a chování, řeč dramatických činů.

Bylo-li zkraje naznačeno, že umělečtí i mimoumělečtí činitelé představení jsou kolektivním vysílatelem informací obsažených v dramatickém textu, vyplývá nyní, že nejde o mechanické vysílání jako u našeho telegrafisty, exponovaného trochu parodisticky kvůli kontrastu, ale že vysílatel je rovněž zčásti odesílatelem neboli řečeno po lopatě – hraní divadla není pouhou reprodukční činností, ale skutečnou uměleckou tvorbou, která k informacím obsaženým v dramatickém textu přidává celou řadu informací specificky divadelního charakteru.

Celá složitost jevištního vysílání se přenáší i do hlediště, kde nesedí jeden kvalifikovaný příjemce (telegrafní zaměstnanec dokonale ovládající kód, v němž se vysílá i přijímá), ale celá skupina osob (příjemců i adresátů zároveň) různého sociálního postavení, věku, pohlaví a vzdělání, různých zálib a dispozic, různého charakteru a temperamentu, které se tu více či méně nahodile setkaly. Takové kolektivní vnímání kolektivního vysílání je ovšem semenišťem nejrůznějších šumů na obou stranách rampy: slyšitelnost a viditelnost toho, co se děje na jevišti, je závislá nejen na tom, jak jasně, čistě, srozumitelně se na jevišti mluví, zpívá, fyzicky jedná, ale i na tom, jak pozorně soustředěně, kvalifikovaně se to z hlediště sleduje. Pojem příjemce je stejně složitý jako pojem vysílatele. Každý jednotlivý divák sleduje divadelní podívanou z jiného zorného úhlu, vidí scénické dění poněkud jinak, přičemž rušivou okolností může být stejně přílišná vzdálenost, kde není vidno a slyšno vše, co by vidno a slyšno mělo být, jako přílišná blízkost, kde je zase vidno a slyšno i to, co by vidno a slyšno být nemělo (od potu až po náповědu).

Navíc na diváky nepůsobí jenom to, co se děje na jevišti, ale i to, co se současně děje v hledišti. Při představení vzniká kolektivní vnímatelská atmosféra, znásobující kladné i záporné reakce jednotlivého diváka. Tato atmosféra hlediště, vyjadřující postoj příjemců k tomu, co se vysílá, ovlivňuje zpětně atmosféru na jevišti, tj. rozpoložení vysílatelů. Existuje tu složitá zpětná vazba, která u tak jednoduchého procesu přenášení informací jako je telegraf zcela chybí (postoj příjemce telegramu nemá na fakt, že se Máňě narodilo dítě, sebemenší vliv – bohudíků!). Formy této zpětné vazby jsou různé podle charakteru jevištní podívané: u her vážných jsou optimálními reakcemi publika soustředěná pozornost, protože výkřiky dojetí, hrůzy, hlasité vzlyky by mohly, ač zdánlivě adekvátní, působit rušivě; u komedií je smích od hluchného řehotu až po tichý, sympatizující úsměv reakcí žádoucí a povzbudivou. Zejména u komických produkcí je třeba vzít hlasité reakce do hry a přizpůsobit podle nich i rytmus a tempo jevištního dění.

Divadlo má opravdu daleko k telegrafu. Představa, že teorie informace beze zbytku vyřeší tajemství divadla, je jenom jednou z příznačných moderních iluzí. Divadelní „vysílání“ není jednoduchým, jednoznačným a jednosměrným přenosem informací mezi odesílatelem a příjemcem, ale procesem obousměrným, v němž obě strany jsou svým způsobem aktivní. Vztah divadlo – divák je třeba nazírat v tomto smyslu jako složitou komunikaci (jako vzájemné působení a sdílení, vzájemnou účast), v němž každá strana má svou specifickou roli. Popření tohoto rozdělení rolí, byť by pramenilo ze sebe větší angažovanosti jedné či druhé strany, není žádoucí: divák, který se ať už z jakýchkoli důvodů vměšuje do jevištního dění, je stejně nepatřičný jako herec, který okřikuje diváka pro neslušné chování a zapomene hrát. Charakter jevištní a hledištní aktivity je podstatně odlišný; hranice mezi nimi je však kolísavá.

2. Jevíště a hlediště

Mezi jevištěm a hledištěm soudobého divadla leží dosud většinou rampa, názorně oddělující prostor hraní a prostor vnímání. Rampa je zhmotnělým výrazem základní divadelní konvence, která spočívá v tom, že se v určitou dobu na určeném místě sejde skupina diváků, aby shlédla představení připravené skupinou divadelních umělců. Rampa má smysl divadelně estetický (podobně jako rám obrazu vyděluje spolu s portálem ze světa skutečného umělý svět uměleckého díla), i praktický – umožňuje nerušený průběh představení (podobně jako rám umožňuje zavěšení obrazu na stěnu).

Rampa je ovšem výsledkem určitého historického vývoje. Vyvinulo-li se divadlo z obřadu, nebyla východiskem oddělenost aktivních aktérů od pasivních diváků, ale naopak jednota všech účastníků, i když jejich podíl byl diferencován co do způsobu aktivity a hierarchizován co do významu. Divadelní umění ve vlastním smyslu vzniklo teprve tehdy, když rozlišení účinkujících a přihlížejících bylo kodifikováno, když se oddělil hrací prostor od prostoru diváckého.

Ale kodifikovaná hranice, zpředmětněná dnešní rampou, stále znovu provokuje k tomu, aby byla zpochybňována a překračována. Souvisí to se specifickým charakterem divadelní podívané a se specifickým charakterem diváckých reakcí: divadlo provokuje lidskou účast, lidské slzy i lidský smích, odvolává se na zkušenosti, myšlenky a city lidí v hledišti. Herec se nepřímou nebo i přímo obrací na diváka, který na tuto výzvu nepřímou nebo i přímo odpovídá. Hranice mezi hrou a jejím přijímáním se stále zachvívá tímto obousměrným proudem vzájemné komunikace, stále hrozí nebezpečí, že jevištní apel překročí konvenční míru a vyvolá nekonvenční reakci v hledišti. Stále hrozí nebezpečí, že hranice bude překročena. Toto nebezpečí je přirozeně větší u lidovějších, méně formálních divadelních produkcí (jako bylo např. středověké jarmareční divadlo hrané v bezprostředním dotyku s publikem na nízkém pódiu) než u reprezentativního divadla dvorského nebo měšťanského, jehož honosné, dobře zařízené sály s oponami, orchestřišti a dobře oblečenými a vychovanými diváky zaručovaly slušný a patřičně „odcizený“ průběh divadelního představení.

Jestliže iluzivní konvence divadla 19. století spočívala na přísném a bezprostředním oddělení obou základních sfér: diváci jakoby tajně, slídově nahlíželi průhlednou „čtvrtou stěnou“ do kvazireálných měšťanských salónů, selských jizeb i proletářských brlohů a herci předváděli příběhy dramatiků, jako by diváků nebylo; pak divadelníci neiluzivního zaměření od konce 19. století, zejména pak příslušníci meziválečné avantgardy i různých současných novátorských trendů, vědomě navazují na staré praktiky středověkého, alžbětinského, orientálního aj. divadla i na postupy různých obřadních forem a snaží se opět učinit z pomyslné čáry mezi jevištěm a hledištěm nikoli pásmo striktního oddělení, ale akčního napětí.

Jedním z osvědčených prostředků, jak divadlo obnažuje svou fiktivní, umělou, hravou podstatu a porušuje jednoznačný vztah jeviště-hlediště, je prastarý princip „divadla na divadle“ – **hry ve hře**. Tento jev zasluhuje zvláštní pozornost, protože divadlo se tu stává námětem divadla. Děj probíhá ve dvou pásmech: hra vnější, rámcová a hra vnitřní, vložená.

Nejjednodušší technikou je epizodické pojetí vložené hry: past na krále v *Hamletovi* – uspořádaná pode Hamletova návrhu tlupou kočovných komediantů – nemá z hlediska fabule přímé pokračování; nicméně její role v chodu zápletky je nepostradatelná – definitivně usvědčuje Klaudia z královraždy a racionálně motivuje Hamletovu pomstu.

Vložená hra ve *Snu svatojánské noci* – řemeslnická produkce o lásce Pyrama a Thisby – je co do samostatného významu zdánlivě méně závažná (rozuzlení milostného zapletence by bylo možné i bez ní), zato je důmyslně začleněna do významového kontrapunktu jako pokleslý protiklad vznešeného svatebního obřadu athénské vévody Thesea s královnou Amazonek Hipolytou (mezi těmito póly se odehrává hledání, míjení a nalézání čtyř athénských milenců i manželské spory rozhádané kouzelné dvojice Oberona a Titanie). Svým námětem je příběh Pyrama a Thisby jediným skutečně tragickým dějem komedie. Ale nepřiměřené básnické i scénické provedení z něho činí děj nejkomičtější: toto paradoxní vyznění stupňuje milostné šílení a šílení, jež je tématem *Snu*, do neabsurdnějších důsledků.

Krajní polohu hry ve hře představují tzv. spáčské hry a komedie. Klasickou ukázkou je Holbergův *Jeppe z Kopečku*. Velký spáček a ochlasta Jeppe usne na hnoji a probudí se ve šlechtické posteli. Baron Nilus totiž zorganizoval pro své potěšení důmyslný žert: nechal Jeppu za spánku proměnit ve velmože. Po probuzení přesvědčí baronovi lidé chudáka, že ten nuzný život, který považoval za skutečnost, byl jen blouznivým snem. Jeppe po jistém zdráhání přijme svůj nový úděl a počíná si coby vládce neurvale a krutě. Po řadě komplikací se mu dostane trestu: ve spánku je „oběšen“ a po probuzení zbit. Ubohý Jeppe je tímto manipulováním přiveden na hranici zmatku, kdy nedokáže rozeznat skutečnost od iluze, pravdu od šalby. Střídáním skutečnosti reálné a fiktivní vzniká fabulační spletenec, v němž se hranice mezi vnější a vnitřní hrou smazává. Rámec přestává být rámcem, vložená hra epizodou: hra člověka s člověkem jako námět divadelní hry.

Podobně, byť ve vážné poloze, se uskutečňuje „zkouška“ prince Segismunda v Calderónově hře *Život je sen*. Radikální proměny princova údělu, režírované jeho otcem a maskované jako snové preludy, přivedou prince k pochybnostem o reálnosti pozemských realit, k filozofickému iluzionizmu typicky barokní ražby: „*Všichni sní, sním i já sám, že v žaláři přebývám... Co je život? Prelud, klam... Dnes už vím: život je sen...*“⁴⁸ Prostáček Jeppe se sice těžko orientoval v proměnách osudu, ale byl nakonec ochoten přijmout každé vysvětlení. Nešťastný Segismundo není opilec ani primitiv, je filozof: ani šťastný konec mu nedovolí zapomenout na šalebnost lidského údělu ve světě.

⁴⁸ Calderón de la Barca, P.: *Život je sen*, Praha 1981, s. 104–105.

Ve hře Františka Langera *Dvaasedmdesátka* se v rámci vězeňského prostředí koná představení hry, pomocí níž se vězeňkyně Marta, údajně vražedkyně vlastního manžela, snaží rekonstruovat svůj případ, aby se osvobodila od pocitu křivdy, jež na ní byla spáchána nespravedlivým rozsudkem. Její verze je korigována spontánním zásahem vězně Melichara, z něhož se vyklube skutečný pachatel. Vložená hra vede nejen k upřesnění toho, jak se události skutečně odehrály, a k přesvědčení představitelů práva o nevině Marty, ale vyjasní se i její citové vztahy s Melicharem. Vložená hra vykoná funkci psychodramatu: poznání a sebepoznání ústí do očisty vnitřních postojů obou protagonistů, z níž se zrodí naděje pro další smysluplnou existenci.

Hra ve hře vytváří dvojí divadelní plán: dvojí rovinu diváctví (publikum skutečné v hledišti a publikum na jevišti, jehož charakter je dvojnásobný: diváci vnitřní hry jsou zároveň herci hry vnější, rámcové) i dvojí typ herectví (herci hry a herci hry ve hře). S tím souvisí i dvojí rovina divadelní reality nebo – což je totéž – divadelní fikce: realita hry na jevišti a realita hry ve hře. Výsledné vyznění je rozporné: hra vložená do organismu hry sugeruje autenticitu tohoto organismu, činí ho jaksi reálnějším; zároveň se však touto cestou divadlo prozrazuje jako divadlo, hra jako hra.

Hra ve hře je zároveň podobenstvím světa i podobenstvím divadla (odtud příznačná inverze: chápání světa jako podobenství divadla – Calderónovo „velké divadlo světa“, Shakespearovo: „*Celý svět je scéna, a muži, ženy, všichni jsou jen herci*“). Součinností vnitřní a vnější hry se odhalují obě stránky divadelního zpodobení skutečnosti: vytváření scénických iluzí (různých zpodobení, podobenství, modelů světa) i jejich rušení deziluzí (přiznáním umělosti, fiktivnosti těchto zpodobení, podobenství, modelů). Divadlo předvádějící na scéně divadlo poukazuje přímo nebo nepřímo na specifické funkce divadelního umění:

1. zábavná funkce (viz *Sen svatojánské noci*) – posláním divadla je jistě bavit, ale absolutizace tohoto poslání vede k degradaci zábavy na pouhé rozptýlení a kratochvíli, která je zábavná jen bezděčně a jinak, než bylo zamýšleno;
2. poznávací funkce – ať už ve smyslu poznání objektivní pravdy o věcech a vztazích (usvědčující moc hry – past na královraha v *Hamletovi*) nebo ve smyslu sebepoznání (uvědomění si vlastního údělu ve světě – *Jeppe z kopečku, Život je sen*);
3. očištná funkce (katarze) – skrze poznání a sebepoznání, skrze emocionální účast se stává hra prostředkem odreagování a očištění škodlivých a nebezpečných sklonů, vášní a pocitů (*Dvaasedmdesátka*).

K pochopení těchto funkcí divadelního umění přispívá divákovi v hledišti divák na jevišti, který se v tomto stává divákem vzorovým, tj. příkladně, patřičně, správně reagujícím na dění ve hře. Hra ve hře je svéráznou sebereflexí divadla. Nastavuje zrcadlo publiku jako lidem, jichž se divadelní zpodobení skutečnosti týká, i jako divákům, kteří jsou fyzicky přítomni předvádění tohoto zpodobení. Hra ve hře odhaluje a zcizuje divadelní konvence, zveřejňuje

a ozvláštňuje hravou a fiktivní podstatu divadelního umění i jeho skutečné poslání. A to tak, že problematizuje dělící čáru mezi herci a diváky. Hra ve hře představuje názorný průzkum, vlastně sebeprůzkum divadelního působení: oné vzájemné komunikace a interakce, která se děje mezi jevištěm a hledištěm.

3. Aktivizace hlediště

Princip divadla na divadle, hry ve hře zkomplikoval jednoznačný (zdánlivě jednoznačný) vztah jeviště – hlediště tím, že vytvořil v rámci jeviště nové, fiktivní jeviště a z jeho herců učinil fiktivní diváky. Příklady dosud uvedené (*Hamlet*, *Sen svatojánské noci*, *Jeppe z Kopečku*, *Život je sen*, *Dvaasedmdesátka*) při tom však plně respektovaly hranici mezi skutečným jevištěm a skutečným hledištěm. Ale v moderních formách hry ve hře se projevují tendence k překročení i této hranice. Na prvním místě tu třeba jmenovat italského dramatika Luigiho Pirandella, velkého novátora dramatické techniky a relativizátora dramatického zpodobení světa, jehož *Šest postav hledá autora* může být prototypem moderního pojetí hry ve hře. Předvádí se geneze a technologie dramatu s cílem zrelativizovat vztah uměleckého díla k neuchopitelné a nepoznatelné skutečnosti. Na jeviště, kde se zkouší, vnikne šest postav „ze života“ a domáhají se, aby jejich životní osudy byly divadelně ztvárněny. Namáhavě, s četnými odbočkami a vysvětlivkami, za pomoci i za protestů divadelních profesionálů odehrají svou rodinnou tragédii. Výsledný obraz je problematický: interpreti jsou osoby divadelně neškolené a pro svůj úkol vinou přílišného osobního zaujetí málo způsobilé; každý z herců-účastníků příběhu vidí situace a události ze svého úzce subjektivního hlediska, „každý má svou pravdu“, jak zní titul jiné Pirandellovy hry.

Ale Pirandello udělal ještě další krok – pokusil se přenést spoluúčast na tvorbě dramatu i do hlediště. Ve hře *Každý podle svého* je salónní drama lásky a žárlivosti propojováno mezihrami, předvádějícími divácké reakce na představení. Ve druhé mezihře dochází k prolnutí jeviště a hlediště: vnitřní hra zpodobuje skutečnou událost, jejíž přími účastníci sedí v hledišti. Jeden z nich vnikne na jeviště, znemožní sice další průběh představení, ale zároveň svým zásahem přispěje k rozuzlení zápletky. Byla-li hranice jeviště-hlediště skutečně překročena, nestalo se tak autentickým zásahem diváka, ale předem připravenou a domluvenou hereckou akcí, prováděnou z hlediště. „Kus“ jeviště byl na chvíli přenesen na druhou stranu rampy; herec byl jako kukaččí vejce podstrčen do hlediště. Je otázka, do jaké míry mohla a měla taková neočekávaná akce oklamat diváky. Domnívám se, že skutečný klam (vzbuzení dojmu autentické nahodilosti) nebyl ani autorovým dílem. Spíše nabídl autor divákovi konvenci improvizace (berte to, jako by to bylo improvizované), aby dosti banální melodramatický příběh prostředky neobvyklé divadelní techniky ozvláštnil.

Od takové nepravé, zdánlivé improvizace je však už jen krok k improvizaci pravé, k vyvolání skutečné aktivity hlediště a k jeho skutečnému zapojení do hry. Takový pokus podnikl švýcarský dramatik Paul Pörtner ve hře *Scherenschnitt* (v českém překladu Josefa Balbína *Máte alibi?*). Hra předvádí poměrně jednoduchý detektivní příběh s úzce vymezeným okruhem podezřelých. Po obvyklém detektivním vyšetřování je provedena rekonstrukce vraždy a po ní hlasování publika, které má rozhodnout o tom, kdo je vrahem. Výrok diváků je plně respektován: v závěrečné fázi hry policejní komisař usvědčí z vraždy toho podezřelého, jehož publikum „zvolilo“ většinou hlasů. Autor vypracoval pro ten účel tři varianty, z nichž každá končí usvědčením a přiznáním jiného ze tří podezřelých. Aktivita publika je tu nefalšovaná, a přece manipulovaná. Diváci sice rozhodnou formou ankety o tom, kdo je vinen, ale okruh podezřelých je autorem předem určen a pro všechny tři varianty je předem vypracována argumentace usvědčení. Danosti zápletky jsou uměle tak uzpůsobeny, aby trojí pravděpodobné řešení připouštěly. Jednotliví diváci, mají-li k tomu odvalu a chuť, mohou už během rekonstrukce vyslovit své domněnky, připomínky, názory, podezření, mohou korigovat herce, upřesňovat jejich stanoviska, klást jim otázky apod. Ale i tato aktivita má své pevné meze. Autor dává ve scénické poznámce představiteli komisaře návod, jak reakce publika usměrňovat, řídit, jak se vypořádat s nesprávnými a zavádějícími názory, prostě se vším, co by mohlo vnést do hry zmatek. Ve stanoveném rámci, na jehož pevnosti a závaznosti nic nemění ani trojí varianta vyústění případu (i tato zdánlivá „libovolnost“, „nahodilost“ byla autorem předem zakalkulována do hry), se může dílčím způsobem projevit skutečná aktivita publika, z níž pak vyplývá proměnlivá aktivita herců, zejména komisaře, jenž figuruje nejen jako tradiční detektiv, ale též jako organizátor, pořadatel hry, vedoucí diskuse a rozhodčí.

Pörtnerova hra představuje sice originální způsob aktivizace hlediště a provokuje živou improvizaci na obou stranách rampy, ale činí tak způsobem příliš vyspekulovaným, než aby mohl mít obecnější platnost. Větší význam mají proto metody méně rafinované, které sice nečiní na aktivitě publika závislé samo fabulační vyústění, ale zato těžší z divácké účasti nefalšovaný emocionální a myšlenkový účín. Zvláště způsobilé je pro takovou aktivizaci dětské publikum, které nemá takové zábrany a zároveň takový sklon k nedůvěře a skepsi jako publikum dospělé.

Ve wrocławském loutkovém divadle inscenoval režisér Kazimierz Braun Homérovu *Iliadu* s organickým a efektivním využitím dětské hravosti. Děti tu pochopitelně nerozhodují o tom, kdo zvítězil v trójské válce, ale aktivně se pod vedením herců zapojují do válečné činnosti obou bojujících stran. Malují válečné štíty, budují coby Řekové pověstného trójského koně a coby Trójané sestavují z krabic hradby obleženého města. Jako útočníci i obránci jsou pak svědky dobytí Tróje. Jejich aktivita je nasměrována v naprostém souladu s charakterem dětských her a zcela spontánně je zatažena do nebezpečného počínání dospělých. Protiválečný apel díla

se tak realizuje praxí – praktickou účastí ve hře na válku –, přesahuje tedy rovinu pouhého slovního varování, pouhé didaktické nabádavosti.

Děti jsou naivní, tedy přirozené a bez předsudků, a proto ochotné ke spolupráci. Obtížnější je vyprovokovat k aktivní součinnosti dospělé diváky. Daří se to pochopitelně lépe na malých scénách studiového typu než ve velkých divadlech, kde odstup diváků od herců je větší. Malá divadla mají připravenou půdu už samotnými výchozími podmínkami – komorní divadelní prostory (sál pražského Divadla na okraji je tak malý, že Mercutio v Potužilově inscenaci *Romea a Julie* doslova šimrá diváky pod krkem svým kordem a umírá jim tak říkajíc pod nosem) i jejich umělá úprava (různé pojednání divadelního prostoru v Divadle na provázku – např. ve hře *Mistero buffo* Daria Fo je jeviště situováno do hlediště, herec se pohybuje mezi diváky a zcela v duchu tohoto prolnutí se přímo obrací svými texty i fyzickými akcemi na jednotlivce z publika a činí je tak svými „spoluhráči“). Scénické prostředky (mezi nimi zejména způsob herectví) jsou přizpůsobeny těsnému vnějšímu kontaktu herců a diváků. Herci nepředvádějí příběh v uzavřené krabici jeviště, nehrají jenom mezi sebou, hrají též přímo s divákem, demonstrují mu probíhající děje. Vzniká tak dvojí plán dramatického dění, v němž se kříží dialog mezi jevištními partnery s dialogem mezi jevištěm a hledištěm. Tato polarita ztrácí charakter brechtovských „zcižovacích efektů“, nejde už o jednorázová vypadávání ze hry, přerušování jevištní iluze, jde o průběžný proces **přímého oslovování diváka**, které ovšem může mít nejrůznější podoby a funkce.

Na principu přímého oslovení bylo vždy založeno „nedivadlo“ Ivana Vyskočila ve všech svých obměnách a proměnách. Vyskočil setrvává v přímém intimním kontaktu s hledištěm, ať už svými promluvami vypráví příběh (funkce epická), poučuje a vysvětluje (funkce pedagogická) nebo přesvědčuje a útočí (funkce apelativní, která nabývá někdy až slovně agresivní podoby – ztrapňování publika v *Meziřečích*). Princip přímého oslovení, slovního apelu do hlediště se bohatě uplatňuje v divadlech kabaretního a textappealového typu, jako je bratislavské Radošinské naivní divadlo nebo pražské divadlo bratří Justů (z nichž zejména Vladimír se lstivým úsměvem vemlouvá do přízně i nepřízně diváků jedovatostmi svých absurdních přednášek). Přímé oslovení je tu nositelem satirického útoku proti národním nectnostem a je namířeno přímo do tváře těch, kteří se na nich tak či onak podílejí.

Souhras publikem s sebou přináší i zbytněly moment **improvizace**, dodávající předváděnému punc divadelní autenticity, vznikání **zde** a nyní (Vyskočilovy variace vyprávěných příběhů, hra s odbočkami a „na pokračování“, vytvářející z jednotlivých představení jakési nesouvislé „seriály“), důmyslného nebo naopak záměrně chatrného maskování připravenosti divadelní podívané. V takové atmosféře a při takových pravidlech hry se může představitel zchudlého „aristokrata“ v *Jířkově vidění* (tento a další příklady jsou ze Studia Ypsilon) obracet na diváky s prosbou, aby mu přispěli na živobytí a dokonce mezi nimi s kloboukem vybírat drobné (když nesmělá žádost o „papírové“ nedojde zpravidla vyslyšení – jsme přece národ

šetrný!): v takové atmosféře se může dokonce stát, že když Hana Hegerová potutelně vyzve „outsidera“, aby „udělal gesto a zaplatil skleničku“, a dostane se jí odpovědi: „Já udělám gesto a vy si to zaplaťte!“ – přijde z hlediště zcela nečekaně neznámá mladá žena se skleničkou vína a nabídne ji žíznlivé zpěvačce. Zvláště živnou půdu vytvářejí pro podobné divácké projevy *Tzv. večery na přidanou* a *Večery pod lampou* (s různými hosty nejrozličnějších profesí, kteří s sebou přinášejí nejrozličnější překvapivé zážitky, vzpomínky, zkušenosti, znalosti), v nichž právě spontánní rozvoj jevištní aktivity je s to vyprovokovat ke spolupráci i někoho z diváků. Nejčastěji je ovšem dotyčný divák „vyvolán“, aby odpověděl na otázku, čím chtěl být a zda se tím stal (zpravidla se mu to nepodařilo – s výjimkou ředitele Náprstkova muzea, který se chtěl stát Indiánem), nebo aby dokázal, co umí. Nepřijde-li dobrovolně, může být donucen lstí. Např. když Miroslav Kořínek vezme slečně v první řadě z ruky kabelku a přiměje postiženou, aby si pro ni přišla na jeviště. Nedostane ji samozřejmě zpátky, dokud nezahraje na housle, na něž pravděpodobně hrát neumí. Diváci většinou tyto výzvy přijímají, protože charakter produkce jim zaručuje, že nebudou hrubě zesměšněni.

Divácká aktivita, podporovaná nebo uměle vyvolaná při těchto mezních produkcích (tj. takových, které svou volnou skladbou, absencí souvislého dramatického děje podobné kousky připouštějí), není okřikována a znásilňována, ale je citlivě sledována a nenápadně usměrňována. Na jevišti přítomný principál Jan Schmid, hrající režisér a režisující herec, ji řídí stejně jako improvizace herců. Předčasně ukončí nezdařilé, vleklé, nudné projevy, po chvíli trapného tápání vysvobodí bezradné dobrovolné i nedobrovolné aktéry.

Improvizace vytváří odbočky, extempore, variace, slovem: místa nahodilosti, nezáměrnosti, ale nemůže se stát činitelem určujícím, utvářejícím řád divadelního díla. To platí o aktivizaci hlediště vůbec.

Hranice mezi jevištěm a hledištěm (ne ve smyslu prostorovém, ale ve smyslu dělby „rolí“, funkcí) je i v těchto případech (z hlediska běžného divadelního provozu výjimečných) sice demonstrativně překračována (základní divadelní konvence se stává předmětem divadelní hravosti), ale není zásadně zrušena. Odstranění této hranice by znamenalo počátek konce divadla. K tomu dochází v parateatrálních produkcích happeningového typu, kde organizátoři dávají impuls, námět, pravidla a základní rámec k akci, ale její další průběh přenechávají svobodné aktivitě všech účastníků, tedy koneckonců – náhodě. Happening znamená přechod od divadla k nedivadlu, od umění k – něčemu nepojmenovanému.

4. Působení divadelního díla

Po namátkovém průzkumu některých výjimečných a mezních forem vztahu mezi jevištěm a hledištěm je na čase se zaměřit na formy běžné, normální, pravidelné. Ten průzkum

nebyl zbytečný: výjimky nejen potvrzují, ale též ozřejmují pravidlo. Např. princip divadla na divadle, hry ve hře názorně a nadsazeně, jakoby ve vypouklém zrcadle demonstruje, jak divadlo působí na smysly, city, vědomí a podvědomí, jak zasahuje celou psychiku diváka, nutí ho k uvažování, probouzí v něm aktivní vztah k převáděnému ději. Ukazuje, jak by „vzorný“ divák měl předváděná řešení aplikovat na svůj vlastní život, jak by měl skrze fikci jiných životů bilancovat realitu svého vlastního života a života své společnosti.

Podívejme se teď na vztah jeviště-hlediště z hlediska záměrného působení divadelního díla. Nejjednodušší, ale zároveň neproblematičtější formu divadelního působení představuje hra à la *thèse* (hra na tezi, tezovitá hra) a jí odpovídající inscenační prostředky. V tezovité hře jsou dramatické události, vztahy a charaktery autorem tak aranžovány, aby dramatické dění vyústilo do jednoznačné poučky, výzvy, teze. Pojetí reality je nutně schematické, protože abstraktní výsledek je dán předem a dramatická konkréta jsou pouhým prostředkem, nástrojem jeho vyjádření. Tezovitá hra působí zcela jednoznačně (blíží se manipulaci divákovým vědomím) a v důsledku toho je též zcela srozumitelná – tím spíše, že výsledná teze bývá zpravidla některou dramatickou postavou (mluvčím autorových názorů) výslovně formulována. Dovedeno do nejradikálnějších důsledků znamená divadlo à la *thèse* popření samotné podstaty a samotného smyslu divadelního umění. Kvůli spravedlnosti je třeba přiznat, že svůj cíl (důsledné podřízení reality tezi) nikdy beze zbytku nedosáhne a právě díky tomuto „nezdaru“, této nedůslednosti (dramatická realita vždy tezi v některém směru, ve větší nebo menší míře přesahuje) může tento žánr dosáhnout alespoň částečné působivosti. Divadlo à la *thèse* může za určitých okolností (v obdobích zjitřeného, a proto snadno ovlivnitelného společenského vědomí) plnit propagační a agitační funkci, ale nemůže se stát základem konsolidované divadelní kultury.

Tezovitá hra je extrémní formou, nejradikálnějším výrazem širší a obecnější tendence v umělecké tvorbě – tendence podřizovat dramatické reálie (dramatické situace, postavy, vztahy a události) racionálním a volným schématům, apriorním ideovým koncepcím, tendence podřizovat dramatická konkréta mimodramatickým abstraktům. Zcela logicky inklinuje tato tendence k uměleckým výpovědím v podstatě **monologického charakteru** – dialogičnost reálií je druhotná vzhledem k monologičnosti autorského (byť všelijak maskovaného) stanoviska.

Opakem a protikladem této tendence je snaha o **dramatickou objektivitu**. Je to ovšem pojem velmi vágní, s bohatou vnitřní diferenciací možností, jejichž společný jmenovatel spočívá v tom, že pravda a smysl hry není předem dán, ale vyplývá ze vzájemného působení dramatických sil ve hře, tj. dramatických postav, jejich idejí a vášní, jejich sporů a konfliktů, slovem: jejich vzájemného jednání v dramatických situacích. Každá postava má svůj záměr, zájem, a tedy svou „pravdu“ a každá postava dostane příležitost uvést pro svou pravdu své nejlepší argumenty (ať už rozumové nebo citové, etické nebo politické, osobní nebo společenské). Ideové a emocionální bohatství objektivního dramatického díla závisí ovšem na významové

složitosti dramatické struktury a na uměleckém mistrovství, s nímž je tato složitost podána. Jako vrcholný vzor dramatické objektivitvy může posloužit drama Shakespearovo, zejména jeho zralé komedie a tragédie. Letmý pohled do teoretické a praktické shakespeareologie ukazuje, jak bohaté interpretační možnosti se skrývají v textech jako *Hamlet* nebo *Král Lear*. Ale totéž platí i o autorech méně odlehlých, např. o dramatech A. P. Čechova, která za pouhých 3/4 století prodělala ve scénických realizacích cestu od naturalistické popisnosti a impresionistické náladovosti až k deziluzivní krutosti a neiluzivní modelovosti.

Mistrovství objektivního dramatika tkví v tom, že dokáže stejně přesvědčivě zpodobit obě strany dramatického konfliktu a nepřipustí ke slovu své osobní sympatie. Autorské stanovisko se rozplývá v celkové koncepci díla (autor potlačuje metodicky svou subjektivitu), nezasahující rušivě do imanentních zákonitostí dramatického organismu. Umělecká výpověď je bytostně dialogická: pravda díla vyplývá ze střetání protikladných nebo aspoň rozporných pravd jednotlivých sil dramatického sváru.

Protikladnost zmíněných tendencí koresponduje se známým Marxovým výměrem schillerovského a shakespeareovského způsobu tvorby. V dopise z 19. 4. 1859 píše Karel Marx F. Lassalovi na okraj jeho historického dramatu: „*Samo sebou bys to pak musel dělat víc po shakespeareovsku, a právě za tvou hlavní chybu pokládám, že to děláš po schillerovsku, děláš z jednotlivců pouhé hlásné trouby dobových myšlenek.*“⁴⁹

Mluvil jsem hlavně o dramatu, ale vše, co bylo řečeno, platí analogicky o inscenační práci. I zde můžeme rozlišit na jedné straně režiséry „monologizující“, tj. podřizující jevištní realie abstraktním schémátům, apriorním vnitřním modelům, režiséry manipulující herce i publikum, – a na druhé straně režiséry, kteří chtějí skrze dialog jevištní vést **dialog s hledištěm**.

S polaritou těchto tendencí souvisí i často omílaný problém, zda divadlo má pouze klást otázky nebo též dávat odpovědi. Nezdá se, že by tento problém byl šťastně formulován. V přísném a přesném smyslu umělecké dílo neklade žádné otázky a nedává odpovědi, pouze předvádí určité umělecké fakty, v nichž jsou ukryty určité problémy, které v konkrétních podmínkách konkrétním způsobem řeší. Toto řešení může (ale nemusí) mít obecnější použitelnost (tj. dá se aplikovat i na obdobné situace). Pojmy otázky a odpovědi třeba tedy chápat ne v doslovném, ale v přeneseném smyslu. Pouze za této podmínky lze pokračovat v úvaze na toto téma.

Každá odpověď předpokládá existenci otázky. Otázka (problém, spor, svár, konflikt) je prvotní a nezbytná: je *conditio sine qua non* dramatu. Má-li mít dramatické dílo společenský dosah, musí být otázka nejen společensky, ale i dramaticky relevantní:

- a) musí jít o problém závažný a nikoli o pseudoprobém (otázka musí klást při zodpovídání odpor – odpověď nesmí být nasnadě);

⁴⁹ Marx, K. – Engels, B.: *O umění*, Praha 1949, s. 130.

- b) musí se vycházet z otázky a hledat k ní odpověď a ne naopak (jako činí hra à la thèse, která vymýšlí otázku k předem dané odpovědi);
- c) musí jít o otázku, jejíž zodpovězení je v silách a kompetenci příslušného žánru. Proti poslední zásadě se často prohřešují tzv. výrobní hry a televizní seriály s výrobní tematikou, snažící se řešit speciální problémy technického rázu. Jejich řešení je pak nutně pseudořešením, protože autor není k němu kompetentní a divák ve své většině nemá možnost si ověřit jeho správnost.

S odpověďmi je to daleko složitější než s otázkami. Předem třeba otevřeně říci, že umění nemůže **skutečně** rozřešit žádný problém, který existuje ve skutečnosti. Může pouze na fiktivním případě (který koresponduje s některými skutečnostními jevy) naznačit některé z možných řešení: tím, že dá určitým postavám, reprezentujícím určité společenské síly, za pravdu. A to zase nikoli výslovně, ale podle toho, jak která z nich obstojí v dramatickém sváru, jak v něm prokáže svůj charakter, jak se osvědčí její společenský postoj a její taktika. Odpověď uměleckého díla je tedy zcela konkrétní: má-li obecnější platnost, pak ne proto, že byla obecně formulována, ale že svár dramatických sil byl rozvržen velkoryse a směřoval k velkorysému řešení, které připouští velkorysé použití (srovnej velkorysost oné věčné otázky a touhy, jak ji klade Goethův „Faust“, s oním „věčným ženstvím“, které zazní v závěrečné hádankovité odpovědi!).

Dílo, které zodpovídá, může ve svém diváckém účinu daleko méně aktivizovat než dílo, které se toliko táže. Vzpomeňme, jak aktivizující účinek měly bezvýchodné, zoufalé otazníky Bezručovy poezie, které jako by řešení vylučovaly, nebo ve zcela odlišné sféře temné groteskní satiry N. V. Gogola, M. J. Saltykova-Ščedrina, A. V. Suchovo-Kobylyna... Naproti tomu účinek zcela jednoznačné a adresné schematické agitky může být nulový, nenajde-li se nikdo, kdo by výslovné výzvy uposlechl. Měřítkem apelativnosti není chvályhodný autorův záměr, ale skutečná odezva díla.

Otázky a odpovědi nelze oddělovat: způsob položení otázky už naznačuje odpověď. I v negativním pohledu groteskní satiry (např. Gogolovy) je nepřímou vyjádřen klad: deformace charakterů a společenských vztahů poukazují k pozitivnímu společenskému a etickému ideálu, z hlediska něhož je kritika prováděna. Otázky a odpovědi tvoří dialektickou jednotu uměleckého zpodobení a jenom v této jednotě má tento problém a vztah smysl.

Je-li kladení otázek výhradní doménou divadelního díla (autora a inscenátorů), je hledání odpovědí zákonitostí komunikativní součinnosti jeviště s hledištěm. Taková aktivizace diváckého vědomí, při níž je divák aktivním spoluhladačem, představuje samozřejmě efektivnější způsob než jednostranné poučování a nabádání.

5. Polemická kapitola o dramatickém hrdinovi

Jedním z nejmocnějších prostředků působení divadelního díla je nesporně člověk v dramatu – **dramatický hrdina**. Toto běžné označení je poněkud matoucí, protože nesprávně sugeruje příkladnost; dramatickým hrdinou je však stejně ušlechtilý Hamlet jako zločinný Richard III. Dramatický hrdina (jehož nesmíme ztotožňovat s pouhou dramatickou postavou: jde o osobu, jejíž funkce ve hře je klíčová a určující) může být stejně vzorem (kladný hrdina) jako odstrašujícím příkladem (záporný hrdina), může být postavou autorem privilegovanou, ale i znevýhodněnou apriorním odsudkem nebo posměchem. Takové schematické hodnocení dramatických hrdinů je příznačné pro díla, v nichž je zdůrazněn moment výchovný (od pohádek až po různé hry pro mládež): nezkušený divák má být jednoduchými příklady eticky správně orientován, má mu být dáno jasné najevo, co je hodno následování a co hodno odsudku. V dramatické tvorbě pro dospělé je takový schematismus právem pocítován jako nedostatek (s výjimkou některých speciálních žánrů, např. některých druhů satiry, které se nezaměřují na hlubší pohled do lidské psychiky, ale jde jim o kritiku obecných společenských nešvarů). S tímto nedostatkem se pravidelně setkáváme ve zmíněném už dramatu à la thèse. Drama, jehož ctižádostí je dramatická objektivita, pracuje nejčastěji s postavami problémovými a problematickými, v nichž se lidská hodnota spíše hledá nežli proklamuje.

Otázka dramatického hrdiny (a zejména otázka kladného hrdiny, jeho životnosti a věrohodnosti) je v divadelním umění stále znovu předmětem diskusí a sporů. Je to otázka, kterou nelze jednoznačně vyřešit jednou pro vždycky. Proto zcela zákonitě bude mít tato kapitola charakter polemický.

Při pokusu o pochopení specifického charakteru hrdiny v dramatu je třeba vycházet ze specifické podstaty divadelního umění. Každý umělecký druh má svůj vlastní, zvláštní způsob zpodobení skutečnosti. Specifičnost dramatu jakožto literárního textu určeného k inscenování plyne především z osobitého charakteru divadelního představení, z jeho podmínek a zaměření: setkají se dvě skupiny lidí, herci a diváci, aby se zúčastnili předvádění nějakého příběhu, události, děje, pro což mají k dispozici určitý (zpravidla velmi omezený) prostor, určitou (zpravidla velmi omezenou) dobu a určité (zpravidla velmi omezené) prostředky. Z těchto okolností se dají odvodit základní, obecně platné rysy dramatu: kondenzace a koncentrace látky, náznakovost výrazu, vysoké napětí jako předpoklad poutavosti dramatického děje.

Kritéria, jimiž bývá posuzováno naše soudobé drama, a požadavky, které na ně bývají kladeny, mnohdy nerespektují specifičnost divadla a dramatu, předhazují mu skutečné nebo jen domnělé výsledky jiných disciplín. Televizní seriál například předvádí na široké ploše bezmála kronikářským způsobem pravděpodobné obrazy ze života některé společenské vrstvy nebo instituce. Pracuje s lidskými typy průměrnými, mírně nadprůměrnými a mírně podprůměrnými ve více méně běžných životních situacích a celkem může dosáhnout jakési

reprezentativnosti. Takový způsob zpodobení skutečnosti je v televizi nikoli sice nutný, ale možný; klást podobné požadavky na divadlo, které se samotnou svou hravou podstatou přičí pouhé dokumentárnosti, je však nedorozuměním. Doménou divadla a dramatu není svět průměrnosti, ale **svět protikladů, extrémů, svět mezních situací**, to jest problémových uzlů, v nichž jsou reálně existující rozpory a konflikty nahuštěny a koncentrovány nebyvalou („v reálu“) měrou. Zpodobení skutečnosti v dramatu je ve srovnání s románem nebo televizním seriálem vždy jednostranné, ale oč zúženější, o to možná hlubší, pronikavější. Z tohoto hlediska (z hlediska extrémního způsobu zpodobení, jež pracuje spíš typičností výjimečného než průměrného) je třeba nazírat i to, co je v divadelním umění nejdůležitější – **člověka ve hře**.

Skutečný dramatický hrdina není tedy ztělesněním průměru, „normality“, toho, co se nejčastěji vyskytuje. Hledisko **průměrnosti** má své hluboké kořeny v české dramatické tradici a je jednou z příčin, proč je v Čechách skutečně velké drama tak vzácné. Zakládáme si často na tom, že náš typický dramatický hrdina je neokázalý, civilní, nepatetický. Absence patosu však není předností dramatu. Patos v pravém (a původním) smyslu není bombastem prázdných slov a gest, ale hlubokou vášní, strážní, pohnutím, s nímž dramatické síly bojují o své životní zájmy, se svými životními problémy, za své životní ideje. Opravdový patos je neomylným znakem velkého dramatu. Je výrazem toho, že se dramatický konflikt odehrává s vynaložením všech sil, za každou cenu, do krajních důsledků. Není snad důvodu, aby divadlo přehrávalo, ale je ještě méně důvodů, proč by mělo podehrávat. Výrazové prostředky mají odpovídat věci, o níž jde. Jde-li o věc velkou, proč by výraz neměl být velký? Civilismus je estetika polovičatosti a přízemnosti.

V českém poválečném divadle hraje důležitou roli proud tzv. čechovovského dramatu. Zahrnuje díla lepší i horší, ale vcelku je příznačné, jaké proměny doznala složitá čechovovská dramatická struktura v českém kontextu. Čechov byl krutý i něžný, nemilosrdný i soucitný; tragický i fraškovitý, stavěl do ostrého, neuhlazeného protikladu polohy vysokých mravních tužeb a hlubokých existenciálních frustrací, nadšených nadějí i zoufalých beznadějí, jemných lyrických nálad i cynických denunciací základních lidských hodnot. Smysl jeho děl spočívá ne v přímém působení vybraných pasáží, ale v kontrapunktickém vyznění celku. Naše „čechovizování“ je proti tomu metodicky ochočené, tu šrámkovsky zlyričtělé, tu popisně zžánrovělé. Podtextová metoda, která u Čechova osciluje mezi vysloveným a nevysloveným v situacích, kdy dramatické postavy stanou na hranici svých možností, a tudíž na hranici vyslovitelnosti, se stala u nás převážně pouhým technickým prostředkem, sloužícím k vyjádření těch, kteří se vyjádřit ostýchají, prostředkem nedoslovení, mluvení napůl, podehrávání (typických to znaků civilismu).

Neméně problémů s sebou nese i pojetí dramatického hrdiny jako **ztělesněného ideálu**. Tu je třeba korigovat neadekvátně formulovaný požadavek tzv. kladného hrdiny v dramatu.

Staticky pojatá představa kladného hrdiny jakožto souboru občanských i soukromých ctností, jakožto vzoru (s připouštěním drobných, nepodstatných chyb a nedostatků jakožto momentů „zlidšťujících“) stěží může být nositelem opravdového dramatického sváru. Je-li takový soubor pozitiv vržen do extrémní situace, dokonalou rovnováhu jeho ctností může zachránit jenom fabulační vůle osudového strůjce – autora. Předvádění ctností je doménou legendy, ať už v náboženské nebo v sekularizované podobě (ale i legenda, je-li dobrá, předvádí dobro jako cíl, jako výsledek boje, nikoli jako východisko). Drama nepředvádí vlastnosti, ale vášně a činy. Pojem dramatického hrdiny je třeba chápat jako dialektické sepětí charakteru se situacemi, do nichž je vrhán, jež do určité míry spoluvytváří, mění a jimž do určité míry podléhá a přizpůsobuje se. Dramatická trhlina způsobená extrémností situace nejde zpravidla mezi hrdinou a okolním světem, ale zasahuje dramatickou postavu v samotném jádru – vytrhuje ji z navyklosti jejího způsobu existence, z jejího relativního klidu, z její relativní stabilizace. Taková postava ovšem ztrácí stejně svou statistickou reprezentativnost jako svou ideální příkladnost. Sofoklův Oidipús byl ve smyslu průměru nebo vzoru stejně málo představitelem své doby jako Shakespearův Othello nebo Lear, Brechtův Galilei nebo Gorkého Jegor Bulychov. A přece dramata Sofoklova, Shakespearova, Brechtova nebo Gorkého podávají hluboký obraz doby a lidí v ní.

Z dramatického hlediska nejspornější je pak pojmání kladného hrdiny jako **autorova favorita**. Autor, který zachraňuje pověst svého křišťálově čistého oblíbence tím, že odpovědnost za jeho činy přenáší na jeho spoluhráče, dramaticky své postavě spíše škodí než prospívá. Všimněme si, jak krutí dovedou být ke svým hrdinům bez rozdílu velcí dramatikové: ničeho je neušetří, v ničem jim nepomáhají, nechají je napospas jejich vlastní slabosti a síle, aby se prokázalo, co v nich skutečně je. To je způsob dramatický. Strůjci happyendů se při svém nadřezování favoritům chovají bezohledně vůči jejich okolí: co vše je třeba v melodramatech se šťastnými konci obětovat, aby favorit dosáhl kýženého cíle. Myslím, že taková manipulátorská technika snování dramatického děje je nejen zastaralá, ale ve své podstatě i nehumanistická: je založena na privilegování jednoho člověka na úkor druhých.

Proměny současného divadla s sebou přinášejí postulát: nahradit individualistické hrdinství minulosti nikoli mechanickým kolektivismem (protože jeviště není nejvhodnějším místem pro přímé zpodobování masových hnutí), ale **rozpornou lidskou družností a koexistencí**. Ne už příkladný jedinec, který stojí nade všemi a proti všem, ale bohatě diferencovaný dramatický personál, souhra a souboj rozporných dramatických sil, ne už statická dokonalost, ale dynamický proces její postupné realizace vyjadřuje lidství ve hře, lidství v jeho velikosti, prostřednosti i malosti, v jeho ctnosti i neřesti, v jeho rozumu i nerozumu. Kritériem lidskosti dramatu není tedy ani průměr, ani ve hře ztělesněný vzor, ale humanistické hledisko, z něhož autor nazírá lidské problémy, starosti, strasti a radosti v extrémních situacích, jež lidské

hodnoty neúprosně prověřují. Jen tak může drama se zdarem plnit svou nejvyšší funkci apelativního dialogu s lidmi, s jedním každým na druhé straně divadelní rampy.

6. Prostředky divadelního působení

Divadlo zpodobuje na jevišti lidské jednání a jeho okolnosti. Schematicky lze rozlišit zpodobení **přímé** a **nepřímé**. Při přímém zpodobení znamená jevištní fakt přímo a doslova to, co představuje. Např. kouří-li herec na jevišti, znamená to, že postava A v daný okamžik a v dané situaci kouří. Ve vztahu k dramatickému celku může být i takové jednoduché jednání nositelem dalších významů: výběrem (už sám fakt, že byla zvolena ta a ne jiná akce, je významový), situovaností (akce probíhá za určitých okolností) a provedením (způsob kouření může osobu charakterizovat, vyjádřit její nervozitu, klid, požitkářství apod.).

Při zpodobení nepřímém znamená jevištní fakt více nebo něco jiného, než představuje. Mluvíme o „pojmenování přeneseném“, „obrazném“ nebo „metaforickém“ v širším smyslu slova (zahrnujícím obrazné prostředky). Zevrubná a obecně přijatá klasifikace scénických obrazných prostředků neexistuje. Proto je třeba si vypomoci terminologií literární poetiky, která sice pro jazyk dramatu platí doslovně jako pro ostatní literární žánry (lyriku, epiku, publicistiku a literaturu věcnou), kdežto pro umění scénické pouze **analogicky** (scénické analogie k literárním „obrazům“, zvaným též „tropy“). Toto analogické použití pojmů je oprávněno tím, že na scénické obrazné prostředky se přes odlišnost materiálu (na jedné straně slovo – na druhé straně veškeré scénické prvky od hereckého jednání až po hudbu, osvětlení, kostýmy) vztahují stejné zákonitosti jako na obrazy básnické.

Demonstrujeme si rozdíl přímého a nepřímého zpodobení na konkrétním příkladu. Chceme-li iluzionistický divadelník, omezující své výrazové prostředky na přímé zpodobení, vyjádřit, že děj se odehrává potmě, ztlumí reflektory, čímž vytvoří iluzi (ovšem jen částečnou, protože v úplné tmě se hrát nedá: vlastně dá, ale není to vidět), znesnadní však divákovi přehled. To je základní paradox divadelního iluzionismu: zůstává uměním jedině díky tomu, že svého cíle – dokonalé iluze – nikdy nemůže dosáhnout.

Divadelník neiluzivního zaměření zvolí v daném případě patrně řešení obrazné. Např. v jedné Marceauově pantomimě (s dějem převzatým z čínského divadla) se snaží hostinský potmě oloupit a zavraždit svého rosta. Skutečnost setmění je vyjádřena obraznou akcí: hostinský zhasne svíčku, ale jeviště zůstane osvětlené. Svíčka zde funguje jako reálná svíčka (zdroj konkrétního osvětlení) i jako znak světla vůbec. Osvětlení reálně trvá i po zhasnutí svíčky (protože reálným zdrojem osvětlení je reflektor), v obrazném smyslu však nastane tma. Divák ví, že je naprostá tma a při tom vidí a může sledovat zápas, který se v této fiktivní tmě odehraje. Jde o „přenesení významu“ na základě vnitřní, věcné příbuznosti mezi svíčkou

a světlem; proto můžeme tento obrazný postup klasifikovat jako období literární **metonymie**, případně její odrůdy **synekdochy**. Princip pars pro toto (část za celek), charakteristický pro synekdochu, je na divadle velmi produktivní. Je na něm založen celý arzenál jevištních výrazových prostředků, jimž říkáme zjednodušeně náznak. Předmět nebo děj není představen v úplnosti, pouze naznačen (na divákovi je, aby náznak domyslel, aby se dovтіpil) nebo nahrazen charakteristickou částí (při náznakové výpravě střecha nebo stěna reprezentuje dům apod.).

Stejně běžná je na divadle i **metafora** v užším smyslu, „přenášející“ význam na základě vztahu podobnosti. V Grotowského představení Calderónova *Vytrvalého prince* (Divadlo-laboratoř, Wrocław 1965) červený plášť, v němž hrdina přišel na scénu, posloužil coby sebestmračské dűtky, pak coby rudé sukno, jímž herečka provokovala své druhy jako býky v aréně, coby stěna zpovědnice a posléze coby rubáš. Mezi plášťem, dűtkami, stěnou zpovědnice a rubášem jsou toliko vnější vztahy – společný jmenovatel vytváří teprve herečká akce, která ex post vnáší do dění i vnitřní souvislosti. Tento způsob dynamického řazení, řetězení scénických metafor nebo jiných scénických obrazných prostředků je pro divadlo charakteristický. Jde o scénické metamorfózy (přeměny, proměny), při nichž každá věc může být pomocí herečké akce zrušena ve své přirozené funkci a může nabýt funkcí nových, blízkých i vzdálených. Věci nemají význam pouze samy o sobě, ale získávají i významy nové způsobem lidského použití.

Metaforické prostředky umožňují odpoutání uměleckých významů od přímých, věcných významů dramatických faktů, umožňují aktualizaci i zobecnění. Calderónův *Vytrvalý princ* je vzornou ukázkou tzv. mučednické tragédie. Historický rámec příběhu tvoří boje mezi Portugalci a mohamedánskými Maury v 15. století. Portugalský princ don Fernando je zajat Maury a fezský král požaduje za něho jako výkupné Ceutu. Portugalci jsou výměně nakloněni, ale zajatec sám ji odmítne. Než by obětoval křesťanské město jinověrcům, raději obětuje svůj život. Statečně snáší útrapy zajetí a vytrvá ve cti až do mučednické smrti. Teprve mrtvé tělo je Portugalci vykoupeno, aby bylo umístěno v chrámě. Grotowského na Calderónově hře pochopitelně nezaujala náboženská válka, konflikt dvojí víry. Zaujal ho osud „vytrvalého prince“ jako postavení osamělého, bezbranného člověka v nepřátelském obklíčení. Podstata této situace si uchovává pro moderního člověka nezmenšenou naléhavost a aktuálnost. Co má dělat člověk, je-li nespravedlivě vydán napospas moci a násilí, proti němuž není žádné aktivní obrany? Jak se má chovat třeba vězeň v koncentračním táboře? Je možné zachovat si v takové situaci lidskou důstojnost? Calderónovu náboženskou motivaci příběhu transponuje Grotowski do polohy existenciální. Příběh vytrvalého prince je mu studií fenoménu vytrvalosti, prověrkou člověka v mezní situaci, za krajně neúprosných podmínek.

Jakými prostředky dosahuje inscenátor takového posunu? Při respektování litery textu modernizuje a aktualizuje jednotlivé situace a děje smyslově konkretizujícím a zároveň významově zobecňujícím fyzickým jednáním. Nátlak na zajatce má rozmanité podoby. „Vytrvalý

princ“ je položen na praktikábl a podroben lékařskému rituálu. Jevišťe se stává operačním sálem: zvědaví a dychtiví „doktoři“ v černých pláštích ho dotěrně ohledávají a ohmatávají, jejich chladný „odborný“ zájem navozuje představu pseudovědeckých, nelidských vivisekcí, jaké byly prováděny na vězních koncentračních táborech. „Doktoři“ se vzápětí proměňují ve výhružně kroužící nelítostné dravce nebo zase v soldatesku dupající a skandující kolem své kořisti. Proces ovlivňování se stupňuje, střídají se formy nátlaku psychického a fyzického. Z operačního sálu se vyvine aréna krvavého zápasu a nakonec obětiště, na němž je „vytrvalý princ“ mučen, bičován a posléze ukřižován.

Klasické dílo umožnilo Grotowskému konfrontovat starou látku mýtického půdorysu se zkušenostmi, zážitky, city a názory moderního člověka. Při inscenační tvorbě dochází k setkání, v němž jsou staré hodnoty prověřovány novými měřítky a naopak moderní rozpad hodnot souzen z hlediska toho, co z minulých hodnotových systémů přetrvává, co je v nich nadčasového.

Výchozí dramatický text znamená při takovém zpodobení více, mnohem více, než představuje v prvním, doslovném významu. Jevištní dění se stává obecným **podobenstvím**, **modelem** lidského údělu. Předpokladem takového významového povýšení je samozřejmě dramatický text, který se nespokojuje s popisem životních banalit, ale míří ke komplexnímu vidění světa, byť v omezení daném dobou, historickou ideologií.

Vztahy mezi „obrazy“ básnickými a scénickými (mezi „metaforikou“ dramatického textu a inscenace) jsou složité a proměnlivé. Rozhodně nejde o poměr přímé úměrnosti: holý dokumentární text lze inscenovat s velkou divadelní obrazivostí a naopak vysoce básnický text lze přímočaře oddeklamovat, ale v zásadě platí, že literární obrazivost dramatického textu inscenátory inspiruje a umožňuje jim rozvinout scénickou vynalézavost a fantazii. Extrémní příklad těsného spojení mezi literárním a scénickým obrazem skýtá fantastická komedie Ľubomíra Feldeka *Metafora* (1977). Autor – ne náhodou básník – vybudoval celou zápletku hry na scénické realizaci literární metafory „ztratit hlavu“. Hrdina hry – ostatně opět: Autor – doslova ztratí hlavu (kvůli ženě, jak jinak?): po vášnivém polibku „mucholapky“ Brigity se autorova hlava ocitne na klavíru, zatímco trup s údy zůstane ležet u jeho nohou. Celá další zápleтка se točí kolem rozdělenosti a odloučenosti hlavních částí lidského organismu. Sledujeme absurdní poetický kolotoč situací a v něm izolované osudy hlavy a těla, které procházejí rukama různých „majitelů“ a manipulátorů, aby se autorova hlava nakonec vrátila tam, kam patří. Realizace metafory dala příležitost k rozpoutání bláznivě zábavného děje, v němž se satiricky demaskovala leckterá lidská nepoctivost a faleš, ale ve výsledném smyslu se povyšuje situační mechanismus na podobenství vnitřních rozporů v člověku.

Jak už bylo naznačeno, přímé zpodobení inklinuje k vytváření iluze. Iluzionistický realismus a naturalismus 19. století se svým kukátkovým prostorem, se svými zarámovanými oživenými „obrazy ze života“, se svou fiktivní, jevišťe od hlediště oddělující „čtvrtou stěnou“

absolutizuje imitativně a ilustrativně chápané přímé zpodobení a sleduje jako cíl přivést diváka do stavu, v němž by zapomněl, že je v divadle. To se nikdy úplně nezdaří, ale míra iluzivnosti podívané může být mnohem větší, než je pro estetický požitek ze hry zdrávo. Takto chápaná iluze totiž ochromuje vnímací aktivitu – divák musí přijmout, co se mu dává, jako danost. Ať je oklamán, okouzlen, stržen nebo šokován, vždy je zbavován nazíracího, hodnotícího a kritického odstupu, vždy je spíše pasivním předmětem divadelního působení než svobodným partnerem divadelní komunikace.

Formy nepřímého zpodobení vedou k **aktivizaci diváckého vnímání**. Metafora nutí k představování si, náznak k domýšlení, podobenství k rozluštění, model k interpretaci a aplikaci. Obrazivost divadla kladením překážek a otázek uvolňuje diváckou představivost a obrazotvornost, emocionalitu a inteligenci. Co herec nezodpověděl, nedopověděl, nedočinil – to divák sám sobě zodpovídá, dopovídá, uvědomuje si možnost a nutnost činu. Nepřímé divadelní zpodobení tím, že neříká vše do konce a doslova, vyvolává u diváků osobní představy a asociace. Prostor, který se takto divákovi nabízí, není ovšem neomezený. Osobní asociace individuálních vnímatelů nemohou být libovolné. Determinantou divácké představivosti je divadelní konkrétnost a určitost v základní – věcné – rovině dramatického dění. Působí zde, co bych nazval „patrovým principem“: skutečně divadelní uchopení látky je určité a jednoznačné v nejnižším patře, v rovině elementárních faktů, v rovině dramatického jednání, lidských akcí a reakcí, v rovině dramatické kauzality (příčiny a následky dramatického dění). Čím vyšší patro, tím je dramatická struktura významově složitější a mnohoznačnější (rovina emocionální a psychologická: motivace lidských činů, nálada, atmosféra; rovina ideová: vyšší, obecné významy dramatického dění, transcendence dramatických faktů). Z tohoto hlediska je zcela zákonité, že v divadelních dějinách zvítězila konkrétní dramatická symbolika Čechovových her nad mlhavostí symbolického impresionismu Maeterlinckova – při vši podnětnosti tohoto zapomenutého divadelního mága pro rozvoj moderní dramatické techniky.

Mocným korektivem divácké představivosti je pak skutečnost, že v divadle (na rozdíl od vnímání hudby nebo poezie) převažují asociace společné, společenské, objektivní nad asociacemi individuálními, intimními, subjektivními (zvláště zřetelné je to u působení komediálních žánrů, kde vzniká jakási pospolitost smíchu a skrze ni jednota nazíracího hlediska na předváděné jevy): To souvisí s bytostně dialogickou podstatou divadelního umění, které se realizuje v několikasupňové transcendenci: v přesahu herce ve směru k roli, v přesahu herců ve směru k jevištním partnerům a konečně v přesahu divadelního díla ve směru k partnerům na druhé straně rampy – k divákům.

Protiklad přímého a nepřímého divadelního působení není absolutní: absolutizace přímého zpodobení v realistických a naturalistických „obrazech ze života“ ochromuje potenci divadelního umění stejně jako absolutizace vyjadřování nepřímého, obrazného (složitá znaková řeč orientálního divadla vedla nakonec k vysoce kultivovanému ustrnutí). Obraz,

metafora, symbol apod. nemá být pouhou ozdobou, opentlující „obsah“ (jak bývala kdysi chybně chápána funkce básnických tropů), ale prostředkem, který je s to vyjádřit dramatické významy účinněji, elegantněji a hloub než zpodobení přímé. Nevyjádří-li se obrazně více a lépe než přímo, pak půjde skutečně jenom o ozdobu nebo prázdný efekt.

Optimální je tedy vzájemná součinnost a vzájemná polarita obou způsobů divadelního zpodobení, při níž přímé zpodobení jaksi autentizuje dramatické dění a nepřímé zpodobení mu dává významové přesahy. Tuto zásadu nejlépe dokumentují extrémní případy. Účinek Grotowského experimentálních inscenací byl podmíněn právě spojením radikálních forem obou způsobů: na jedné straně šokující tělesná autenticita hereckých akcí, nefalšovaná námaha, pot, násilí, utrpení, na druhé straně hluboce promyšlená a vysoce artistní struktura jevištních znaků. Právě tímto kontrastním spojením je dosahována rovnováha mezi strhujícím emocionálním zážitkem a náročným myšlenkovým obsahem divadelního díla.

Tato dialektika prostředků poukazuje k samotné podstatě divadelního umění, které je hrou na skutečnost a hravou skutečností: mívá vždy k iluzi, ale k iluzi hravé, divadelní, to jest takové, v níž nikdy nemůže skutečnost s divadlem splynout, vždy se balancuje na hranici iluze a vědomí hry.

II. STUDIE A ESEJE

DIVADLO JAKO HRA

I.

Johan Huizinga definuje hru ve své knize *Homo ludens* takto: „Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“ než je „všední život“.“¹

K této definici je třeba připojit dvě poznámky: 1. pojem „pravidel“ je dosti široký a komplikovaný – vedle her s přesnými a přísnými pravidly, jež je nutno bezpodmínečně zachovávat, her „kanonizovaných“ (karetní hry, šachy, některé hry sportovní) existuje i řada her s pravidly pouze rámcovými, značně volnými, ba proměnlivými nebo dokonce ad hoc tvořenými – hry „na něco“, založené na „představování“ (např. mnohé hry dětské); 2. autonomnost hry, při níž dochází ke vzniku jakési nové, fiktivní, umělé skutečnosti, nikterak nevylučuje druhotné funkce účelové (např. sport jako prostředek k utužení zdraví, k získání tělesné zdatnosti apod.) – důležité je, že tyto praktické zřetele jsou druhotné, tzn. že se bez nich hra může obejít (sport nepřestává být sportem ani tehdy, působí-li na lidský organismus škodlivě).

Titul mé první knihy záměrně nezní: Divadlo je hra, ale Divadlo **jako** hra. V principu hry, v hravosti hledám klíč k podstatě divadelního umění, nazírací hledisko, jež by umožnilo jednak najít styčné body divadla se hrou ve vlastním smyslu, jednak odlišit divadlo od jiných forem společenského vědomí a konání. Nebo souhrnně: nalézt **specifičnost** divadelního umění.

Praktickou definici divadelního umění lze formulovat asi takto: Divadlo je činnost, při níž herci předvádějí na jevišti fiktivní lidské osudy nebo děje pro diváky v hledišti.

I tato definice vyžaduje několik vysvětlivek: 1. živého herce může zastupovat herec neživý (loutka nebo pouhý stín) manipulovaný živým vodičem; 2. „lidské“ osudy nebo děje je třeba chápat v širokém smyslu – může jít o projekci lidských pojmů a vztahů do fantastického světa oživených věcí, polidštěných zvířat nebo jiných tvorů; 3. pojem „fiktivnosti“ rovněž platí jen s určitou rezervou: i když fiktivní osudy a děje v divadle naprosto převládají, nelze vyloučit – např. v tzv. divadle faktu nebo v dramatu historickém – ani takové zpracování námětu, které je na přechodu mezi dokumentárností a fikcí. Čirá dokumentárnost je však zřejmě divadlu nedosažitelná; potlačila by jeho uměleckou povahu.

Svět divadelní hry existuje přísně vzato jen po dobu 1–4 hodin představení a vzniká vydělením ze světa, jemuž říkáme skutečný. Existuje jen pro ty, kdo jej vytvářejí (herci), a pro ty, jimž je představení adresováno (účastníci představení, diváci). Jakékoli přímé zásahy zvenčí do autonomního světa divadelní hry znamenají tudíž prvky rušivé. Ale platí to i opačně:

¹ Huizinga, J.: *Homo ludens*, Praha 1971, s. 33.

rušivě působí i svévolné popření divadelní suverenity, opuštění rámce hry, přímý apel z jeviště do světa mimodivadelního (přičemž zase této rušivosti lze využít pro účely hry, lze ji pojmout do hry jako něco zákonitého, lhostejno, zda jde o rušivé momenty nahodilé nebo záměrné).

Činnost zvaná divadlo má prvotně smysl sama v sobě: v onom dvoustranném účastenství hrajících a dívajících se, kteří se předváděnými událostmi baví, vzrušují, dožívají, rozveselují apod. Hra herců nemá (nebo alespoň nemusí mít a nepřestává být proto divadlem) žádný vnější, mimo divadlo ležící praktický účel: nesnaží se (nebo alespoň nemusí se snažit) diváka k něčemu přimět, něco mu dokázat, o něčem ho přesvědčit. Smysl divadelní produkce je v samotném jevištním dění a v diváckém zážitku z tohoto dění. Divadlo je projev umělecký.

II.

Každá hra se provozuje podle určitých pravidel. Tato pravidla mohou být – jak bylo řečeno – velmi přísná a neměnná (jak je tomu zejména u her v užším smyslu, pro něž platí výrok Paula Valéryho, že vůči pravidlům hry není možný žádný skepticismus) nebo to může být jen rámcová dohoda mezi účastníky.

I divadlo, které samozřejmě mezi hry v užším smyslu nepatří, má svá pravidla, ovšem pravidla zcela zvláštního druhu. Mám na mysli složitou a proměnlivou soustavu tzv. **divadelních konvencí**.

Obě strany divadelního procesu, účinkující i vnímatelé, se musejí především shodnout v určitých výchozích předpokladech, má-li dojít k dorozumění. Karel Sabina zaznamenává ve svých *Počátcích českého divadla* příhodu, k níž údajně došlo při představení tragédie *O pádu Saulově a korunování Davidově* 19. září 1562 na nádvoří Klementina: „*Při tomto představení došlo ke komickému intermezzu. Mezi diváky byl poněkud slabomyslný voják, který dosud nikdy nebyl v divadle. Když spatřil přicházejícího Saula, pokládal ho za skutečného krále, prodral se kupředu, vyskočil na scénu, poklekl před Saulem a do latiny vpadl českou prosbou, aby mu král pomohl, že je starý voják, který krvácel v mnoha bitvách – ukazoval přitom i své rány – a že prý se na něho docela zapomnělo. Publikum bylo tím z počátku znepokojeno, ale šašci, kteří tenkrát hráli v každé hře, ihned vojáka obklopili a tropili si z něho takové žerty, že obecnost propuklo v hlasitý smích; ubohý zahanbený voják skryl se pak pod lešení jeviště a nevylezl, dokud se divadlo neskončilo a diváci nerozešli.*“² Šašci zachraňují hru. Prostuduchý voják musel takto dopadnout, protože neznal prvotní konvenci divadla týkající se samotného faktu představení: skupina lidí se schází v určitou dobu na určitém místě s vědomím, že jim po určitou dobu bude něco (nebo: něco určitého) hráno.

Z výchozích předpokladů víceméně technického rázu vyplývá základní divadelní konvence rázu estetického: konvence oddělení jeviště a hlediště, jejíž podstata nespočívá v rozdělení prostoru (to je jen vnější a ne vždy nutný důsledek), ale v **rozdělení úloh**. Zkušený divadelní

² Sabina, K.: *Počátky českého divadla*, Praha 1940, s. 41.

divák ví, že není v divadle proto, aby účinkoval a vměšoval se do produkce (pokud o to není požádán), ale aby se díval a poslouchal. Tato konvence může být různě modifikována (např. v lidových náboženských hrách se diváci zúčastňovali průvodů a byli tak příležitostně zapojováni do hry, stávali se nakrátko účinkujícími – ovšem podle vůle organizátora a v mezích přesně přidělených úloh) a porušována (různé pokusy o „zrušení“ rampy, prolnutí jeviště a hlediště u Pirandella, provokace diváků v divadle futuristickém atd.), ale nemůže být úplně zlikvidována, má-li divadlo zůstat divadlem (alespoň v dnešním smyslu).

V rámci konvencí základních, společných všem druhům a stupňům divadla, funguje řada konvencí dílčích, vztahujících se k různým žánrům a typům divadla (konvence zpěvu v opeře, konvence němého projevu v baletu a pantomimě). Divadelní konvencí je i určitý způsob inscenování a hraní, v té které době platný a praktikovaný – různé divadelní slohy, styly, směry, školy.

A konečně může dramatik nebo režisér stanovit určitou zvláštní konvenci pro jednotlivou hru nebo představení: např. herci mohou hrát v imaginárním prostoru s imaginárními rekvizitami; ve hře mohou vedle postav „skutečných“ figurovat i postavy nadpřirozené, neskutečné, neviditelné, duchové neživých; herci mohou hrát střídavě v maskách a bez masek, mají-li odlišit dvojí tvář dramatických postav (v některých hrách Eugena O'Neill) atd. atd. Takové konvence odpovídají individuálnímu stylu a záměru určitého autora nebo inscenátora a platí pouze pro danou hru nebo představení. Je pak nutné tuto speciální konvenci srozumitelným způsobem divákovi „sdělit“, nemá-li dojít k vnímání a chápání zmatečnému.

Pojem „divadelní konvence“ představuje tedy celý svazek, celou soustavu, strukturu proměnlivých, hierarchicky uspořádaných a odstupňovaných zákonitostí a pravidel, z nichž mnohá se vzájemně doplňují, znásobují, ale i korigují, popírají, vzájemně ruší. Konvence vyvolává v život antikonvenci, která se stává novou konvencí, novou normou... Podstata divadla byla vždycky dialektická.

V rámci divadelní konvence se manifestuje divadelní svoboda. Na jevišti je všechno možné, dokáže-li dramatik s inscenátory diváka přimět, aby „uvěřil“, tj. aby nabízenou, byť sebeodvážnější a sebepřekvapivější konvenci přijal. Bouři v Shakespearově *Králi Learovi* lze znázornit na holém jevišti bez pomalovaných kulis, světelných a zvukomalebných efektů, jestliže herci umějí vichřici, déšť a blesky přesvědčivě zahrát; Ariel v *Bouři* se může klidně pohybovat mezi bloudícími vyvrženci moře na ostrově Prosperově a bude neviditelný, jestliže ho oni vskutku, tj. zřetelně a aktivně nevidí; na scéně vyrostle neproniknutelná zeď mezi herci-milenci, jestliže jejich touha a zoufalství ji umí divákovi vsugerovat...

Tvořivým využíváním divadelních konvencí dokáže dramatik a inscenátor pozměnit, popřípadě „zrušit“ platné fyzické a fyziologické, sociální a psychologické, historické

a geografické zákonitosti a nastolit zákony nové, **divadelní**. Vzniká nový, umělý, divadelní svět s osobitými, vlastními časoprostorovými souřadnicemi, vydělený ze světa tzv. skutečného.

V tomto ohledu existují význačné styčné body mezi divadlem a obřadem. Při korunovaci se kandidát **stává** králem. **Reálně** se vlastně nic nezměnilo, nic se nestalo. Hodnota obřadu je pouze symbolická a plně závisí na společenské a právní konvenci. Člověk se skrze obřad stává králem dříve, než začne vládnout, než má možnost začít vládnout, tedy: než se jím **skutečně** stane.

Obřady mají ovšem zpravidla – na rozdíl od divadla – svůj vnější, praktický účel. K autonomnosti divadelní hry má dnes nejbližší katolická liturgie, se kterou je ostatně naše novodobé divadlo geneticky spřízněno. Věhlasný znalec katolické liturgie Romano Guardini nazval jednu svou úvahu výmluvně *Liturgie jako hra*. Tvrdí tu, že liturgie nemá účelu, „není prostředkem, jehož se užívá, aby se dosáhlo jistého účinku, nýbrž jest – aspoň až do jistého stupně – sama sobě účelem. (...) Člověk se v ní nemá vzdělávati, ale patřiti na velebnost boží. (...) Není to práce, ale hra. Hrátí si před Bohem, konati dílo umění – ne tvořiti, ale býti, toť nejvnitřnější podstata liturgie.“ Úlohu liturgické výchovy spatřuje Guardini v tom „*nechtíti vždy něco konati, něčeho dosáhnouti, něco užitečného učiniti, nýbrž naučiti se ve svobodě a kráse a ve svaté radosti před Bohem hráti Bohem zřízenou hru liturgie.*“³

III.

Divadelní konvence jsou předpokladem existence jakékoli divadelní formy. Neobejde se bez nich ani takové divadlo, které svou herní podstatu zapírá a předstírá, že je přesným obrazem nebo dokonce kopií skutečného života. Usiluje-li o to, aby divák **zapomněl, že je v divadle** – je to tendence scestná. Smíšení divadelního a skutečnostního světa – kdyby bylo skutečně a do všech důsledků možné – by znemožnilo **estetický** zážitek, jehož podmínkou je pojmání představení jako **divadelního**, nikoli skutečnostního faktu. Svého času se vyprávíval příběh o „ideálním“ divadelním divákovi, který se tak vžil do hry „ideálního“ představitele Jaga, že ho z nenávisti zastřelil při výkonu na jevišti. Oba prý byli uloženi do společného hrobu. Plným právem, a ať už tam zůstanou na věčné časy!

Absurdní víra střilejícího diváka ničí hru v samotné podstatě, protože umělou skutečnost uměleckého díla proměňuje ve lžiskutečnost, divadelní iluzi – ve faleš a klam. Dodejme, že tendence k takové falešné iluzi je nejen scestná, ale i utopická (s výjimkou případů patologických). I nejnaturalističtější divadlo je konvenční a jeho iluze – **jenom** divadelní.

V opozici k naturalismu a různým divadelním „realismům“, které svou herní podstatu a přirozenost maskovaly, divadelní avantgardy ji programově, často až ostentativně zveřejňovaly. Antiiluzivnost tohoto „antiiluzivního divadla“ je však jen zdánlivá. Nedejme se zmást polemickou formulí. Divadlo bez iluze (nebo: umění bez iluze) – to je protimluv. Jde

³ Guardini, R.: *Liturgie jako hra*, Stará Říše na Moravě 1931, s. 9, 14, 17.

však o iluzi **divadelní**, jež nespočívá ve shodě divadelního díla s jevy světa mimodivadelního, ale ve schopnosti herců vtáhnout diváka do světa divadelní hry. Adekvátním prostředkem k dosažení divadelní iluze není tedy nápodoba či kopie, ale **výrazová intenzita** divadelních složek, jíž dosahuje představení přesvědčivosti, věrohodnosti, **divadelní** autenticity – nezávisle na tom, jakých (druhově, nikoli kvalitativně!) výrazových prostředků používá. Divadelní iluze není ovšem nikdy iluzí v plném a přesném významu slova: divák může být dojat, stržen, šokován, ale zpravidla při tom nezapomíná, že je v divadle, že vnímá umělou, uměleckou produkci. Při všem zaujetí nepodléhá klamu a zachovává si určitou míru odstupu, jež je předpokladem estetického vnímání. Jen tak může divadlo budit zážitky umělecké a nikoli jen emocionální.

Autenticita a iluzivnost divadelního díla je kvalitou, nebo lépe procesem paradoxním: trvá v něm napětí mezi vírou a nevírou, citovým prožitkem a intelektuální rozvahou, realitou a fikcí, účastí a odstupem. (Osobitost tzv. antiiluzivních divadelních projevů je pak v tom, že toto příznačné napětí je v nich pomocí různých zcizovacích technik a efektů **aktualizováno**.)

IV.

Nejvyšším pravidlem (či spíše: nadpravidlem) každé hry je zásada poctivé hry – **fair play**. I tuto zásadu můžeme aplikovat na divadlo. Nejzávažnějšího přestupku proti ní se dopouští umělec, který odmítá respektovat svobodu vnímatele tím, že si z potenciálního partnera, „spoluhráče“ (ve smyslu účastníka hry) činí **předmět manipulace**. To se děje zejména v divadle na tezi, pracujícím s podloudnickou didaktikou. Lze jistě uvést pádné důvody proti didaktice v umění vůbec. Ale bylo by nespravedlivé nerozlišovat mezi didaktikou přímou, která se otevřeně přiznává, že hodlá diváka poučovat (jak je tomu ve středověké moralitě i v její moderní době – brechtovském „lehrstücku“) a činí to formou promluvy do hlediště nebo komentáře k vlastnímu příběhu; a mezi didaktikou skrytou, která se plíživě vtírá do dramatického dění, aby diváka nepozorovatelně „usměrnila“. Umělec-podloudník (lhostejno zda autor nebo režisér) si myšlenky, činy a charaktery dramatických postav předem neodvolatelně oznámkoval a všechno jeho úsilí je zaměřeno k tomu, aby toto apriorní ohodnocení potměšile podsunul divákovi. Má se dojít k výsledku, který byl předem – před započítím hry – přesně a beze zbytku stanoven. Finguje se dramatický proces, který ve skutečnosti neexistuje. Ač se takové usilování často zaštiťuje různými ideologiemi a institucemi, jeho podstata je krajně subjektivistická: aktivní manipulátor na jevišti předpokládá na druhé straně rampy – jako špatný učitel – pasivní a pouze receptivní masu.

Dobrá hra je naproti tomu objektivní. Pojem objektivity má ovšem v souvislosti s divadlem svůj zvláštní význam. Nespočívá tolik v objektivní správnosti obrazu (to je kvalita vždycky iluzorní) jako spíše v objektivnosti vztahů mezi jednotlivými subjektivními postoji osob ve hře. Objektivita divadla je totožná s **intersubjektivitou**. Hra je proces, v němž se

střetají rozpory a protiklady, v němž jsou i dramatické postavy pojímány jako dramatické procesy a každé dramatické síle se dostává, co jejího jest. Dramatická postava (ať „kladná“ nebo „záporná“ nebo taková, která se do černobílého schématu vměstnat nedá), **člověk** ve hře má právo učinit maximum pro svou pravdu, pro prosazení svého zájmu, má právo vyslovit své nejlepší argumenty. V takovém pojetí divadla, kde jednotliví „hráči“ mají rovná práva a rovné příležitosti, zůstává vždy určitý prostor nedořečenosti a nedořešenosti, prostor problematičnosti a tajemství otevřený ven – mimo hru. Diváku, pro něhož je hra konec konců určena, se ponechává poslední slovo.

Divadelní hra je dialog. V doslovném i přeneseném smyslu, ve dvojí rovině: dialog uvnitř hry, na jevišti, mezi dramatickými postavami, a dialog mezi scénou a hledištěm, mezi hrou a těmi, kdo ji sledují. Jako je předpokladem jevištní hry slyšet partnera, protože je to předpoklad shody i sporu, dorozumění i nedorozumění, sblížení i odcizení; je předpokladem dialogu mezi jevištěm a hledištěm **možnost účasti** na osudech, myšlenkách a citech **všech hlavních** (protože jsou i postavy pouze funkční, epizodní, ilustrativní apod., které takovou účast nevyžadují) dramatických postav, účasti souhlasné i nesouhlasné, sympatizující i podrážděné, kladné i záporné (nejde totiž o to se plně ztotožnit, ale chápat, **jít spolu**). Pojem divadelního díla se tak jeví jako složitá struktura vztahů mezi samostatnými a rovnoprávními jednotkami ve hře, jež jsou nicméně na sobě závislé a musejí žít a jednat spolu, a tato struktura se přenáší do vědomí a emocionality jednotlivých lidí v hledišti, kteří jsou vtaženi do hry: člověk v hledišti učiní ze své duše dějiště hry, aby byl sám jejím svobodným interpretem, hodnotitelem i – má-li k tomu odvahu – soudcem.

V.

Pojímání divadla jako hry nemá snižovat jeho společenský význam, pouze korigovat některé populární výklady jeho společenských funkcí. Dokládá-li se společenské poslání divadla, uvádějí se často příklady, kdy divadlo vyslovovalo určité politické nebo etické programy, hájilo určité národní nebo sociální zájmy, tedy plnilo funkce, které vlastně příslušejí jiným nástrojům společenské činnosti. Není divu, že si je přisvojovalo obvykle v dobách, kdy příslušné společenské instituce své úkoly neplnily nebo je plnily nedostatečně. Divadlo tu mělo suplovat ochromený společenský organismus, což muselo být nad jeho síly. Toto pojetí je v jádru pochybené, protože odvozuje společenské funkce divadla zvnějšku. Divadlo je však společenským jevem a tudíž i činitelem samotnou svou podstatou, nikoli jen přidělovanými úkoly.

Přirozená společenská angažovanost divadla vyrůstá z jeho svébytnosti, autonomnosti. Na rozdíl od her v užším smyslu nevyklučuje imanence divadelní hry možnost **přesahu**.

Dobrá divadelní hra může být drastická nebo poetická, veselá nebo vážná, ale vždy je **závažná**. Nehraje se jen tak pro nic za nic. Herci hrají nejen pro diváky, ale rovněž za diváky. Krásně to napsala roku 1921 Milena Jesenská: „*Nezdálo se vám nikdy, že na divadle umírají a bijí se a zpívají lidé za vás?*“⁴ Tento vztah, zřejmý už u praforem divadla (např. v náboženských obřadech primitivů, kde proměnná a zaměnitelná skupina vykonávala obřadní úkony jménem kolektivity rodu, kmene), se ztrácí v jeho formách úpadkových – v komerčním divadelním podnikání, kde je divák pouhým zákazníkem, jemuž se za úplatu dostává rozptýlení od profesionálních bavitelů; ale zůstává živý v každém velkém divadelním umění. Divadelní hra předvádí v umělecké stylizaci a zkratce obecné lidské starosti, modely základních lidských situací a konfliktů, mravních a existenciálních dilemat. Hraje se o lásku a nenávist, o radost a utrpení, o dobro a zlo, o život a smrt. Tedy o věci, které se týkají kohokoli. Závažnost dramatických témat je jistě v těsné souvislosti s přísným vymezením a omezením místa, času a způsobu divadelního dění: radikální zhuštění lidských osudů a dějů na ploše několika metrů a hodin přímo volá po takových situacích, v nichž lidský život kulminuje, dosahuje svých kritických vrcholů nebo v nichž se vyjevují typické životní pocity jedince, generace, společnosti, lidstva.

Zastupuje-li herec na jevišti kohokoli z nás, může se kdokoli z nás v hledišti zástupně podílet na velkých lidských otázkách a problémech. Spolu s Hamletem „prožívat“ existenciální a mravní dilema; spolu s Wolfgangem Schwitterem čelit hrozbě smrti (při *Meteoru* Friedricha Dürrenmatta); spolu s fyzikem se děsit osudu moderní civilizace a podnikat pokus o její záchranu (při *Fyzicích* téhož autora); anebo v rovině lehčí – spolu s Petyponem unikat nástrahám zlomyslných náhod a zachraňovat zdání mravopoctnosti (při Feydeauově frašce *Slečna od Maxima*). Skrze fikci se umožňuje divákovi, aby přesáhl sám sebe.

Utkvělost divadla ve vlastní podstatě, relativní vsebeuzavřenost, imanence je paradoxně právě prostředkem, jak divadlo samo sebe přesahuje, dosahuje své **transcendence** (transcendere = přecházet, převyšovat). Přímá transcendence, přímé ideologické, náboženské, politické apod. působení – to je falešná nebo aspoň druhotná forma přesahu. Pravá transcendence je zakořeněna v samotné podstatě divadla jako hry: uskutečňuje se **účastí**, účastí diváků na vymyšlených osudech vymyšlených postav; účastí podmíněnou na jedné straně jistou naivitou diváků, jejich ochotou „uvěřit“ pravdě hry (Friedrich Dürrenmatt v *Mannheimské řeči o Schillerovi* z roku 1959: „*Divadelní hra se odehrává na jevišti, odvíjí se před očima publika, tím je to tedy bezprostřední dění; publikum je v okamžiku, kdy přihlíží divadelní hře, nutně naivní, je ochotno jít s sebou, nechat se vést, hrát s sebou, přemýšlivé publikum ruší samo sebe, divadlo se mění v divadlo. Dramatikovo umění spočívá v tom, aby teprve dodatečně publikum přiměl k přemýšlení.*“)⁵ a na druhé straně schopností divadla zaujmout napětím ze hry (jež může mít

⁴ Jesenská, M.: *Tajemná vykoupení*, in: Kafka, F.: *Dopisy Mileně*, Praha 1968, s. 248.

⁵ Dürrenmatt, F.: *Stati a projevy o divadle*, Praha 1968, s. 169.

nejrůznější formy: vzrušení, poutavost, napínavost, pohoršení, šok, ale i dojetí, lítost nebo naopak: veselí, smích), neboli **zábavností** v širokém a vysokém smyslu, jež nesmíme zužovat na pouhou povrchní kratochvíli a rozptýlení. Dobrá zábava dostatečně opravňuje existenci divadla, jak míní i důmyslný didaktik divadla Bertolt Brecht: „*Odjakživa je posláním divadla, stejně jako všech ostatních umění, lidi bavit. Tento úkol mu vždy dává obzvláštní důstojenství; nepotřebuje se prokázat ničím jiným nežli zábavností, tou ovšem bezpodmínečně. (...) Divadlo totiž musí mít možnost zůstat něčím naprosto nadbytečným, což ovšem potom znamená, že se přece pro nadbytek žije. Zábava má zapotřebí obhajoby méně než cokoli jiného.*“⁶

Je-li zákonité, že divadlo rádo utíká od svého nejvlastnějšího poslání, aby se načas stalo tlampačem a hláskou troubou, **náhražkou** tribuny, kazatelny, školy a morálního ústavu, je stejně zákonité, že se vždy znovu musí – z pudu sebezáchovy – vracet k sobě samému, ke své podstatě, jíž jest hra.

Cesta divadla je cestou hledání divadla.

Únor 1969

⁶ Brecht, B.: *Myslenky*, Praha 1958, s. 89.

MOŽNOSTI DIVADELNÍ MONTÁŽE

MOŽNOSTI DIVADELNÍ MONTÁŽE I.

(Sukcesivní montáž)

I.

Estetický pojem montáže má svůj původ ve filmu a filmové teorii. Byli to zejména sovětské filmové umělci a myslitelé (Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Viktor Šklovskij), kteří se zasloužili o jeho praktické a teoretické rozšíření. Z filmu se tento pojem stále více šíří i do teorie jiných uměleckých odvětví, zejména do literatury a divadla. Tento přenos není ani nahodilý, ani násilný. Montáž jako tvárný princip není ostatně filmové novum. Existovala, byť nepojmenována, už dávno před filmem (ne náhodou ji objevuje Ejzenštejn např. v metaforické skladbě Puškinovy poezie – viz stať *Montáž 1938*). Ale na druhé straně přísluší filmovému umění nesporná zásluha, že jeho specifický materiál a specifické prostředky umožnily široké a všestranné uplatnění tohoto tvárného principu.

Nové výrazové prostředky filmu pochopitelně ovlivnily divadelní umění (a to nejen v tak speciálních případech jako bylo politické divadlo Erwina Piscatora nebo poválečné „divadlo faktu“), ale v jistém smyslu nám též otevřely nové pohledy na dramatickou a divadelní strukturu vůbec. Právě tato možnost nového vidění zákonitostí divadelního díla a jeho jednotlivých složek v rovině horizontální i vertikální je nejpádnejším důvodem pro zavedení cizorodých pojmů montáž, montážní princip do teorie dramatu a divadla.

Montáž, jak ji chápe S. Ejzenštejn, není pouhým náhodným a mechanickým spojováním, „slepováním“ obrazů, scén, záběrů. Podstata montáže je dramatická a dialektická: mezi jednotlivými články montážního řetězce jsou rozporné vztahy a z nich vznikají nové významy, v jednotlivých samostatných člancích neobsazené, „...*dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita*“.¹ Vznik nových významů pouhým spojením částí vyplývá už ze samotného vnímání montáže částí jako celku, i kdyby se jednalo o spojení zcela nahodilé. I text sestavený z jednotlivých vět podle principu nahodilosti (např. taháním potíštěných papírků z klobouku) by byl vnímán jako celek a byly by hledány významové spojitosti jednotlivých částí. Ale to je otázka pro psychologii uměleckého vnímání. Mě zde zajímá montáž jako záměrné spojování částí, kde i nové významy vznikající na švech jednotlivých dílů jsou záměrné, byť nikoli beze zbytku a přesně kalkulatelné.

¹ Ejzenštejn, S. M.: *Kamerou, tužkou i perem*, Praha 1961, s. 238.

II.

Naznačme si nejdříve základní možnosti uplatnění montážního principu při komponování dramatického díla – v jeho makrostruktuře i mikrostruktuře. Nejjednodušším způsobem je mechanické spojování různorodých částí ve volný celek, jak se s tím setkáváme u různých divadelních nebo alespoň s divadlem spřízněných zábavních produkcí (kabaret, music-hall, revue, estráda). Při bližším ohledání zjistíme, že přes významovou nesouvislost jednotlivých čísel, není jejich vazba tak mechanická a nahodilá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Jsou-li takové pořady dobře sestaveny, pak mají, ne-li společnou tematickou osu, aspoň společné zaměření, „ráz“. Nelze se zdarem spojovat kdekoli kdykoli cokoli. A nelze to se zdarem spojovat ani jakkoli. Zkušenost učí, že se pro udržení pozornosti a napětí osvědčuje nejen střídání čísel veselých a sentimentálních, závažných a oddechových, dramatických a hudebních atd., atd., ale též promyšlená kompozice celku (efektní vstup po navázání počátečního kontaktu, první vrcholné číslo před přestávkou, druhý vstup – znovunavázání kontaktu po přestávce, druhé vrcholné číslo na úplném konci, případně krátké, ale překvapivé přídávky).

Náročnějším způsobem je součinnost fabulačního a montážního principu uvnitř dramatického díla. Bertolt Brecht vybudoval na montážním principu svou hru *Strach a bída Třetí říše*, sestávající ze 24 scének, které nepojí společná fabule, pouze společné dějiště (vširokém smyslu) a společná společenská situace (Třetí říše). Scénky jsou různé dlouhé, různého charakteru a žánru – od několikařádkového úryvku dialogu, momentky přes anekdoticky pointované výjevy až k uzavřeným, samostatně fabulovaným „minidramatům“. Všechny tyto relativně samostatné části mají společné širší téma (nacismus), nazírané (na rozdíl od fabulačně syntetizujícího pojetí podobné látky např. v *Kulatolebých a špičatolebých*) analyticky: předmět je podrobně a zevrubně zkoumán, obhlížen z různých stran dílčími, ale pronikavými pohledy. Syntetizující aspekt není vtělen přímo do dramatické struktury – je ponechán hodnotícímu postoji diváka.

V dramatickém „oratoriu“ Petera Weisse *Přelíčení* je montáž určujícím a hlavním tvárným principem, který umožňuje systematicky rekonstruovat život a smrt ve vyhlazovacím táboře bez fabulační osy individuálních lidských příběhů. Stavba a řád dramatu jsou analogické stavbě a řádu táborového mechanismu. Zpěv o rampě, o táboře, o houpačce... o cyklonu B a o spalovacích pecích (jak se jmenují jednotlivé části „oratoria“) předvádějí typický cyklus táborové existence: příjezd do tábora, živoření v táboře, likvidace. Jako kdybychom prováděli exkurzi v nějakém výrobním podniku a sledovali jeho chod od přísunu surovin až k hotovým výrobkům. Technologie organizovaného vraždění: smrt jako průmysl.

III.

Naše autorská divadla šedesátých a sedmdesátých let (Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, HaDivadlo aj.) dospívají k novému pojetí dramatického textu a v této souvislosti i k novému

pojetí montážní metody. Proti obvyklému typu dramatu, napsaného v duchu platných konvencí a proto snadno přenosného, pracují s **divadelními scénáři**, které jsou určeny pro konkrétní inscenace konkrétních souborů a jsou výrazem jejich pojetí divadelnosti. Jsou-li tyto scénáře často vybudovány na montážním principu, pak tento princip platí zároveň jako zákonitost dramatická i inscenační, při čemž není podstatné, zda definitivní scénář inscenaci předchází (jak je tomu u inscenací HaDivadla) nebo vzniká až během zkušebního procesu (jak je tomu většinou – ale ne vždycky – u Studia Ypsilon). U obou souborů však můžeme sledovat vývoj montážní metody od nejjednodušších a mechaničtějších forem k formám složitějším a organičtějším: Y – od *Encyklopedického hesla XX. století* k haškovské životopisné montáži *Voni sou hodnej chlapec*, HD – od *Panoptika* k psychologické montáži *Hry bez pravidel* a poetické montáži *Zrcadlení*.

V úvahách nad situací soudobého dramatu se často ozývají hlasy, vyslovující pochybnosti nad montážní metodou a volající po návratu ke „klasické formě“ pevného fabulačního dramatu i ke klasické výstavbě inscenace. Jsou-li tyto hlasy oprávněné, když volají po řádu, jsou pochybené, když doporučují návrat k řádům starým a osvědčeným. Měly by spíše volat po dobré montáži, která se nespokojuje s mechanickým nebo lacině šokujícím spojováním různorodých částí ve zmatený celek. Nejde o to vymítat montáž prověřenými fabulačními technikami; jde o to dát montáži pevnější řád, založit ji na uměleckých zákonitostech, které jsou zakotveny v osobitém **divadelním myšlení**.

HaDivadlo se pokouší řešit problém vztahu vnitřního (vnitřní prožitky, myšlenky, city, duševní stavy dramatických postav) a vnějšího (jejich vnější projevy) svou vlastní cestou: Hledá pro vnitřní realitu smyslově názorné a imaginativně provokativní jevištní ekvivalenty, které mají vnější konkrétnost scénického dění a přitom se nepodřizují zákonům vnější logiky jednání a vnější životní pravděpodobnosti.

V divadelní praxi Studia Ypsilon představuje montáž jenom jednu z repertoárových linií. Ypsilonka se nevyhýbá ani dramatu s pevnou fabulí, ba ani různým konvenčním nebo dokonce pokleslým žánrům, které přehodnocuje svým inscenačním přístupem. Montážní kompozice se vyskytují zejména v tematické oblasti, kterou lze nejobecněji pojmenovat divadlo-svět.

Montážní metoda umožňuje v inscenacích tohoto typu pojmut do záběru co nejširší okruh jevů, znázornit umělecké záměry a pokusy jedinců nebo celých skupin v dobových souvislostech a v konfrontaci i v konfliktech se stanovisky odlišnými a odporujícími. Montážní metoda tak kvantitativně i kvalitativně podporuje tendenci k umělecké objektivitě při zpodobování skutečnosti. Kvantitativně se to projevuje příklonem k divadlu faktu (svého druhu), k formě umožňující obsáhnout větší množství materiálu než dovoluje technika čistě fabulační; kvalitativně pak zejména proměňováním hlediska, střídáním zorných úhlů

se zvláštním důrazem na současné (vnitřně opět diferencované) hledisko inscenátorů, na občansky angažovaný postoj jednotlivých členů herecké party.

IV.

Když se hovoří o historii českého herectví, zdůrazňuje se zpravidla jenom jedna jeho tradice – linie vrcholící herectvím psychologického realismu. Naše téma však vyžaduje tuto jednostrannost korigovat. Vedle tradice psychologického herectví usilujícího o komplexní a kontinuitní zpodobení dramatických charakterů, existovala odedávna i vedlejší, možná okrajová, ale koneckonců velmi produktivní tradice herectví komediálního, pracujícího postupy v mnohém odlišnými, často přímo protichůdnými. Nemíním spekulovat o tom, jak vlastně hrál takový Jindřich Mošna a co se vlastně skrývalo za hereckými improvizacemi F. F. Šamberka (traktovanými zhusta anekdoticky jakoby motivované neznalostí textu), ale v době dohledné spatřuji rozkvět tohoto herectví v neoficiálních divadélkách a kabaretech první republiky s herci trvalými i příležitostnými, včetně hrajících neherců. Revoluční scéna, Červená sedma, E. A. Longen, Vlasta Burian, Ferenc Futurista atd. atd. Jedním z vrcholů tohoto herectví, v němž psychologickou cestu při tvorbě charakteru na základě fixního dramatického textu často nahrazovaly variace na dané téma, improvizace, zcizující komentáře a parodie, je (vedle obřího zjevu Burianova) nesporně herecká praxe obou protagonistů Osvobozeného divadla, kteří příznačně přistoupili k divadelní činnosti bez jakéhokoli hereckého školení a v polemickém vztahu k tehdejšímu oficiálnímu divadlu. Jan Grossman napsal roku 1961 o herectví V + W: *„Základem herecké práce Voskovce a Wericha nebyla jednotná linie postavy – psychologie – ale montáž různých záběrů: ne charakter, ale sled charakterizací. Proteovská pohyblivost klaunů dovozovala i velmi pohyblivou hru. Klauni hráli a hráli si a stačila slovní narážka, aby se jeden klaun rázem proměnil v politického předáka, druhý v buržoazního snoba nebo nadutého vlastence. Přehrání bylo rychlé a úsporné, bez expozic a motivací. Herci využívali hojně rozporu mezi tím, co si myslí, a tím, co se říká, mezi sdělením a způsobem sdělení, parodovali a travestovali.“*²

Proměna herectví v Osvobozeném divadle nebyla ovšem úplná a všeobecná. Týkala se plnou měrou obou protagonistů, ale většina ostatních herců vytvářela pomocí přímočarého, náznakově charakterizujícího herectví fabulační rámec, v němž se mohli V + W svobodně pohybovat jako herečtí a společenští outsideři, jak prozrazuje už jejich málo určité označení v soupisu postav: vrstevníci, neutrálové, nocležníci, konkurenti na nakloněné rovině, Positiv – Negativ aj. Uvolněnost jejich projevu je dána jejich funkcí v předscénách, kde komentují události, konfrontují staré reálie s aktualitami dne, uvažují o dobových problémech, přecházejí z tématu na téma po zákonu sdružování představ. Tato uvolněnost se pak přenáší i do jejich fungování v rámci příběhu, kde svým zmateným a rozporným jednáním, svými neorganickými odbočkami sice narušují chod děje, ale významově dovršují jeho hlubší smysl.

² Grossman, J.: *Síla věčnosti*, Divadlo 1961, č. 8, s. 587.

Tyto zkušenosti autorského herce uplatnil mnohem později Jan Werich i v terénu zdánlivě k tomu zcela neadekvátním, např. ve svých slavných televizních inscenacích jako Čechovův *Medvěd* nebo Meriméeův *Kočár nejsvětější svátosti*. Werich tu nevytváří konvenčními prostředky psychologického herectví jednotlý, uzavřený dramatický charakter, ale složitě si pohrává s rolí, medituje v roli, odbočuje, komentuje, paroduje, cituje... Výsledek je pozoruhodný: jeho spoluhráči (a jsou to vesměs dobří herci) vycházejí vedle něho „placatěji“, přestože důsledností a kontinuálností charakterové kresby usilují o psychologickou plasticitu.

Ve Werichově herecké praxi je naznačena možnost aplikovat principy neregulárního herectví i v oblasti normální, „pravidelné“ dramaturgie. Že tento herecký přístup není pouhou výjimkou a výsadou Jana Wericha, jedinečné osobnosti s jedinečnou uměleckou zkušeností, by mohly dosvědčit další příklady. Uvedme alespoň jeden úplně odjinud. O Gustavu Holoubkovi, jehož umělecká kariéra byla cele spjata s běžným repertoárovým divadlem a s běžným repertoárem literárně hotových klasických a moderních dramatických textů, napsal svého času polský kritik: *„Říkal mi nedávno Holoubek, že se mu nejlépe hraje, když ví, že hraje a že je v divadle, když nepřestává být Goetzem [jde o Sartrovu hru **Ďábel a pánbůh** – pozn. ZH] pozoruje chyby partnera a vidí současně sebe očima diváků. (...) Jedním z předpokladů staré teorie herectví byla důsledná stavba postavy, její úplné provedení od prvního obratu až do konce, stvoření charakteru a věrohodné podání jeho proměn úplnou psychologickou motivací. Je nasnadě, že tato teorie herectví odpovídala předpokladům románu 19. století, v němž osud i charakter splývají. Jsou scény, kdy Holoubek, hrající Goetze, ukazuje ho zvnitřku, téměř se s ním ztotožňuje. Jsou scény, kdy jako by se na něho díval ze strany, kdy pouze naznačuje akce, kdy komentuje. Není to jistě důsledná stavba role, ani důsledná stavba postavy. Ale tak vlastně postupuje současný romanopisec. Ví, že neví všechno ani o postavě, kterou stvořil. Ví, že není možné vědět všechno. Netouží po tom, být důsledný. Řeší pouze úkol, který si dal.“³*

V.

V současném divadle zcela osobitě a po svém pokračuje v tradici moudrého werichovského herectví – nazírajícího nejen vlastní předmět předvádění, ale i jeho široký kontext s vědoucím nadhledem – Ivan Vyskočil se svým po léta stále obnovovaným „nedivadlem“. Základem produkcí Ivana Vyskočila je vyprávění a uvažování o dimenzích, příčinách a možnostech příběhů. V této základní linii jde o **sebehru** vyprávějícího, uvažujícího, pochybujícího, tážícího se, demonstrujícího, apelujícího Ivana Vyskočila, rozšafného Sokrata a rozchechtaného satyra, chvílemi též rozchechtaného Sokrata a rozšafného satyra, ale daly by se použít i jiné přívlastky na roz-, např. rozverného, rozmarného, roztomilého, rozdováděného, rozrušeného, rozpustilého, rozloženého... Protože příběhy a produkce Ivana Vyskočila se spíše rozkládají

³ Kott, J.: *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962, s. 327–329.

než skládají, což si mohou dovolit právě pro bytelnost svého subjektu, autora i interpreta v jedné osobě.

Sebehra je mozaikovitě proložena citacemi, komentáři, charakteristikami, minihrami. Např. v „evokaci páté, poslední, ovšem ne tak docela“ *Proč tedy vlastně Karolina volala dru Baxovi?* Ivan Vyskočil hraje nejen obě strany rozhovoru dr. Baxy s Karolinou, ale ve zkroušené póze se spadlým obličejem ztělesňuje i zchátralý dům kdesi v Szegedu, dnes MLR; Egona Šimáně pak předvádí v úřadě za stolem i doma ve vaně, zejména však při tvorbě ženského románu, kdy dovádí současně se dvěma múzami, podle jejichž diktátu snuje milostné scény... V neméně nesouvislých, ale tematicky soustředěnějších produkcích vytváří pak komplexní, byť roztržité charakterokresby – tak např. v *Haprdánsovi* učiní z důmyslně traktovaného Polonia hlavní postavu Hamletovy historie.

Předpokladem Vyskočilova charakteristického hereckého způsobu je charakter jeho příběhů, které nejsou neměnně a definitivně autorsky dány, ale pouze navrhovány, objevovány a obměňovány, hledá se jejich optimální podoba a jejich optimální možný smysl nebo spíše: možné smysly. Z předvádění příběhů jakoby ve stavu zrodu vyplývá interpretační rozpor mezi mnohomluvností komentovaného vyprávění (epická rozkoš z fabulování spojená s myšlenkovou ekvilibristikou) a maximální zhuštěností a úsečností zlomkovitých hereckých charakterizací. Arzenál výrazových prostředků je bohatý a stylově rozmanitý: na jedné straně expresivní a až polopatisticky instruktivní slovní projevy, na druhé straně groteskně hyperbolizovaná hra rukou a obličejem, parodisticky využívající i pokleslých prostředků herecké šarže. Ale komediantu Vyskočilovi stále hledí přes rameno Vyskočil-filozof a moralista, který se za každou cenu snaží dobrat pravdy a nepřestává v tomto smyslu apelovat na vědomí a svědomí svých hostů-diváků.

S mnohými styčnými body, ale na kolektivní bázi se uplatňuje montážní princip v herectví Studia Ypsilon. Jako rozvinutý případ a příklad autorsko-hereckého podání může posloužit *Outsider* Jana Schmida s Janem Schmidem v roli Outsidera a s Janou Synkovou v rolích jeho družek (režie: Evald Schorm a Jan Schmid). Na počátku bylo epické vyprávění o jednom dlouhověkem hrdinovi. Na konci je inscenace, v níž Jan Schmid tento svůj příběh jevištně předvádí všemi prostředky, které má k dispozici: slovem mluveným i zpívaným, gestem přirozeným i nepřirozeným, pohybem obyčejným, stylizovaným, všelijak deformovaným i tanečním, v rámci různých žánrů a žánrových poloh. Např. a na přeskáčku: cumlá bonbon, vypráví skutečné příhody z dětství, imituje psa, přednáší o národních tradicích, o rozmnožování, o sexu aj., krájí a rozděluje v tanečním rytmu chleba, řízne se do prstu, zpívá o měsíci, o látkové výměně, o svých dvou hlavách aj., má halucinace a trpí v blázinci stihomamem, hází lžičku z židle do lavóru, uřízne si ucho, provádí rekonstrukci „nahaté Máji“, recituje vlastní verše, představuje sochu, střílí se při souboji (s operními citacemi

z *Oněgina*), štourá se v nose (s výkladem o štourání), umírá, coby mrtvola se aktivně podílí na svém pohřbu, vstává z mrtvých, dělá interview s Ljubou Herrmannovou...

Proměny Jany Synkové jsou vnějškově méně nápadné, ale o to jemnější a rafinovanější ve volbě výrazových prostředků. Spíše než k proměnám situačním směřují k proměnám charakterovým: střídáním hereckého výrazu od obyčejného „civilu“ až k parodované preciozitě postihuje herečka bez můstků psychologické motivace protřelou šéfku pokleslého kabaretu Marlén, romanticko-obrozeneckou milovnici, vehementní bojovnici proti mužskému pohlaví a za ženská práva, věcnou komentátorku, rozčarovanou manželku, ženu zrozenou na pavlači s periférní výslovností...

Nepravidelný životopis Outsiderův se předvádí nesouvisle, s odbočkami a přeskáčkami, místy zkráceně a zhuštěně, místy nastavovaně, zpomalovaně a rozměšňovaně, naučeně i improvizovaně. Ostatní postavy (tři dívky, klavírista, vědecký pracovník a host) vytvářejí podmínky pro exhibice Outsidera a jeho věčné družky, sugerují ovzduší a osvětlí jejich života. Ale to je jen vnější rozměr jejich funkce; svým vnitřním rozměrem jsou tyto postavy promítnutím a ztělesněním jednotlivých stránek Outsiderovy rozporné psychiky. Tvoří-li Outsider osu a střed hry, hrstka spoluhráčů buduje svými postoji kolem této osy a tohoto středu „stereometrickou“ síť, v níž je objekt nazírán a hodnocen z různých hledisek a v různých perspektivách. Významová polarita je dána střídáním a střetáním pohledu svědeckého i „vědeckého“, intimního i veřejného, osobně zaujatého i rádobyobjektivního.

Seznámení Outsidera s Annou Holinovou se vyvine takto: Outsider vypráví skutečnou příhodu z dětství o tom, jak ho pokousal jeden z šesti psů v myslivně. Jeho výklad je přerušován jednak Marlén, která to slyšela tolikrát, že už to nechce poslouchat, jednak věcným, ale poněkud nejapným dotazem vědeckého pracovníka, který míní, že to byly spíše žirafy. Nicméně pokousaný Outsider-dítě byl obvázan, uložen do postele, maminka ho hladila po vlasech a on ležel a ležel... a zapálil si cigáro... A nastává nejkrásnější vzpomínka z dětství: trojice dívek se ujímá „chlapečka“, složí ho na postel, hladí, šimrá, lechtá, tahá ho za vousy a dělá mu manikúru. Zatím Miroslav Kořínek hraje Schubertovo Dostaveníčko, klavír přebírá Marlén, aby klavírista mohl zpívat a doprovázet se pantomimickou ilustrací písňového děje, ale v přestávkách mezi zpěvem stačí ještě doplnit školácký Marlénin prstoklad výraznými akordy. Schubertova melodie náhle nenápadně přechází do jiné „opery“, čehož se s velkooperní machou a vášní chopí jedna z dívek, aby hlasovou linku předala zase Janu Schmidovi a ten ji opět nenápadně převedl do árie Čajkovského Triqueta, kterou ironicky a do mikrofonu neoperně ukončí Marlén. Už zcela věcně oznámí: „*Outsider se seznámil s Annou Holinovou na tanečních večírcích.*“ Pokus o rekonstrukci seznámení je proveden dvakrát. Poprvé Marlén odpoví vulgárním tónem periférní štětky, teprve podruhé nasadí adekvátní tón upejpavé dívenky, kterou nicméně také něco na Outsiderovi přitahuje. Marlén opět věcně konstatuje: „*A tak jsme se seznámili*“, ale vzápětí se nabádavě obrátí do hlediště s výkladem, že by se

lidé měli seznamovat na pracovišti, protože tam se nejlépe pozná, co je v člověku ukryto. Po skončení výkladu Anna Holinová (neboť je to ona) s precízní výslovností deklamuje autentický, bezděčně komický, milostný obrozenecký list. Následuje definitivní sblížení se svatbou za citace příslušného pochodu. Manželský život Outsidera a Anny Holinové je podán zkratkovitou demonstrací, v níž se dvojice během několika desítek vteřin miluje, stará, láskuje, pře a hádá, stárnouc přitom vůčihledně a v závěru shrbeně a roztřeseně odcházejíc na polívku.

Technika montážního herectví souvisí v Ypsilonce s novým pojetím herecké postavy, s novým vztahem herce k roli. Jestliže cílem iluzivního, psychologického herectví je zrušit vzdálenost mezi danou hereckou osobností (s určitým zevnějškem, temperamentem, psychikou) a rolí (tj. dramatickou postavou narýsovanou dramatickým textem) – herec se ztotožňuje s rolí; pak specifická herectví Ypsilonky je v tom, že vzdálenost mezi hercem a rolí nejen neruší, ale činí právě z prostoru mezi hercem a rolí pravou doménu herecké aktivity – herec si hraje s rolí.

VI.

Autorsko-herecká montáž, jak zřejmo z uvedených příkladů, není žádným násilným rozbíjením přirozené kontinuity lidského jednání (jak tomu bývá ve filmu, kde herci hrají oddělené kousky, které jsou pak zvenčí skládány dohromady podle záměru a vůle režiséra); je projevem tvořivé aktivity hrajícího subjektu – herce, který sám „hraje ve střížích“. A výsledek této aktivity – montážně strukturovaný herecký výkon – není o nic méně přirozenou skladbou než výkon celistvý a kontinuitní. Dramatický děj založený na fabuli, který dává svou kauzální uspořádanost celistvým a kontinuitním hereckým výkonům zdání samozřejmosti, je stejně umělou stylizací skutečnosti jako montáž, která takovou uspořádanost postrádá. Jde prostě o dvě alternativní metody zpodobení skutečnosti, z nichž první má v herectví větší tradici, druhá otevírá nové herecké obzory.

Při charakterizaci montážní metody herectví nevystačíme s obvykle v těchto souvislostech užívaným brechtovským pojmem „zcizování“. Technika hereckého zcizování, tj. používání zcizovacích efektů při výkonu role, předpokládá dualismus souvislého, kontinuitního podání dramatické postavy a přerušování této souvislé linie různými komentáři, jejichž cílem je rušit iluzivnost herecké postavy. Tento dualismus však u montážního herectví v plném smyslu toho slova neexistuje: postup, při němž je postava průběžně nazírána z různých hledisek a demonstrována různými způsoby (byť byl jeden z nich dominantní), se už do pojmu zcizování nevejde. Nejde tu tolik o negativní stránku neiluzivnosti (tj. o přerušování kontinuity, vytrhování z prožitku, rušení iluze) jako o její stránku pozitivní – o přirozenou i umělou, všestrannou hravost, při níž a skrze níž se herec snaží zkusmo – hledáním a objevováním – zmocnit se skutečnosti s největší možnou objektivitou. Cílem této hravosti je odstranit

těsné hranice divadelního a hereckého psychologismu, který vězní herce v krunyři daného dramatického charakteru.

Závěry:

A) **Montážní skladba:** Na montážní skladbě se účastní (nebo mohou účastnit) všechny složky divadelního díla: textová, herecká, hudební, výtvarná a samozřejmě, byť nepřímo, pořádající a organizující složka režisérská. Montážní skladbu můžeme stejně dobře sledovat po linii horizontální – montáž sukcesivní, jako po linii vertikální – montáž simultánní. Jednotlivé složky si při této souhře mohou uchovat relativní samostatnost, ale často se hranice mezi nimi smazávají. Např.: při herecké improvizaci se ruší hranice mezi textem a hereckou akcí; při živém produkování hudby je hudební složka pohlcována složkou hereckou, hudba se teatralizuje; jindy se překlenuje hranice mezi složkou hereckou a výtvarnou – když herec pomocí kostýmu nebo rekvizity nahrazuje neživou kulisu. Zpochybňují se též hranice, které v divadelním umění vytvářela druhová a žánrová klasifikace. Se synkretismem (spojováním, slučováním) druhů a žánrů jde ruku v ruce synkretismus herecký: spojování výrazových prostředků herectví činoherního, hudebního, loutkového, pantomimického i tanečního divadla, čerpání ze zdrojů divadlu příbuzných (cirkusová artistika, excentrika, klaunérie, technika filmového gagu apod).

Jestliže při fabulační organizaci dramatického děje byla rozhodující příčinná souvislost částí, v montáži ustupuje kauzální zřetel zpravidla do pozadí (aniž je ovšem zcela potlačen) a je nahrazován (nebo doplňován) volnějšími spojitostmi a souvislostmi. Části jsou vázány na základě vztahů podobnosti-odlišnosti, protikladnosti-komplementarity, paralelnosti-kontrastnosti apod. Technicky se to projevuje jako stupňování, gradace nebo její opak antiklimax, střídání nebo opakování, variace, citáty, návraty, refrény, leitmotivy v rovině významové i výrazové (zcela zákonitě se musíme tvářit v tvář těmto novým jevům utíkat k poetické a hudební terminologii). Zvláštní oblast spojuj tvoří asociativní vztahy s funkcí metaforickou.

Dramatická fabule má při všech dějových oklikách jednosměrný vývoj k rozřešení dramatického problému a konfliktu (nejzřetelněji ve fabuli zápletkového typu, kde se vše beze zbytku vyřeší rozuzlením). Jednotlivé části mají platnost pouze jako stupně, fáze při realizaci celku a teprve z hlediska závěrečného vyústění dostávají plný význam a smysl. Tímto způsobem výstavby je dáno i základní napětí, plynoucí ze směřování ke konci. Montáž naproti tomu zhodnocuje významovou platnost částí, relativně je osamostatňuje. Každá část má svébytnou hodnotu a vytváří vlastní sémantické pole. Významy jsou rozvrstveny víceméně rovnoměrně po celé ploše celku a napětí vzniká polarizací mezi částmi, nikoli tahem k závěru. To s sebou nese zvýšené nároky na obsahovou hodnotu jednotlivých částí. Jestliže starší teorie dramatu vesměs podceňovaly důležitost novosti a překvapivosti, považující za přednost zákonitě a nutně rozvíjení dramatického děje z výchozích daností, pak montáž propůjčuje

těmto vlastnostem zásadní důležitost. Jde přitom o novost a překvapivost faktů a informací, ale zejména o nové, překvapivé pohledy na předváděný předmět.

B) Montážní metoda: Montáž umožňuje postihnout předmět zpodobení v daleko širším kontextu a kvantitativně bohatěji než sevřená dramatická fabule. Příčin je několik. Předně má montáž těsnější vztah k zpodobované skutečnosti. Může do své struktury zahrnovat různá fakta a informace přímo, bez zprostředkování fabulačními kanály. Vztah mezi montáží a konvenční fabulací by se dal přirovnat ke vztahu literatury faktu a beletrizovaných životopisů. Dalšími příčinami jsou uvolnění skladby, asociativní pružnost řazení, ale též radikálnější a důmyslnější uplatňování mimetické ekonomie. Neiluzivnost montáže dovoluje rychlými střihy překlenovat časové, místní a dějové přechody (nejjednodušeji prostým oznámením, „titulky“); přímou úvahou nebo komentářem sdělit ideje, jež by fabulační drama muselo pracně a složitě vtělovat a maskovat do reálně pravděpodobných dialogů mezi dramatickými postavami. Montáž kombinuje přímé předvádění nebo demonstrování s vyprávěním a komentováním. Používá se přitom různých technických prostředků, které umožňují přeskakovat nepodstatné události, zkracovat vleklé procesy, zrychlovat dramatický čas, když je třeba zvýšit dějový spád, a naopak jej uměle zpomalovat, když jde o zvýšení názornosti. Tendenci k úspornému motivování a kondenzovanému zpodobení navíc podporuje používání obrazivých scénických prostředků metonymického charakteru (jevištní náznak jako obdoba literární synekdochy).

Ale kořeny specifičnosti montážní metody, pro niž vytváří mimetická ekonomie pouze vhodné podmínky, tkví hlouběji: v mnohostranném pohledu na skutečnost, ve střídání zorných úhlů a nazíracích rovin, v pluralitě vidění a hodnocení skutečnosti.

Montáž je svou podstatou metoda analytická. Předmět není nikdy představen celistvě a jednorázově, ale je postupně, po etapách a po částech ohledáván z různých stran. Proces dynamického, aktivního a rozporného zmocňování se skutečnosti dramatickým jednáním, hledáním a zkoumáním vytváří napětí mezi kontinuitní a diskontinuitní stránkou hereckého projevu. Navenek vystupuje daleko nápadněji stránka diskontinuitní. Ale cílem analýzy je syntéza a pod vnějšíkovou diskontinuitou hereckých projevů se tají úporná kontinuita cesty k určitému cíli. Syntéza není v montáži konečným stádiem – výsledkem kontinuitního vývoje, ale směrem, tendencí, tíhnutím dramatického dění – úsilím o syntézu, tedy hnutím projevujícím se spíše latentně než zjevně, spíše náповědí než výslovně. To klade značné požadavky na vnímatelskou aktivitu v celé rozloze toho pojmu, tzn. nejen na aktivitu rozumovou, ale též na emocionalitu, představivost a obrazotvornost diváků. Ano, divák je onou poslední instancí, která musí na základě náznaků domýšlet věci do konce, aplikovat je podle svých zkušeností osobních, ale zejména společenských (společných s tvůrci). Vnímatelskou aktivitu sice předpokládá konzum každého uměleckého díla, u montáže jsou však tyto nároky o to větší, oč mezerovitější je montážní struktura než souvislý dramatický děj založený na fabuli.

Zdůrazněná objektivita montážního zpodobení paradoxně vede k zdůraznění úlohy subjektivního faktoru. To je přirozený důsledek specifického charakteru dramatické objektivity, která je koneckonců výsledkem intersubjektivní komunikace.

C) Perspektivy montáže: Různá aktiva, která přisuzují montážní metodě, mohou být zpochybňována poukazem na to, že je vykazovalo i divadlo pracující s dramatickými texty založenými na fabulační metodě a technice. Jistě, montáž není absolutní novum a některé její specifické postupy existovaly v různé míře a v různých skrytých podobách už „před montáží“, dříve než byly pojmenovány.

Jako objevoval S. Ejzenštejn zárodky filmové montáže ve starší poezii a výtvarném umění, můžeme hledat kořeny divadelní montážní metody ve středověkých cyklických divadelních produkcích (mystérie) nebo v kronikářských hrách alžbětinců. Používání prvků montáže jako doplňku fabulační dějové výstavby je běžné u Williama Shakespeara např. ve válečných scénách jeho „historií“, které jsou řešeny nikoli souvislým panoramatickým obrazem boje, ale pomocí „filmových“ střihů – krátkými záběry z bojiště, útržkovitě sledujícími, jak si jednotlivé dramatické postavy v boji počínají. Ale Shakespeare předjímá i moderní montážní metodu v pojetí dramatické postavy: v rozporu s plynulým pojetím psychologického vývoje v klasicistickém dramatu pracuje velmi důmyslně s dialektikou kontinuity a diskontinuity dramatických projevů. Z velkých otců moderního dramatu A. P. Čechov pracuje montážně s fabulačními fragmenty v rovině horizontální i vertikální (simultánní konfrontace lidských postojů v různých situacích) a celou řadu možností vyzkoušel i jeho protichůdce Bertolt Brecht, předjímající postupy poválečného divadla faktu.

V dalším vývoji divadelního umění lze předpokládat, že bude i nadále prosperovat drama s fabulí **vedle** různých druhů montáže, která jako metoda novější bude objevovat maximum svých možností, včetně těch extrémních. Ale to v žádném případě nebude znamenat konec dramatické fabulace. Jako nepřestali autoři po Joyceovi, Döblinovi, Dos Passosovi, Woolfové, Bělem, Pilňakovi, Šklovském psát souvislé příběhy lidských jednotlivců a čtenáři je číst, nevzdá se ani divadlo oné věčné rozkoše z vyprávění a předvádění příběhů. Nejde o to vymítat montáží fabuli, ale exponovat montážní metodu jako zdravou opozici, namířenou proti omezujícím a ochromujícím strnulým (protože už tolikrát užítým i zneužitým) fabulačním schémátům a usilující o prozkoumání nových významových a výrazových možností divadelního zpodobení.

Vedle této (nikterak mírové) koexistence, při níž si každá metoda uchová svébytnost, se však projevují a budou množit i tendence synkretické, směřující k různým formám komplementarity, doplňování fabulace a montáže v jednom divadelním díle. Tady se myslím nabízí velký prostor pro rozvoj výrazových prostředků divadla. Mezi dvěma krajnicemi, které vyznačil už Bertolt Brecht (montáž jako rámec, v jehož částech se používá fabulace – *Strach*

a bída Třetí říše; uvolněná epická fabule, v jejímž rámci se používá montážní metoda – *Matka Kuráž a její děti*, *Život Galileiho*, *Dny Komuny*), lze provádět nespočetné kombinace fabulačních a montážních postupů. Je nasnadě, že postupy fabulační získají převahu tam, kde převažují individuální osudy dramatických postav, kdežto zvláštní zájmovou sférou montáže zůstanou jevy, které se vymykají nebo vzpírají čistě fabulačnímu uchopení – ať už jde o různé vnitřní procesy nebo o procesy široce společensky podmíněné.

Dosavadní prognózy byly celkem nesporné. Problematická zůstává sféra, v níž by mohlo uplatnění montážní metody a montážních postupů znamenat přínos nejzávažnější: sféra herectví.

Studiové scény, pracující osobitými inscenačními způsoby se zvláštním druhem dramatických textů, vytvářejí pro používání montážních postupů v herectví daleko výhodnější podmínky než běžná repertoárová divadla. To však nevylučuje vzájemné působení a ovlivňování obou divadelních typů. Už nejednou jsme byli svědky toho, jak nové umělecké postupy, zrozené v „laboratorních“ podmínkách, se postupně a v modifikované podobě staly obecným vlastnictvím umění. Proces takové infiltrace už ostatně můžeme v současné době sledovat nejen na divadle, ale i ve filmu a v televizi, kam si herci studiových scén s sebou přinášejí mnohé z toho, co si osvojili „doma“.

Přikládám-li této infiltraci značný význam, nejde mi jenom o proměnu a obohacení herecké techniky, jde mi o nový způsob zpodobení člověka v situaci, člověka jako bytosti, která nebojuje jenom svůj soukromý zápas za své soukromé zájmy, ale rozbíjí krunyř individuálního psychologismu, aby mohla všestranněji a účinněji vyjádřit svůj aktivní vztah ke společnosti, k dějinám, k světu.

1984

MOŽNOSTI DIVADELNÍ MONTÁŽE II.

(Simultánní montáž)

I.

Divadelní dílo vzniká souhrou různorodých sil, které jsou vázány společným řádem a tvoří smysluplný celek. Ona různorodost znamená, že jednotlivé „síly“ svým charakterem poukazují k různým uměleckým disciplínám, které se v rámci divadelního díla uplatňují jako jeho „složky“:

a – složka herecká;

b – složka textová – „drama“ v nejširším smyslu jako návod ke hře, plán hry, který buď předem má literární podobu nebo je do ní alespoň dodatečně převeditelný;

- c* – složka výtvarná – scénická výprava (osvětlený a výtvarně pojedený prostor, determinovaný divadelní architekturou), kostýmy, rekvizity, masky herců;
- d* – složka hudební – hudební partitura a její provedení;
- e* – složka taneční – choreografie a tanec;
- f* – složka režijní – jakožto činitel organizující, pořádající, ideově a stylově sjednocující proniká všemi složkami a projevuje se přímo jediné skrze ně.

Složky *b*, *c*, *d*, *e* poukazují k uměleckým disciplínám existujícím i samostatně, mimo divadlo: složka textová k literatuře (drama jako literární druh), složka výtvarná k architektuře, malířství, sochařství, kostýmnímu výtvarnictví, užitému umění, složka hudební k hudební kompozici a produkci instrumentální nebo vokální, složka taneční k umění tanečnímu. Složky *a*, *f* platí za složky specificky divadelní, ale mají své obdoby v jiných disciplínách uměleckých i mimouměleckých: režisér má vzhledem k hereckému ansámblu podobnou funkci jako třeba dirigent vzhledem k členům orchestru; herec pak je spřízněn nejen s vykonavatelem různých nedivadelních nebo parateatrálních zábavních produkcí (takže je velmi obtížné přesně určit, kde herecká profese začíná a kde končí), ale též s aktéry rituálů, v nichž vzalo herectví svůj počátek. (Úlohu dramaturgie je možno v této úvaze nechat stranou, protože se z hlediska výrazového beze zbytku rozpouští v jednotlivých složkách, tvoříc zejména spojnici mezi složkou textovou a režijní, skrze niž ovlivňuje složky ostatní.)

Pojem divadelní složky je jistě značně problematický, a byl proto po zásluze relativizován.⁴ Doslova a přímo nepůsobí divadelní dílo na vnímatele svými složkami, ale audio-vizuálními prostředky, v nichž se podíl jednotlivých složek kříží, prolíná nebo i částečně smazává. Divák nevnímá čistý a izolovaný dramatický text, ale deklamaci nebo slovní jednání hercovo, text herecky osvojený a sdělený. Proto však nelze říci, že v divadelním díle dramatický text jako složka neexistuje: jinak by si divák nemohl uvědomovat, jak ten který herec svůj part hraje, jak jej interpretuje, jakých se dopouští chyb apod. Hercův kostým, jeho masku (nebo její civilní redukci: líčení) nebo rekvizitu můžeme vnímat jako pouhou součást jevištní postavy, ale čím je kostým, maska, rekvizita nápadnější, tím více (někdy až rušivě) si uvědomujeme jejich svébytnou výtvarnou formu. Ale na druhé straně se výtvarná složka divadelního díla nevyčerpává výpravou, kostýmem, rekvizitou: výtvarným faktem je i herec určitého vzhledu, s určitým mimickým výrazem (jehož konstantou může být i určitá „mimická maska“), v určitém postoji a aranžmá. Zpěvní nebo taneční akce může být součástí hercova jednání na jevišti, ale může být rovněž samostatným hudebním nebo tanečním číslem, zřetelně poukazujícím k samostatnému hudebnímu a tanečnímu umění. A konečně režijní umění se nejen skrývá za herecké akce a vztahy, ale někdy na sebe upozorňuje originálními režijními nápady, které nám prozrazují, že se herec nejen organicky pohybuje po jevišti, ale je též

⁴ Např. Vladimírem Jindrou ve studii *Specifičnost scénografie*, in: *Scénografie*, č. 50–51, Praha 1984, s. 8–99.

vnější, vyšší mocí manipulován. Navíc si znalec uvědomuje i odchylky režijní koncepce od dramatické předlohy, protože to, co herci hrají na jevišti, není holý text dramatikův, ale inscenační partitura, která vznikla spoluprací režiséra s dramaturgem, výtvarníkem, hudebním, pohybovým spolupracovníkem a v neposlední řadě – s hereckým ansámblem.

Tato problematizace pojmu složek dokládá jenom to, co bylo jasné předem: že totiž nemůže být řeči o oddělené existenci a samostatném působení divadelních složek v divadelním díle. Proto však nelze negovat výchozí skutečnost, že se na tvorbě divadelního díla vskutku podílí řada různorodých činitelů z hlediska pracovního je tedy pojem složek jakožto složek operativních plně oprávněn. A právě ve sjednocování různorodého materiálu individuální a kolektivní vůlí spočívá základní problém a úkol divadelní tvorby.

II.

Cílem divadelní tvorby je tedy svého druhu **syntéza**, která se projevuje jako složitý systém součinností, na němž se podílejí umělečtí i techničtí pracovníci divadla. Pod pojmem syntéza lze si ovšem představit různé věci. Krajiní pojetí syntézy představuje na jedné straně **permanentní syntetismus** – směřování k harmonickému splynutí jednotlivých složek v jednotlý celek (viz Wagnerův program „gesamtkunstwerku“, díla, v němž se jednotlivá umění rozpouštějí v umění novém a vyšším); na druhé straně koexistence a součinnost jednotlivých složek ve vztazích **vzájemné odcizenosti**, jak o to usiloval Bertolt Brecht. Wagnerův program je koneckonců utopický: divadlo nemůže být naduměním, které by jednotlivé umělecké disciplíny „zrušilo“. Z Brechtova programu pak nevyplývá, že by divadlo při různorodosti svého materiálu mohlo rezignovat na jednotný řád celku, byť by šlo o jednotu v různosti. V divadelní praxi pak běžně fungují dvě základní, protichůdné tendence, které lze zjednodušeně charakterizovat jako: a) tendenci k **souladnosti složek**, b) tendenci k **dialektické rozpornosti složek**.

První tendence má sklon k zmnožování funkcí. Syntetické divadlo pracující se souladně vrstvenými složkami je zpravidla divadlem „bohatým“, v němž se za výrazové bohatství často platí jistou významovou chudobou. Má-li mysl rozptýlená množstvím mobilizovaných prostředků být s to vnímat celek, je nutné, aby jednotlivé prostředky působily ve stejném směru, paralelně. Vulgární a zajisté zkreslující, ale názorný příklad: sentimentální text je interpretován tklivě sentimentální hereckou akcí v sentimentálně barevném a tlumeném osvětlení za doprovodu sentimentální náladové hudby. V řadě souladných, paralelních článků jeden každý vytváří kulisu těm dalším, vše se „říká“ několikrát stejně. Paralelismus výrazových prostředků má jistě v souborné divadelní struktuře své místo, vyplývá přímo z jejího specifického charakteru, který je dán koexistencí a součinností různých složek. Jeho smysl a účín tkví v tom, že znásobuje efekt, jež chce jevištní akce vyvolat. Povýšen na základní výrazový princip je však paralelismus výrazových prostředků metodou velmi problematickou svým sklonem zastírat vnitřní protikladnost jevů (ryzí citové výjevy se mohou odehrávat

za doprovodu děl a naopak za zvuků sentimentální barové hudby se mohou dojednávat cynické obchody a podvody). Je zákonitě spjat s uměním iluzivním v obou smyslech slova: ve smyslu umění usilujícího vyvolat dokonalou iluzi skutečnosti, i ve smyslu umění udržujícího iluze o této skutečnosti.

III.

Simultánní montáž v našem pojetí nezahrnuje všechny způsoby simultánního spojování výrazových prostředků v divadelním díle, ale pouze ty, v nichž si jednotlivé složky uchovávají relativní svébytnost a vznikají mezi nimi rozporné, a tedy významonosné vztahy. Zhruba lze říci, že permanentní syntetismus založený na plné souladnosti složek a na paralelnosti výrazových prostředků nemá se simultánní montáží nic společného, naopak: je jí přímo protichůdný. Simultánní montáž je bytostně spjata s **tendencí k dialektické rozpornosti složek**.

Pojem simultánní montáže je rozporný samou svou podstatou: jejím cílem je syntéza, smysluplný celek, ale její základní metodou je *analýza*. Nejenže staví do rozporných vztahů jednotlivé složky divadelního díla, ale rozkládá tyto složky i uvnitř a odhaluje jejich vnitřní rozpory. Zmínil jsem se hned na začátku o problematičnosti hranic mezi jednotlivými složkami divadelního díla. Dialekticky rozporný a analytický charakter simultánní montáže si nyní vynucuje zavedení nového, pracovního termínu, který by v této komplikované situaci obstál – termínu pro základní, nerozložitelnou, v daném okamžiku působící jednotku divadelního díla. Nenapadá mě lepší název než **výrazový element**. Obsah a smysl pojmu přiblíží několik příkladů. Zpívá-li herec v určité situaci na scéně píseň, spojují se v tomto výkonu vlastně tři složky: a) herecká – herecův zpěv jako herecká akce, b) textová – text písně, c) hudební – melodie, tempo, rytmus písně. A přece jde o jeden výrazový element, který vnímáme jako organický malý celek. Ale výrazový element může vzniknout i cestou opačnou – analytickou. Osvícenou scénou se všemi náležitostmi vnímáme jako souhrnný celek. Jestliže však ztemnělou scénou bloudí nebo něco hledá reflektor-hledáček, rozkládá se scéna na dva výrazové elementy, jeden pasivní a druhý aktivní (za pohybem mrtvého hledáčku tušíme živou lidskou ruku). Tímto způsobem může se stát scénický předmět, rekvizita, figurina, kostým (nebo jeho část), maska dočasnou náhražkou jevištní postavy, ne-li přímo aktivní jevištní postavou (viz velkou ruku v Mrožkově *Striptýzu*, která manipuluje oba živé účastníky hry). Lze právem namítnout, že výtvarná složka je spíše souhrnem výtvarných prostředků než vnitřně jednotným činitelem. Ale analogickým způsobem se dá rozkládat i aktivita oné nesporné psychofyzické jednoty, již je jevištní postava a její subjekt – herec. I herecké jednání může pracovat se simultánní montáží, mohou se vnášet rozpory mezi jeho součásti rozložením organické celistvosti do několika výrazových elementů: pohyb, gesto, mimika se mohou (dynamikou, tempem, rytmem, výrazem apod.) dostat do rozporu se slovním projevem, herec může interpretovat

jevištní postavu v určitém okamžiku jako „dialog“ jednotlivých částí mezi sebou (podobně jako hledáček vedl sugestivní dialog s pasivně vyčkávající scénou). Snad tyto příklady stačí k objasnění, že dialektické vztahy vznikají, působí a proměňují se v procesu zvaném divadelní dílo nikoli přímo a bezprostředně mezi stálými složkami, ale mezi jednotlivými proměnlivými výrazovými elementy.

Součinnost a proměnlivost výrazových elementů počítá ovšem s jistou hierarchií, vyplývající z rozdílného stupně aktivity a důležitosti. Je zřejmé, že některé prostředky už svou povahou směřují k aktivní roli (především herecký projev), jiné jsou převážně pasivní a aktivizují se až způsobem použití (výtvarné elementy), že jsou prostředky dominantní a služebné. Ale tato hierarchie není stálá a pevná, v jednotlivých konkrétních situacích podléhá změně: např. vysloveně pasivní prvek scény – mříž ve vězení – mohou dostat dominantní funkci ve chvíli, kdy se o ně rozbíjí hercova aktivita, jeho zoufalá snaha dostat se na svobodu.

Působivost pasivních a služebných prostředků se aktualizuje jejich novostí nebo jejich změnami: scéna se aktualizuje po otevření opony, po přestavbě, kostým při nástupu jevištní postavy, při jejím oblékání, svlékání nebo převlékání atd. Mimo momenty aktualizace se tyto výrazové prostředky neutralizují, trvají ve své stálosti, ale v druhém plánu, pokud nejsou zvláštní hereckou akcí znovu vrženy do středu pozornosti. Taková variabilita působnosti usnadňuje divácké soustředění na to, co je v daném okamžiku hlavní.

Výrazový element, který je základním materiálem, stavivem simultánní montáže, je tedy buď izolovanou jednotkou určité složky divadelního díla, nebo vzniká organickou součinností několika složek (hercův zpěv), nebo konečně vzniká rozpojením jednotlivých stránek téže složky (hercovo gesto, mimika, pohyb, slovní projev). Může mít funkci buď aktivní nebo pasivní, dominantní nebo služebnou (doprovodnou, doplňkovou, ilustrační). Hierarchie výrazových elementů je závislá především na míře aktivity v tom kterém okamžiku jevištního dění a na funkci v dané jevištní situaci. Relativně stálé složky (zvláště složka výtvarná) inklinují samou svou podstatou k pasivnější roli; složky bytostně proměnlivé (především složka herecká ve spojení s dramatickým textem) jsou zcela přirozeně nositelem jevištní aktivity.

IV.

V *Moderních básnických směrech* hovoří Vítězslav Nezval o dvojí básnické obrazotvornosti. Srovnává básnické přirovnání Svatopluka Čecha s básnickými obrazy K. H. Máchy. Sv. Čech popisuje *Ve stínu lípy* vousy svého krejčíka:

*pod bradou suchou vous mu vlaje divý
jak pocuchaná přástva pod kuželem.*

Nezval komentuje: „Účelem přirovnání tohoto druhu je podati výrazněji představu, o niž jde, tím, že ji podepřeme jinou představou, obvykle známější, než je ta, kterou chce básník ve čtenáři vyvolati. Aby se básník vyhnul dlouhému a obšírnému popisu krejčíkových vousů, znázorní a přiblíží je čtenáři přirovnáním k pocuchané přástvě. Srovnávací znak je v přirovnání tohoto druhu velmi jasný. Bílá barva lnu – bílá barva vousů, pocuchaná přástva – neupravené vousy.“ U Sv. Čecha je krejčíkův vous hlavní představou, „na niž je položen důraz, jež má být přiblížena nebo vysvětlena“, kdežto představa pocuchané přástvy představou pomocnou, určenou pouze k tomu, aby „zesílila, přiblížila nebo vysvětlila představu hlavní“.

U básnického obrazu Máchova naproti tomu „není představa přirovnávající podružnějšího významu než představa přirovnávaná, neboť úkolem představy přirovnávající (*Obraz co bílých měst u vody stopen klín*) není, aby vymezila, zesílila, přiblížila nebo vysvětlila představu přirovnávanou (*toť dětinský můj věk*), u básnického obrazu jde o sdružení dvou představ, z nichž první i druhá, přirovnávaná i přirovnávající, mají stejnou důležitost. Obě tyto představy jsou samostatné, a třebaže následují jedna za druhou, vnímáme je, jako by byly vyřčeny současně, jako vnímáme hudební akord, který je výsledkem současného zaznění několika tónů.“⁵

Ponecháme-li stranou terminologické problémy, dává nám Nezvalova konfrontace klíč a hodnotící měřítko pro obrazivost simultánní montáže, která raději než s krejčíkovými vousy a pocuchanými přástvami pracuje s extrémními polohami obrazového spojování, jak je v literatuře reprezentuje Lautréamontovo okřídlené „náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“.

Obdobou iluzivní obrazivosti, jak ji Nezval demonstrovuje na krejčíkových vousech, je v divadle iluzivní syntetismus, o němž byla řeč. Pracuje převážně s významovým a výrazovým paralelismem, v němž mechanická souladnost výrazových elementů nepřináší nové významy, pouze znásobuje význam jediný a jednotný. Důsledná paralelnost prostředků připomíná přirovnání na úrovni: „Rovná tyč je rovná jako rovné pravítko.“ Hypotetický příklad: jestliže v mravenčí sekvenci *Ze života hmyzu* bratří Čapků herci na scéně napodobují hemžení mravenců a režisér k tomu nechá na pozadí promítat výjevy ze života skutečných mravenců, nepřináší tento paralelismus valně nových informací (leda nám připomíná, jak skutečně vypadají mravenci, což většinou dobře víme, a skrze konfrontaci ukazuje, jak se hercům daří nebo nedaří jejich počínání napodobit). Stačí však zdánlivě nevelký posun – promítnout na pozadí pochodující řady nacistického „wehrmachtu“ – a konfrontace dostane významově obohacující a ozvlášťující nový rozměr, obrazně demaskující mimodivadelní realitu, k níž jevištní řešení této konkrétní inscenace míří. Podobných způsobů simultánní montáže hojně používali naši avantgardní divadelníci (zejména E. F. Burian) mezi dvěma světovými válkami a jejich postupy už byly podrobně zmapovány.⁶ Příznačně pro režiséristickou orientaci

⁵ Nezval, V.: *Moderní básnické směry*, Praha 1973, s. 10–13.

⁶ Zejména v knize Bořivoje Srby *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971.

tehdejšího směřování byla to především tvůrčí vůle režiséra jako jediného autora divadelního díla, která přetvářela dramatickou nebo ad hoc dramatizovanou epickou či lyrickou předlohu strukturální přestavbou podle zákonů sukcesivní a simultánní montáže. Ale to byla jenom jedna z možných cest.

V.

Je-li podstatou divadelního umění jevištní dialog (v širokém smyslu jako vzájemná komunikace a vzájemné jednání v situaci), pak předpokladem vzniku jevištní situace je **setkání**. Jevištní postavy (tj. herecky ztělesněné dramatické postavy) se střetávají v rozpornosti svých zájmů. Rozporná nebo přímo protikladná aktivita těchto dramatických sil vytváří dynamiku dramatického děje. Je to aktivita pragmatická: jednotlivé činy mají své příčiny a účely.

V divadelním díle nedochází jenom k setkání lidí, ale též k setkání oněch sil, které jsem pojmenoval výrazovými elementy. Tato setkání nepodléhají pragmatickému řádu jednání – mají své vlastní, ryze estetické zákonitosti.

Ve II. dějství Čechovova *Višňového sadu* se sejde společnost u zpustlé kapličky nedaleko Gajeva domu. Trofimov filozofuje vágně o budoucnosti a kritizuje současnost, Lopachin hovoří věcně o práci a člověku, Gajev afektovaně deklamuje o přírodě („*Ó, přírodo, čarovná přírodo, jež záříš věčným světlem, nádherná a lhostejná přírodo, kterou nazýváme matkou, spojuješ v sobě bytí i smrt, křísíš k životu i obracíš v nicotu*“), ale je Trofimovem posměšně vrácen do své autentické, tj. kulečnickové životní sféry – když vtom do ticha, v němž si jen Firs „*něco bručí pod nos*“, zazní „*vzdálený zvuk, jakoby z nebe, smutný a zmírající zvuk, jako když praskne struna*“. Všechny postavy záhadný zvuk zaujme, reagují na něj podle svého:

Raněvská: Co to bylo?

Lopachin: Nevím. Někde daleko na šachtě se utrhnul hunt. Ale někde hodně daleko.

Gajev: Možná nějaký pták... jako volavka.

Trofimov: Nebo výr...

Raněvská (se zachvěje): Najednou mi je nějak divně. (Pauza)

Firs: Před neštěstím to bylo zrovna tak: sova houkala, samovar pískal a pískal...

Gajev: Před jakým neštěstím?

Firs: Když zrušili nevolnictví.⁷

Záhadný zvuk je svébytný výrazový element, který náhle a rázně promění jevištní situaci: prudce vytrhne postavy z jejich normálu a v záblesku zření jim dává tušit, co se děje za jejich úzkými privátními obzory, mimo jejich svět pikniků a neužitečných hovorů o práci, višňovém sadu, budoucnosti... Ne náhodou je to právě dělný člověk Lopachin, který upozorňuje, že kdesi daleko jsou lidé, kteří pod zemí pracují a jsou vystaveni nebezpečí,

⁷ Čechov, A. P.: *Dramata*, přel. Leoš Suchařípa, Praha 1988, s. 454.

ohrožení, smrti. Gajevovi a Trofimovovi je bližší prostředí višňových sadů než šachet. Zvuk jim připomene nějakého ptáka, ne zrovna příjemného, snad věstícího neštěstí. V tomto smyslu zareaguje Raněvská (zachvěje se) i mlčící Aňa (má v očích slzy). A zcela paradoxně je to právě konzervativní „uvědomělý nevolník“ Firs, který uvádí podivný zvuk do souvislosti se sociálním „neštěstím“, se zrušením nevolnictví. Oblouk od připomínky pracovní nehody přes neblahá znamení až k náznaku sociálního převratu vnáší do intimní piknikové situace celospolečenskou problematiku, nikoli jako něco cizorodého a zvnějšku přilepeného, ale jako něco, co už je latentně obsaženo v konfliktním jádru dramatického děje – v případě „višňový sad“.

V duchu zážitku se záhadným zvukem nazírají postavy i následující krátký výjev s mírně opilým Kolemjdoucím. V pouhých třech replikách přejde Kolemjdoucí od konvenčního dotazu na cestu – přes patetickou připomínku utrpení nemajetných – k prosbě o almužnu. Raněvská, otřesena předchozí událostí, mu dává celou svou hotovost, nepřiměřenou částku, což jí hned vytkne praktická Varja, příznačně jediná postava, která zvuk nijak nekomentovala. Smích odcházejícího Kolemjdoucího působí v tomto kontextu zlověstně – jakoby naznačoval, že štědrá odměna je vítána, ale filantropií se nic neřeší.

Záhadný zvuk, který leckterého režiséra už pořádně potrápil, nepřipouští jednoznačnou interpretaci. Každá postava jej interpretuje z hlediska svého životního postoje a své životní zkušenosti. Jeho zásah do náladového rozpoložení společnosti je překvapivý a účinný. Zapůsobí právě proto, že nezapadá do situace vágní besedy a nemá nic společného s pragmatickým řádem myšlení a jednání postav. Jeho funkce je nejspíše metaforická. Rozvinutí metafor (a tento poznatek má obecnější platnost) je závislé na postojích dramatických postav, pro něž se zvukový element stal impulzem k zaujetí stanoviska. Zvukový element je signálem, ale nikoli izolovaným signálem: vstupuje do souvislostí toho, co předcházelo, a doznívá významově v tom, co následuje. Je katalyzátorem procesu, v němž se kolem dramatického jádra kupí celé trsy představ a vizí, přesahujících individuální starosti a obzory, individuální psychologii dramatických postav.

V závěrečné scéně moderní tragédie T. Williamse *Sestup Orfeův* slouží simultánní montáž výrazových elementů k významovému dovršení a vyhocení složité motivické kompozice. Situace, kdy k tomu dojde, je taková: Jabe Torrance, přesvědčiv se o nevěře své ženy, zastřelí Lady, volá o pomoc a obviní z vraždy jejího milence Vala Xaviera. Jabeovi kumpáni chytanou domnělého vraha Vala, hledají vhodný nástroj a objeví v krámě letovačku. Zkoušejí, zda funguje. „*Temnotou tryskne modrý plamen. Osvítí Karolu, která stojí v cukrárně. Muži křičí jeden přes druhého a zachvácení zběsilostí naklánějí se nad tryskající plamen, v jehož záři vypadají jejich tváře jako tváře démonů.*“ Muži vyběhnou ven. O tom, co se stalo, informuje druhá fáze

výjevu: objeví se černošský kouzelník se svazkem šatů, které odhazuje a ponechá si jedinou část Valova kostýmu – bundu z hadí kůže.

Karola: Copak to máte, strejčku? Ukažte, ať se podívám (...) Ano, jeho hadí bunda.

Dám vám za ni zlatý prsten.

Za scénou se ozve výkřik smrtelné úzkosti – Val je lynčován.

V první fázi (výrazové elementy: obraz jednajících mužů s ohněm – obraz stojící Karoly) dochází ke konfrontaci dvojího typu dramatických sil a dvojího prostředí: krámu, který po dobu Jabeovy nemoci vede a v němž na živobytí vydělává Lady Torrancová, a cukrárny, kterou Lady vybudovala za Jabeovy nepřítomnosti. Zároveň jsou znovu a naposledy exponovány i dva základní dramatické motivy hry: motiv Lady – cukrárna, evokující její vzpomínku na šťastné mládí a sen o plném, ničím nedeformovaném životě, a Jabeův motiv ničivého ohně, rámcujícího na začátku a na konci peklo jižanského „podsvětí“ (neboť jde o moderní transkripci orfeovského mýtu). Tyto dramatické motivy jsou těsně spjaty s fabulí dramatu i s její prehistorií (Jabe kdysi se svými kumpány zapálil veselý vinohrad, při jehož požáru zahynul majitel – Ladin otec, a nyní je iniciátorem Valova upálení), ale mají i svou metaforickou nadstavbu, která fabulační významy povyšuje do symbolické roviny.

Následující scéna už má k fabulační rovině jenom volný vztah. Černošský kouzelník zvěstoval na začátku hry vstup dramatického hrdiny (Val se objevil na scéně náhle ve chvíli, kdy kouzelník předvedl na Karolinu prosbu pokřik kmene Čoktů) a na konci zvěstuje Valovu smrt (přináší to, co z Vala zbylo). Dvojí „krátké spojení“ výrazových elementů: kouzelníkův pokřik – Valův příchod, kouzelníkův příchod – opuštěná hadí bunda (Valův odchod). Bunda z hadí kůže symbolizuje Valovu divokost a nespoutanost, ale i jeho odkaz.

*Karola: Lidé z divočiny nechávají za sebou kůže, čistounké kůže, zuby a vybělené kosti, a to jsou znamení, která odevzdává jeden druhému, aby člověk, když je na útěku, našel cestu za svými druhy...*⁸

Williamsova hra o spoutané, uzavřené jižanské společnosti má otevřený konec. Touha obou protagonistů (Lady a Vala) žije dále v Karole, která uniká z „podsvětí“ ve Valově bundě a na křik představitele jižanské spravedlnosti „*Zůstaňte tady! Stůj! Stůj!*“ odpovídá smíchem nespoutané, „neocejchované“ bytosti.

V inscenaci Schmidova *Outsidera* je scéna, na kterou jsem se už jednou odvolával: Outsider se vrací po dvaceti letech v zuboženém stavu ke své družce Anně Holinové; dostává polévku, kterou nechutně pojídá; pazvuky a šumy kašlajícího, srkajícího a dusícího se starce jsou konfrontovány se sentimentálním šlágrelem o tom, že „*kdo beznadějně miluje, stal se vrakem života*“, který zpívá Anna Holinová; pozadí konfrontace tvoří skupina kolem piana, na něž hraje M. Kořínek a současně vypouští hustý dým z doutníku; zpěvem i kouřem ho

⁸ Williams, T.: *Sestup Orfeův*, přel. Jan Grossman, Praha 1962, s. 102–103.

provází trojice dívek, z nichž jedna však místo kouře vypouští mýdlové bublinky. Simultaneita prostředků směřuje k tomu, vyjádřit trapnost reálné životní situace Outsidera a Anny Holinové při opětném setkání po dlouhé době v kontrastu k sentimentálním iluzím o lásce a životě, jak je v pokleslé formě vyjadřuje pseudofilozofie písně, barové prostředí i přeludná hra duhových bublinek, zároveň kýčovitě pozlátka i reminiscence dětských her a kouzel.

Technologie této simultaneity umožňuje soustředit se skrze mnohost prostředků k hlavním významům. Jednotlivé výrazové elementy se nepřekrývají, ale doplňují: Outsiderova fyzická akce (pojídání polévky) je nositelem základního efektu vizuálního, souběžný zpěv Anny Holinové pak nositelem základního efektu auditivního; druhotné efekty vytváří skupina kolem klavíru – jako hudební doprovod zpěvu Anny Holinové i jako vizuální doprovod akce Outsiderovy (dým a mýdlové bublinky). V závěru dojde k propojení: Outsider nechá polévku a zaměří svou pozornost na bublinky, nejdříve se je pokouší nabrat na lžici jako polévku, pak je lapá přímo do úst a posléze se při tomto úsilí svalí na zem, kde zůstane ležet nehnutě – jako mrtvý – až do doznění písně.

Uvedené tři příklady naznačují tři možnosti realizace simultánní montáže:

- a* – Nový výrazový element náhle zazní do trvajících kontextu, do ustálené dramatické situace, zruší kauzální chod dramatického děje, vytrhne z privátní uzavřenosti vztahů a otevře nové obzory, výhledy ven, slovem: zaúčinkuje jako metaforický prostředek transcendence (příklad z Čechova).
- b* – Dojde ke krátkému spojení dvou různorodých výrazových elementů, jejichž setkání má sice věcnou motivaci (sepětí s logikou dramatického děje), ale přináší navíc významy nové, které fabulační logiku přesahují a dovršují obrazně motivickou kompozici (příklad z Williamse).
- c* – Svěbytné výrazové elementy se rozvinou v uzel prolétajících se vizuálních a auditivních procesů, mezi nimiž vznikají významové vztahy polarizující kolem situačního ohniska. Setkání výrazových elementů se rozvine v uzavřené „číslo“ (příklad z Ypsiloniky).

Závěry:

A) Simultánní montáž je třeba odlišovat od „permanentního syntetismu“, který se snaží stupňovat umělecký účín znásobováním výrazových prostředků, soustavnou paralelností výrazových elementů. Jeho principem je pleonasmus, který může mít při zachování míry určité oprávnění, ale doveden do krajnosti se při složitosti divadelní struktury obrací sám proti sobě: kvantita ničí kvalitu, přemíra informací a výrazová mnohost narušuje komunikaci a v důsledku toho vlastně významově ochuzuje. Vnější bohatství vede k vnitřní chudobě.

B) Simultánní montáž přiřazuje k sobě dva nebo více výrazových elementů bez přímé pragmatické souvislosti. Jde o přirovnání v nejširším smyslu slova. Někdy lze spojující článek snadno doplnit, jindy se lze o spojitosti pouze dohadovat, ale často též zřetelné pojítka chybí a případná interpretace se děje na účet interpretů na jevišti i v hledišti. Energetickým jádrem přiřazování v simultánní montáži jsou rozporné vztahy mezi výrazovými elementy, které právě skrze rozpornost dostávají významovou platnost.

Jestliže např. herec tančí v rytmu a tempu hudby, jedná se o akci bezpříznakovou. Jestliže se hercův pohyb dostává do příkrého rozporu s hudebním doprovodem (např. zběsilý pohyb ve spojení s pomalou melodií nebo naopak pohyb vzhledem k hudbě nápadně zpomalený), vnímá divák oba výrazové elementy odděleně a v důsledku toho je konfrontuje, srovnává. Zvláště nutkavá je konfrontace tehdy, když se rozpojuje to, co k sobě organicky patří: když se dostane do rozporu slovní a fyzické jednání jevištní postavy. Takové paradoxní spojení výrazových prostředků vypovídá přinejmenším o vnitřní rozpornosti postavy v dané situaci, ne-li o dalších inscenačních záměrech.

Významové možnosti simultánní montáže jsou široké, všestranné a realizují se nezávisle na tom, zda konfrontované výrazové elementy stojí vedle sebe záměrně („aranžované“), nebo pouze nahodile (i nahodilé setkání „děštníku a šicího stroje“ se divák snaží interpretovat – i ono má tedy schopnost plodit nové významy).

C) Simultánní montáž znamená vždy vytržení ze základní dramatické zákonitosti, z „logiky“ děje a dočasné nastolení zákonitosti odlišné, „logiky“ jevištní obrazivosti, metaforičnosti. Vyvolává zvláštní „metaforickou“ (v širokém smyslu) radiaci, při níž dochází ke spojení, rozpojení, srovnání, konfrontaci představ, mezi nimiž může, ale nemusí být přímá souvislost a závislost. Simultánní montáž je doménou specifické jevištní obrazivosti. Specifické proto, že je přímo spjata se specifickými podmínkami divadelního umění, v nichž jednotlivé složky působí vzájemně i samostatně, jako svébytní činitelé i pouhé součásti.

„Gramatika“ jevištní obrazivosti je pochopitelně chudší než gramatika obrazivosti jazykové. To však nikterak nesnižuje účinnost jevištní obrazivosti, pouze posunuje její těžiště, které spočívá ve výběru elementů a v jejich uvádění do překvapivých, objevných, nových, významově „těhotných“ vztahů. Zde se naskýtají možnosti neomezené a nevyčíslitelné, což při zmíněné „gramatické chudobě“ takřka znemožňuje přehlednou a systematickou klasifikaci jevištních obrazivých prostředků a postupů. Inventarizace by měla nutně mechanický charakter a mohla by dopadnout jako ona čínská encyklopedie dělicí (podle J. L. Borgese) zvířata na: a) náležící císaři, b) obětní, c) ochočená, d) březí prasnice, e) sirény, f) fantastická, g) volně pobíhající psy...

D) Ze samotné podstaty simultánní montáže vzhledem k vnímacím možnostem diváků nutně vyplývá požadavek přísné ekonomie a zdrženlivosti. Účinnost simultánní montáže je přímo závislá na cílevědomém omezení a výběru. Simultánní montáž má ve skladebnosti divadelního díla většinou druhotnou funkci. Vlastní dramatická, tj. dějovou dynamiku divadelního díla, tvoří jeho sukcesivní skladba (lhostejno, zda jde o organizaci dramatického děje na základě fabule nebo sukcesivní montáže). Simultánní montáž se uplatňuje v tomto rámci jenom příležitostně, „bodově“, aby budovala obraznými zkratkami mezerovitou nadstavbu nad základnou dramatického dění.

1986

INTERPRETACE A TVORBA

I.

Slova interpretace se dnes běžné používá ve dvojím významu. Původně znamenalo **výklad, vysvětlení** a v tomto smyslu bylo **klíčovým pojmem každé hermeneutiky** (biblické, filologické, právníké atd.), **teorie a metody výkladu, jejímž cílem je pochopení určitého textu.**¹

Latinské **interpretatio** má však ještě vedlejší význam **překlad, přetlumočení**, tedy převod určitého textu do jiného znakového systému, do jiného jazyka – „*prekódovanie jazykového textu, pri ktorom dochádza k vytváraníu jeho novej jazykovej podoby a stylistického tvaru. Preklad je prechod textového invariantu z jedného textu do druhého, a to pri maximálnom rešpektovaní výrazových a významových vlastností (informácií) originálu.*“²

Od pojetí interpretace jako překladu je už krok k druhému významu slova: „*způsob, jak výkonný umělec dílo podává, provádí*“,³ běžnému zejména v hudebním umění: „**interpretace** (hudby, hudební interpretace), označení pro živé provedení notově fixované hudební skladby, nebo pamětně uchovaného projevu (zejména ve folklóru). V češtině se víceméně synonymicky užívají výrazy ‚výkonné umění‘ a ‚reprodukční umění‘.“⁴

Na první pohled je zřejmé, že mezi prvním a druhým významem slova došlo ke značnému významovému posunu: od výkladu k činnosti více nebo méně tvůrčí. Ivan Poledňák právem varuje před mechanickým, nervůrčím chápáním „výkonného umění“: „*Naproti tomu z latinského kořene výrazu ‚interpretace‘ pronikají spíše konotace ‚tvořivý‘, ‚vykládající‘, ‚jdoucí po smyslu‘ atp.*“⁵

První konotace je jistě sporná, ale zejména je sporné ono nerozlišené spojování výkladu s tvorbou pod jediný pojem interpretace. Přesně a doslova vzato nemůžeme nikdy slyšet interpretaci, ale pouze *realizaci* určité interpretace. Mezi interpretací (jako určitým výkladem i určitou realizační koncepcí) „notově fixované hudební skladby“ a její zvukovou realizací probíhá vlastní tvůrčí proces „výkonného“ hudebníka, hledání osobitého výrazu, jak se po svém zmocnit hudební skladby.

Dvojnásob vyvstane nutnost alespoň metodického rozlišování **interpretace a tvorby** u umění divadelního, kde mezi výchozí (ale postupně se upřesňující a prohlubující i částečně proměňující) interpretací dramatického textu a výslednými (opět více nebo méně se proměňujícími) realizacemi divadelního díla v jednotlivých představeních leží poměrně

¹ Viz Stelmach, J.: *Co to jest hermeneutika?* Wrocław 1989, s. 5–6.

² *Originál-překlad. Interpretačná terminológia*, Bratislava 1983, s. 171.

³ Klimeš, L.: *Slovník cizích slov*, Praha 1981, s. 301.

⁴ Poledňák, I.: *Stručný slovník hudební psychologie*, Praha 1984, s. 171.

⁵ Tamže, s. 171.

dlouhý inscenační proces, na němž se podílí řada **operativních složek**, tj. různě umělecky specializovaných jednotlivců a skupin.

Dělení divadla na **interpretační** a **neinterpretační** vnáší do této problematiky zmatek, protože na každém díle se podílí jak interpretace, tak kreativita a rozlišovat jednotlivé typy divadla a divadelních děl můžeme právě podle vzájemného poměru interpretace a kreativity.

S větším oprávněním lze používat pojmů „divadlo **interpretační**“ a „divadlo **autorské**“, pokud je nechápeme jako **dělení** divadelní sféry, ale pouze jako protikladné divadelní metody a tendence. V „interpretačním divadle“ (v tomto specifickém smyslu) je drama prvotní, divadelní tvorba následná, druhotná. Hotové drama je inscenováno, „v-jevištnováno“: proces ztělesnění hry na scéně s využitím specificky divadelních prostředků je procesem přídatným. „Autorské divadlo“ (autorské v divadelním, nikoli v literárním smyslu!) se nespokojuje s přídatnou teatralizací předem hotové literární předlohy – je doslova a do písmene **myšlením a cítěním v divadelních obrazech**, pokusem o totální, komplexní uchopení dramatické látky, o názornou konkretizaci tématu ve scénických souřadnicích.⁶

I na prvním typu divadla (s dominující tendencí k adekvátní interpretaci) se ovšem nutně podílí kreativita a naopak na typu druhém (s dominující autonomní kreativitou) se nutně podílí interpretace, byť šlo (v krajním případě) o interpretaci nikoli určitého dramatického textu, ale pouze určitého tématu.

Pojmy „interpretační“ a „autorské divadlo“ jakožto protikladnými tendencemi se prostor inscenačních možností nepokrývá a nevyčerpává. Mezi krajními póly leží celá, věčně otevřená škála možností, která usvědčuje z pošetilosti každý pokus uzurpovat nárok na pravou interpretaci a pravou tvořivost jedinému typu divadla. Peter Brook inscenující *Krále Leara* jistě neprokázal menší divadelní kreativitu než některé z autorských divadel proto, že pracoval s pevným dramatickým textem, ale na druhé straně jeho strhující inscenace postihla jen jednu (byť neobyčejně produktivní) z možných interpretací této dramatické „hory“.

II.

Známý shakespeareolog kdysi položil otázku, zda je nutné Shakespeara stále nějak interpretovat. Zda by nebylo lepší ho zahrát prostě tak, jak je napsán. Tuto otázku formou výčitky nejednou opakují dramatikové a vyjadřují tak nelibost, že si inscenátoři k tomu, co oni napsali, stále něco přimýšlejí a vymýšlejí. Argument zajisté pádný v případech, kdy inscenace textu spíše ubližují než prospívají, ale přesto spočívající na nedorozumění. Inscenace nemůže neinterpretovat, i zdánlivé zřeknutí se interpretačních práv je druhem interpretace.

Neuplatní-li se interpretace záměrně, uplatní se v každém případě bezděčně. I tehdy, nechá-li režisér mluvit text přesně podle autora a úzkostlivě respektuje jeho poznámky, přece už pouhým obsazením herců do rolí bezděčně interpretuje: autorův text se podle vzhledu,

⁶ Srv. Hořínek, Z.: *Pokus o totální divadelní tvorbu*, Scéna 1990, č. 16.

mentality a emocionality, návyků a jiných charakteristických znaků jednotlivých herců konkretizuje způsobem, jaký autor neměl a nemohl mít na mysli (i kdyby notabene šil role hercům přímo na tělo, přece by nemohl přesně předvídat ani určit jejich způsob podání). Prostě: z interpretačního kruhu není úniku.

Roman Ingarden upozornil ve svém základním díle *Umělecké dílo literární* (1931) na otázku nedourčenosti v literárním díle znázorněných předmětů: „Znázorněný, svým obsahem, reálný předmět netvoří v opravdovém smyslu ve všech směrech jednotně určené individuuum, které by bylo původním celkem, nýbrž jenom *schematický* útvar s různými druhy míst nedourčenosti a s konečným počtem pozitivně mu přisouzených charakteristik, ač se formálně rozvrhuje jako plně určené individuuum a uzpůsobuje k tomu, aby předstíral, že takovým individuem je. Tuto schematickou povahu znázorněného předmětu nelze v žádném konečném literárním díle odstranit, ač v postupu díla mohou být vyplněna a tím odstraněna stále další místa neurčenosti doplněním nových pozitivně rozvržených vlastností. Mohlo by se říci, že vzhledem k určení jím znázorňovaných předmětů je každé literární dílo principiálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování, které však nemůže být textově nikdy dovedeno do konce.“⁷

V pozdější knize *O poznávání literárního díla* (1937) charakterizuje Ingarden místa nedourčenosti takto: „Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, *ani* že určitý předmět *P* má z jistého hlediska vlastnost *V*, *ani* že tuto vlastnost nemá. Pokud např. v textu *Pana Tadeáše* není žádná zmínka o tom, zda byl Tadeáš světlavý nebo ne, tato postava je po této stránce *nedourčena*, třebaže *implicitě* je jasné, že jeho vlasy *nějakou* barvu mít musely; není však nijak rozhodnuto, *jaká* barva to byla.“⁸

Jistá mezerovitost literárního díla nutí čtenáře – má-li si co možná nejúplněji ustavit a představit jeho svět – „číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které *explicitě* nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla.“⁹

Konkretizací představených předmětů (jejíž důležitost se znásobuje při přechodu od konkretizace čtenářské ke konkretizaci inscenační!) se ovšem pojem konkretizace literárního díla zdaleka nevyčerpává. Na meze Ingardenova pojetí kriticky reagoval Zdeněk Pešat ve studii *Výstavba díla a vnější kontext*. Souhlasí s Ingardenovým požadavkem, že jednotlivé konkretizace mají být v souladu s dílem jako celkem, s jeho intencemi, ale nepřijímá z toho zdánlivě plynoucí možnost ideálně adekvátní konkretizace díla: „Nelze proto konkretizaci chápat tak, že každá doba nezávazně a nezávisle na intenci díla si z něho vybírá, co se jí hodí. V takovém případě máme plné oprávnění hovořit s Ingardenem o *falešné konkretizaci* nebo lépe o konkretizaci neadekvátní. Nevyžaduje si však existence falešné konkretizace svůj protilehlý pól, konkretizaci ideální? Nikoliv, neboť falešné konkretizace mohou existovat v čase a vlastně i ony

⁷ Ingarden, R.: *Umělecké dílo literární*, Praha 1990 (v tiráži uvedeno 1989), s. 252–253.

⁸ Ingarden, R.: *O poznávání literárního díla*, Praha 1967, s. 45–46.

⁹ Tamže, s. 47.

potvrzují proměnlivost díla jako estetického objektu, kdežto ideální konkretizace by učinila z díla předmět poznáný, uzavřený, neschopný proměny.¹⁰

Východisko z tohoto paradoxu našel už Jan Mukařovský svým rozlišením artefaktu a estetického objektu: „přímým předmětem aktuálního estetického hodnocení není ‚materiální‘ artefakt, nýbrž ‚estetický objekt‘, který je jeho odrazem a korelátem ve vnímatelově povědomí.“¹¹

Felix Vodička pak zdůraznil zejména historický aspekt problematiky: „nejen místa nedopověděná, ale estetická účinnost celého díla a tedy i jeho konkretizace je podrobena neustálým změnám. Jakmile je dílo při vnímání zapojeno do nových souvislostí (změněný stav jazykový, jiné literární postuláty, změněná struktura společenská, nová soustava duchovních i praktických hodnot atd.), mohou být v díle pociťovány jako esteticky účinné právě ty vlastnosti, které dříve v díle jako esteticky účinné pociťovány nebyly, takže kladné hodnocení může být opřeno o důvody zcela protichůdné. Je právě proto úkolem literární historie sledovat ony proměny konkretizací v ohlase literárních děl a vztahy mezi strukturou díla a vyvíjející se normou literární, poněvadž takto věnujeme pozornost vždy dílu jako estetickému objektu a sledujeme společenský dosah jeho funkce estetické.“¹²

Z toho plyne zobecňující poznatek: „Lze tedy obecně připustit několikerou estetickou i významovou interpretaci vnímaného díla, při čemž každá má v zásadě stejnou platnost a přesvědčivost, ovšem časově, společensky a do jisté míry i individuálně omezenou.“¹³

Interpretaci se tedy nelze vyhnout: každé realizované umělecké dílo, každá konkretizace uměleckého díla je interpretací. Z historické a individuální podmíněnosti každé konkrétní interpretace plyne, že interpretací je celá řada a neexistuje jediná ideální, ideálně adekvátní interpretace.

III.

Inscenační interpretace dramatického textu (tj. interpretace, která je východiskem a základem divadelní tvorby, tvorby divadelního díla) má proti interpretaci čtenářské daleko složitější charakter a průběh. Inscenátor (ať celkový – dramaturg a režisér, nebo dílčí – scénograf, hudebník, herec) je na počátku čtenářem zvoleného dramatického textu jakožto literárního díla. Od běžného čtenáře se však liší svou intencí: nečte jen pro estetickou libost nebo poučení, čte se záměrem nalézt inscenační řešení. Čte pozorně, několikrát, analyzuje a doplňuje četbu vlastního díla studiem (autorových ostatních děl a nejrůznější pomocné literatury – historické, literárněhistorické, literárněkritické atd.). Inscenační interpretace (můžeme ji nazvat též dramaturgicko-režijní koncepcí) může být přímým výrazem čtenářské konkretizace (režisér inscenuje hru tak, jak ji „přečetl“, což vždy znamená „osobně“, „osobnostně“, nikoli

¹⁰ Pešar, Z.: *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha 1970, s. 36.

¹¹ Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 52.

¹² Vodička, F.: *Struktura vývoje*, Praha 1969, s. 41.

¹³ Tamže, s. 198.

„adekvátně“), ale může se též od této čtenářské interpretace záměrně a z rozmanitých důvodů odchýlit. Inscenační interpretace není pouhým teoretickým východiskem divadelní tvorby, je už zárodečným tvůrčím činem, tvůrčím projektem, pro nějž se během zkušebního procesu (během studia hry) hledají účinné výrazové prostředky – způsob, jak projekt na scéně názorně realizovat.

Rozdělení inscenačního procesu na hledání inscenační interpretace a její realizaci má platnost pouze metodickou. V praxi se obě „fáze“ prolínají nebo dokonce splývají. Schematicky jsou možné tři způsoby: a) inscenační interpretace se rodí v hlavě režisérově (za asistence dramaturga) jako přesný „vnitřní model“ inscenace, jako přesná partitura jevištního dění, která se pak pod vedením režiséra zpředměňuje prostřednictvím jednotlivých operativních složek; b) inscenační interpretace má pouze rámcovou orientační funkci a dotváří, obměňuje, proměňuje se během tvůrčího procesu při zkouškách; c) divadelní dílo vzniká kolektivní jevištní součinností celého souboru během zkoušek. I v tomto třetím případě, který je doménou autorského divadla, musí ovšem existovat dramaturgicko-režijní záměr a kolektivní součinnost musí být inspirována a organizována jednotlivci a řídicí vůlí režiséra. Jde tedy vlastně o radikalizaci druhého způsobu s akcentem na kolektivní tvorbu, improvizaci a demokratickou otevřenost k dialogu.

Výsledným produktem inscenační interpretace a tvorby je divadelní dílo (inscenace), které se realizuje v řadě představení, více nebo méně se lišících variantů divadelního díla. Interpretační řetězec se dovšuje třetím stupněm, jímž je interpretace divácká. Je to obdoba čtenářské interpretace literárního díla, jejím předmětem však není literární text v jediném, jazykovém kódu, ale **text divadelní**, složitě kombinující používání kódů různých, vizuálních a auditivních.

Proces může pokračovat dalšími, metatextovými interpretacemi (divadelněkritickými, divadelněhistorickými aj. texty o textu divadelním), ale tato oblast už nepatří do našeho tématu.

IV.

Z hlediska sémiotického můžeme nazírat inscenaci jako proces překódování: literární text se mění v text divadelní, tištěné slovo v živé jevištní dění. Tím se problematika inscenace přibližuje problematice překladu. Zbigniew Osiński mluví ve své studii *Interakcja sceny i widowni w teatrze wspólnym „o překladu intersémiotickém“*.¹⁴ I když nepovažují tento pojem za nejšťastnější (z důvodů, které dále vyplynou), problematika překladu může posloužit jako plodné východisko.

¹⁴ Osiński, Z.: *Interakcja sceny i widowni w teatrze wspólnym*, in: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom III, Wrocław 1978, s. 66.

Čelný představitel soudobé hermeneutiky Hans-Georg Gadamer nevidí podstatu překladu v přímočarém překódování z jednoho jazyka do druhého. Obecně se rozumění „*nezakládá na přenášení do nitra druhé osoby, na bezprostřední účasti jednoho na druhém. Rozumět tomu, co říká druhý, znamená (...) dorozumět se o věci...*“¹⁵ Při překladu, usilujícím překonat propast mezi jazyky, připomíná vztah mezi překladatelem-interpretem a textem situaci vzájemného rozumění při rozhovoru. Nejde ovšem o plnou shodu, protože „*jeden z partnerů hermeneutického rozhovoru, text, může přijít vůbec ke slovu jen prostřednictvím interpreta. Jen jeho prostřednictvím nabývají písemné znaky opět smyslu. A na základě takovéto proměny pak při rozumění přichází ke slovu také sama věc, o níž text mluví. Jako při skutečném rozhovoru i zde společná věc spojuje partnery – v tomto případě text a interpreta – navzájem. Tak jako umožňuje překladatel-tlumočník dorozumění v rozhovoru jen tím, že se podílí na projednávání věci, je i pro interpreta vzhledem k textu nezbytným předpokladem, že se podílí na jeho smyslu.*“¹⁶ Nikoli tedy mechanický převod z jednoho kódu (cizího jazyka) do druhého (vlastního jazyka), ani magické pronikání do nitra cizorodého organismu, ale **dialog** spějící k dorozumění se o něčem. Tvůrčí role interpreta je v tomto pojetí zcela nezbytná.

Jistá analogičnost situace překladatele-interpreta a inscenátora-interpreta je na první pohled zřejmá. Zásadní odlišnost spočívá však v tom, že na rozdíl od literárního překladu, který se děje mezi dvěma znakovými systémy téhož řádu (mezi dvěma jazyky), v inscenačním procesu jde o cestu od jediného kódu literárního textu k složité struktuře v pohybu, pracující s několika kódy různého řádu. Nelze tedy mluvit o překladu, leda v přeneseném významu. Ale důležitější než terminologický je rozdíl v možné a přípustné míře kreativity, která je u inscenační tvorby nesrovnatelně větší.

V.

Inscenační interpretace zpravidla významové možnosti dramatického textu zužuje, **redukuje**. Zejména se to týká velkých dramatických děl, inspirujících rozmanité výklady.

Když K. H. Hilar přistupoval ke studiu své slavné inscenace *Hamleta*, uvědomoval si, do jakého historického a kulturního kontextu vstupuje: „*Hamlet stejně jako už po staletí je i dnes zkušebním kamenem světového názoru nové generace diváctva a umělecké vyspělosti generace herecké. Za těch okolností dalo se nové nastudování Hamleta v Národním divadle za přísné soutěže nesmrtelné interpretace Vojanovy. I přidržuje se nové nastudování reprodukční tradice této hry, vycházejíc vstříc i touze dnešního divadla po střídmosti a věcnosti scénického projevu.*“¹⁷

Inscenační výsledek shrnuje výstižně Miroslav Rutte: „*Když se r. 1926 K. H. Hilar rozhodl, že uvede Hamleta znovu na scénu, byl si dobře vědom, že jeho úkolem není pouze hru nově obsadit*

¹⁵ Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode*, 2. vydání, Tübingen 1965, s. 361. Citováno podle *Překlad literárního díla*, Praha 1970, s. 24.

¹⁶ *Wahrheit und Methode*, s. 365; *Překlad literárního díla*, s. 28.

¹⁷ Hilar, K. H.: *Pražská dramaturgie*, Praha 1930, s. 41–42.

a nastudovat, ale že je především nutno dát jí nové zaměření a novou aktuálnost, čili že je na něm, aby stvořil Hamleta poválečné divadelní generace, jenž by obstál čestně vedle vzpomínky na Vojana a naplnil stejně pronikavě své generační poslání. Proto hledal především novou spojku mezi Shakespearem a poválečnou dobou: našel ji v *tragice mládí, podlomeného předčasným poznáním zla a vyvráceného ze své mravní i citové rovnováhy*. V jeho koncepci neměl být Hamlet zatrpklý filosof, jenž zná již nicotu všeho a glosuje ničemnost světa z mrazivé samoty svého intelektu: měl to být prostý a vroucí hoch, který prožívá své citové zasvěcení v ovzduší smilstva, krve a vražd a v němž srdce odumírá dřív, než mohlo okusit života.¹⁸

U díla tak vrstevnatého jako je Shakespearův *Hamlet* znamená inscenační interpretace vždy a nutně značnou významovou redukci, která však může (což je jistě Hilarův případ) to, co ztrácí, vyvážit tím, co získává – to jest značnou dobovou apelativností.

Vzácnější je případ opačný, kdy inscenační interpretace významové možnosti dramatické předlohy prohlubuje, obohacuje, *rozšiřuje*. Přímo instruktivní příklad skýtá inscenace Marivauxova *Sporu*, kterou pod názvem *Dotyky a spojenia* připravili režisér Roman Polák s dramaturgem Martinem Porubjakem v Divadle Slovenského národního povstania v Martine (1988).

Marivauxova poslední hra je duchovně spojena s atmosférou rokokových salonů, kde se konverzovalo a diskutovalo o nejružnějších společenských, filozofických i vědeckých otázkách (původní název hry je *La Dispute*). V prologu k vlastnímu ději nastolují dva aristokraté Hermianne a Kniže téma – otázku, které z obou pohlaví bylo příčinou nestálosti a nevěry v lásku. Spor má být rozřešen formou experimentu s dvěma dvojicemi, které se vzájemně poznávají, sbližují a soutěží v lásce, rozdělují v nevěře a hádce, používajíce rozmanitých triků, lstí a klamů. Kniže se nakonec pokusí spor zobecnit relativizujícím závěrem: „*Ani jedno pohlavie si nemá čo vyčítat, madam. Obom je vlastná ako Neresť tak aj Ctnosť.*“ Ale reakce jeho oponentky svědčí o tom, že spor vyřešen nebyl a může dále pokračovat.

Hermianne:

Nie, prepáčte. Rozlišujte trocha. Vaše pohlavie je otrasne zákerné. Z ničoho nič sa mení a nehladá si ani zamienku.

Knieža:

*Pripúšťam. Metódy vášho sú aspoň väčšmi pokrytecké a tedy slušnejšie. Robíte väčší cirkus so svedomím než my.*¹⁹

Polákova inscenační interpretace zbavuje předně experiment historického podání a spor o mravních a charakterových kvalitách mužů a žen transformuje do obecného modelu elementárních vztahů mezi mužským a ženským **pohlavím**. Motivace společenské

¹⁸ Rutte, M.: *Šest podob českého herectví*, Praha 1947, s. 206. – Srv. Šormová, E.: *Hamlet 1926*, Divadelní revue 1990, č. 1.

¹⁹ Marivaux: *Spor*, přel. Soňa Šimková, Bratislava 1989, s. 27.

jsou nahrazeny motivacemi pudově biologickými. Prvotní příčinou nevěry není ani ženská vrtkavost, ani mužská bezohlednost, ale sama přirozenost sexuálního pudu, který je podstatně polygamní. Polák nechává úvodní, seznamovací scénu prvního setkání ženy s mužem (Eglé-Azor) sehrát dvakrát, ve dvojím obsazení – nejen hereckém, ale i typovém (dvojice Adina-Mesrin interpretuje stejný text v drsnější a přízemnější poloze). Proces probíhá navzdory odlišnostem temperamentu a charakteru obdobně: sexuální partnery přitahuje to, co je jim založením blízké i to, co je jim protikladné. Biologie vítězí nad etikou i nad psychologií. Historický rámec přesunuje režisér ze scény do hlediště, kde v lóžích usednou rokokově kostýmovaní kavalíři a dámy, aby byli konfrontováni s nahou přirozeností věčného muže a věčné ženy na scéně i s jinak maskovanou přirozeností skutečných, dnešních diváků.

Významový posun Marivauxovy historicky determinované, osvícenské disputace směrem k podobenství s obecně lidskou platností je bytostně spjat s uměleckým založením režisérovy osobnosti, jak bystře postřehla v souvislosti s Marivauxovou hrou i s Brechtových *Baallem* kritička Katarína Hrabovská: „*Jeho člověk či vlastně pračlověk, rousseauovsky nevychovaný, necivilizovaný, divý, konající pudovo, nerozumející ani sám sebe, tím méně druhým, může být pôvabne smiešny a môže byť nechutne hrôzostrašný, no, ani v najneprijateľnejšej polohe neprestáva byť úctyhodný. (...) predmetom Polákovho záujmu je človek ako tabula rasa, ľudská prirodzenosť ešte nepoznačená dotykom s iným človekom, so spoločnosťou, s civilizáciou a jej konvenciou. Človek si prisvojuje svet, o ktorom doteraz nič nevedel. V Marivauxovi sa mu otvorila rajska zahrada vo chvíli, keď sa i ta začala zaľudňovať – stvorené sú iba dva páry.*“²⁰

Polákův Marivaux je zřetelným projevem aktualizace, kterou historické kostýmy zástupných diváků v lóžích jenom zvýrazňují. Jde ovšem o aktualizaci vnitřní, která se projevuje především v pojetí dramatických vztahů interpretovaných v duchu moderní psychoanalýzy a mířících k archetypům.

Můžeme rozlišovat inscenační interpretace **historizující** a **aktualizující**: na jedné straně snahu o historicky věrné podání reálií dramatického textu a na druhé straně jejich přenos do zcela odlišných nebo i současných historicko-lokálních souřadnic. Ale tento rozpor není absolutní. Nelze hrát důsledně historicky, protože se nelze beze zbytku přenést do myšlení a cítění jiné doby – lze s ní vést pouze dialog. Na tom nic nezmění ani sebevěrnější kulisy, kostýmy a rekvizity, protože herci v nich a s nimi se pohybující v sobě vždycky ponесou ducha své současnosti. A na druhé straně ani Hamlet ve fraku nebude beze zbytku naším současníkem. Tuto propast lze různě maskovat, ale lze na ni též ukázat a využít jí ke konfrontaci, jak se s tím pravidelně setkáváme například v inscenacích pražského Studia Ypsilon.

Z rozporu mezi artefaktem a estetickým objektem, jak o tom byla řeč, vyplývá, že každá inscenace časově odlehlého dramatického textu je – ať zveřejňovanou nebo maskovanou –

²⁰ Hrabovská, K.: *Ostrava 89. Divadlo dnešku*, Film a divadlo 1990, č. 2, s. 11.

aktualizací. Rozdíl mezi historizujícími a aktualizujícími inscenačními interpretacemi je spíše vnější a kvantitativní než vnitřní a kvalitativní.

VI.

Podle charakteru mezitextového navazování (protože inscenační interpretace zprostředkovává mezi výchozím, literárním dramatickým textem a výsledným audiovizuálním textem jevištního dění) se rozlišuje interpretace **afirmativní** a **kontroverzní**, souhlasná a nesouhlasná.²¹

Ani tento protiklad nelze při inscenační interpretaci absolutizovat. Protikladná pojetí představují spíše tendence než konstanty: na jedné straně tendenci k pokud možno adekvátní, věrné interpretaci (s odchylkami danými nutnou aktualizací, redukcí, případně doplněním); na druhé straně tendenci k uplatnění postoje kritického, polemického, kontroverzně přetvářejícího.

První tendence v praxi nutně převažuje a není třeba se o ní vzhledem k předešlým výkladům dále šířit. Druhá tendence se jen výjimečně projevuje úplným popřením výchozího textu. K takovému popření se nejvíce blíží **destrukční parodie**. Inscenátoři si zvolí určitý známý titul, aby jeho charakteristické znaky, postupy, prostředky přivedli ad absurdum. Nejvhodnější materiál skýtají hry pokleslé (kýč), postrádající humor, zato překypující falešným sentimentem, s nímž jde ruku v ruce vyumělkovanost stylu. Destructivní parodie promění jejich charakteristické kvality analytickým přístupem a výrazovou nadsázkou v opak: sentimentalitu v absurditu, dojemnost v komičnost. Tím se vlastně neguje jejich podstata. Destructivní parodie je většinou pouze dočasným oživením mrtvoly (je to pravda – „živor ironický“), které může skýtat zábavnou kratochvíli, ale stěží tak vznikne dílo hlubší umělecké a myšlenkové hodnoty.

Většinou má kontroverzní interpretace charakter použití dramatického textu k odlišnému účelu, než jaký byl původně zamýšlen. V porevoluční době se konaly v Rusku tzv. divadelní soudy: *„Soudy na literární téma měly povzbudit zájem o příslušné dílo a přiblížit pomocí divadelní ilustrace některé násilně aktualizované a jednostranně vyložené postavy. Tak např. soud nad postavami Arcybaševovy hry **Žárlivost** neprokazoval nějaké hodnoty literární předlohy, ale použil motivů a postav díla ke svérázné polemice s nedůstojným postavením ženy v předrevolučním Rusku. Oblíbený soud Eugena Oněgina, kritizovaného pro nedůslednost a charakterizovaného jako prázdného snílka, končil glorifikací Taťány, jejíž čistý cit byl Oněginem pošlapán. Soud Anny Kareninové zasáhl nejen aristokratickou společnost, která neměla pochopení pro opravdový cit, ale také hlavní hrdinku románku L. N. Tolstého. Anně Kareninové bylo vytýkáno, že místo zásadové kritiky velkosvětské společnosti sáhla k sebevraždě... (...) Proti nerozhodnosti Eugena Oněgina, proti jeho bezpracnému způsobu života bylo stavěno úsilí komsomolců; proti bezradnosti a zoufalství*

²¹ Viz Popovič, A. – Liba, P. – Zajac, P. – Zsilka, T.: *Interpretácia uměleckého textu*, Bratislava 1981; *Originál-překlad. Interpretační terminologie*.

Anny Kareninové pevné postavení sovětských žen, jak je probojovaly skutečné revolucionářky.“²² Kontroverzní interpretace vycházela ovšem z textu, ale vydatně si vypomáhala i prostředky metatextovými. Polemický vztah k textu, založený na vulgárně pragmatickém postoji, se projevoval podle citovaného pramene formami odvozenými z dobových politických schůzí a soudních procesů a sledoval přímočarou aktivizaci publika.

Příklad, přivádějící kontroverzní metodu až absurdum a působící z dnešního odstupu zároveň komicky i odpudivě, nevylučuje nikterak její smysluplné použití. Důmyslný a účinný způsob kontroverzní interpretace, který respektuje literu předlohy a diferencuje její vnitřní hodnoty, nepopírá její podstatné znaky, ale dává jim nový, odlišný smysl, uplatňoval v 60. letech Jerzy Grotowski vzhledem ke klasickým dílům polských romantiků.

Inscenace *Akropolis* (Divadlo-laboratoř 13 řad, Opole, 1962) byla vybudována na půdorysu mýtického příběhu Stanisława Wyspiańskiego. V katedrále wawelské, polské Akropoli, v noci zmrtvýchvstání ožívají známé antické a starozákonní postavy z gobelínů a odehrávají své velké scény, které mají v evropské kulturní tradici uzlové postavení – Helena a Paris, Hekaba a Priamos, Abraham a Izák, zápas Jáкова s andělem atd. Hru zakončuje příchod Spasitele, Krista-Apolla, zvěstujícího zmrtvýchvstání, záchranu a spásu – zřejmý symbol mesianistické víry v národní vysvobození. Akropolis, „hřbitov pokolení“ představuje jakýsi souhrn evropských tradic, dějiny evropské civilizace v kostce. Grotowski našel pro tento hřbitov ideji šokující analogii ze zkušenosti poloviny 20. století – vyhlazovací koncentrační tábor. Během celého představení budují herci-vězni ze starých kamnových rour složitou konstrukci v prostoru celého divadelního sálu. O přestávkách mezi otrockou prací hrají staré historky, jak je předepisuje Wyspiańskiego text. Mají v kontextu jejich vězeňského údělu charakter úniku a iluze; tradiční mýty se proměnily ve lživé kolektivní sny. Degradace mesianismu vrcholí v závěru, kde zoufalí vězni naleznou svého Spasitele v bezhlavé loutce, nosí ji na ramenou za zpěvu náboženské písně a v závěru mizí i se svým domnělým zachráncem ve velké bedně, která symbolizuje pec krematoria.

Obrazoborecká interpretace klasického textu čerpá svou provokativnost z blasfémie. Básnické kvality Wyspiańskiego textu nejsou negovány, je jim však propůjčen nový, rouhavě polemický a aktualizovaný smysl.²³

VII.

Cílem předchozího výkladu nebyla zevrubná inventarizace interpretačních způsobů. Naznačil jsem pouze některé možnosti a směry se záměrem upozornit na specifický, **umělecky tvůrčí** charakter inscenační interpretace, jež je nejen předpokladem vlastní inscenační tvorby, ale vlastně jejím počátkem a její součástí. Od vědeckých typů interpretace se umělecky tvůrčí

²² Martínek, K.: *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Praha 1967, s. 62–63.

²³ Viz Hořínek, Z.: *Obnažený herec v chudém divadle*, Divadlo, 1966, č. 8; přetištěno v knize *Divadlo jako hra*, Brno 1970. – Osiński, Z.: *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 106–109.

interpretace liší metodou a hlavně zaměřením; nejde jí tolik o věrný, adekvátní nebo dokonce ideální výklad, který významové horizonty výchozího díla ve skutečnosti uzavírá, ale o otevření prostoru k tvorbě. Míra hodnoty interpretačního řešení zde není dána jeho přesností, ale inspirační produktivitou. Cílem divadelní práce není přesně vykládat dramatické texty, ale vytvářet apelativní, tj. živě rezonující divadlo. V praxi to bylo a je většinou jasnější než v teorii. Můžeme sestavit celou řadu inscenací např. Shakespearových tragédií, které se nikterak neruší proto, že si navzájem odporují nebo jsou i protichůdné. Ze samotné podstaty divadelního umění vyplývá přirozená potřeba chápat pojem umělecky tvůrčí interpretace v maximální šíři. Je na čase, aby tato přirozená potřeba byla též teoreticky tak říkajíc legalizována.

Známa americká kritička a teoretička umění Susan Sontagová napsala roku 1964 esej *Against Interpretation*, namířený proti umrtvujícímu způsobu interpretace, který racionální redukcí umění konzervuje, ochočuje, činí ovladatelným a pohodlným. „*Je důležité dnes obnovit naše smysly. Musíme se učit více vidět, více slyšet, více cítit.*“²⁴ Směr její polemiky je plodný. Znamená v souvislosti našeho tématu nejen odlišení vědecké interpretace od interpretace umělecky tvůrčí, ale zejména otevření interpretačních obzorů pro neomezenou, svobodnou inscenační tvorbu, jejíž podstatou není reprodukce výchozího díla v jiném kódu, ale dialog mezi dvěma rovnoprávnými rovinami kreativity.

1990

²⁴ *A Susan Sontag Reader*, New York 1982, s. 104.

MEZI DVĚMA TEXTY

I.

Dvojím textem míním na jedné straně **text dramatický**, výchozí text divadelní tvorby, a na druhé straně **text divadelní**, konečnou podobu divadelního díla (inscenaci textu dramatického, audiovizuální strukturu v pohybu).

Slova text bude tedy používáno (z důvodů, které vyplynou později) nejen pro text literární (drama), ale i pro texty „psané“ v jiných „jazycích“ než jazycích přirozených.

Jurij M. Lotman nadepisuje hned první kapitolu své knihy *Struktura uměleckého textu* – „Umění jako jazyk“. *„Každý systém, ktorý sa používa na komunikáciu medzi dvoma alebo viacerými jednotlivcami, možno pokladať za jazyk (...). V tomto zmysle môžeme ako o jazykoch hovoriť nielen o ruskom, francúzskom, alebo hinduskom jazyku a iných jazykoch, nielen o systémoch umele vytvorených rôznymi vedami a používaných na opis určitých skupín javov (nazývajú sa „umelými“ jazykmi alebo metajazykmi vied), ale aj o zvykoch, rituáloch, obchode, náboženských predstavách. Právě v tomto zmysle možno hovoriť o „jazyku“ divadla, filmu, výtvarného umenia, hudby a umení vcelku ako o jazyku organizovanom zvláštnym spôsobom.“¹*

V poslední skupině příkladů se jedná o **druhotné jazyky**, druhotné (sekundární) modelující systémy – *„komunikatívne systémy tvoriace nadstavbu nad rovinou prirodzených jazykov (...). Druhotné modelujúce systémy (ako aj všetky semiotické systémy) sa tvoria na spôsob jazykov. (...) Umenia možno takto opísať ako druhotný jazyk a umelecké diela ako texty tohto jazyka.“²*

II.

Cesta od výchozího dramatického textu ke konečnému divadelnímu textu, realizujícímu se v řadě konkrétních provedení (představení), není jednoduchá ani přímočará. Jde vlastně o řadu možných řešení ve všech fázích procesu.

Zdánlivě nejjednodušší je případ, kdy na počátku stojí „pravidelné“ hotové drama, které je adekvátně nastudováno a výsledek inscenační práce (divadelní dílo) je přesně, bez odchylek opakován v jednotlivých představeních.

Při kritickém pohledu na takové schéma zjistíme, že všechny jeho články jsou problematické.

„Pravidelné“ drama je pojem historicky proměnlivý: podle odlišných (psaných, ale častěji nepsaných) pravidel se tvořila dramata v antickém Řecku, v alžbětinské Anglii, v klasicistické Francii, v období romantismu, realismu atd. atd.

¹ Lotman, J. M.: *Struktúra umeleckého textu*, přel. Milan Hamada, Bratislava 1990, s. 17.

² Tamže, s. 19–20. K pojmu „filmový text“ viz Lotman, J. M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1975.

V souvislosti s historickou podmíněností dramatu se relativizuje i jeho „hotovost“. Inscenátoři musejí zasahovat do litery dramatu, neodpovídá-li současným inscenačním podmínkám a možnostem. Byla-li v Athénách 5. století př. Kr. v jednom dni uváděna tetralogie (trojice tragédií se satyrskou dohrou) jednoho autora, pak se tato dávná praxe dostává do rozporu s dnešním územ večerních 2–3 hodinových představení. Aichylova *Oresteia* (dochovaná trilogie s nedochovanou satyrskou hrou) v plném rozsahu by byla stejně málo únosná pro běžné večerní představení jako pro uvádění ve třech večerech po sobě. Nezbyvá tedy než text podstatně krátit, což je radikální zásah do jeho literární struktury.

Jiné historické texty jsou neúnosné svou nadměrnou rétorikou (vynucující si škrty ve statických, zejména monologických partiích) nebo svým zastaralým jazykem (těžko dnes uvádět např. Klicperovy komedie – o tragédiích ani nemluvě – bez jazykové revize).

Historická podmíněnost dramatu relativizuje i „adekvátnost“ nastudování. Protože v každé modifikaci dramatické formy je latentně obsažen i určitý historický způsob inscenování (určitá divadelní konvence), znamenalo by adekvátní provedení historickou rekonstrukci, což není ani technicky možné, ani umělecky žádoucí.

Otázkou tzv. adekvátnosti při konkretizaci a interpretaci uměleckého díla jsem se zabýval ve studii *Interpretace a tvorba*.³ Pokusil jsem se tam doložit historickou a individuální podmíněnost každé konkrétní interpretace, z čehož plyne, že možných interpretací je celá řada a neexistuje jediná ideální, ideálně adekvátní interpretace.

A konečně: přesné opakování divadelního díla při představení je sporné zejména proto, že nerespektuje spoluúčast obecnstva při realizaci divadelního díla. U děl komediálních, které vyvolávají hlasité, leč proměnlivé reakce diváků, je to pak požadavek zcela scestný.

Představení je třeba chápat jako varianty invariantu divadelního díla, vykazující větší nebo menší přirozené odchylky od nastudované podoby.

III.

Historicky podmíněný způsob inscenování je latentně obsažen v celé struktuře dramatu. Nejzjevněji se projevuje v textech, které nejsou určeny ke zveřejnění ústy herců (jako promluvy dramatických postav – dialogy a monology), ale jsou adresovány buď čtenáři dramatu nebo jeho inscenátorům.

Jde o tzv. autorské (scénické) **poznámky**. Jejich míra a funkce se u jednotlivých autorů liší. Starší dramata se bez nich takřka obešla, téměř vše bylo vyjádřeno prostřednictvím promluv dramatických postav. Naproti tomu v moderním dramatu, zejména psychologicko-realistického typu, mají poznámky značný rozsah a značnou závažnost.

³ Divadelní revue 1990, č. 3. – Nynější studie je pokusem o zobecnění poznatků z řady konkrétních průzkumů. Uvádím-li v poznámkách tituly svých článků, nepovažujte to prosím za projev egocentrismu, ale za odkazy k vlastním pramenům tohoto pokusu o dílčí syntézu.

Základní funkce poznámek lze utřídit asi takto:

- a) označení mluvčího;
- b) popisy fyzických akcí, jimiž se jazyk slov doplňuje o další způsob dramatické komunikace – s tímto druhem poznámek se hojně setkáváme v „akčních“ komediálních žánrech (např. Labichovy, Feydeauovy frašky), kde se postavy schovávají, pronásledují, fyzicky utkávají apod.;
- c) popisy prostředí (včetně kulisy zvukové a hudební), v němž se jednotlivé scény odehrávají;
- d) charakteristiky dramatických postav, jejich vzhledu, rozpoložení, způsobu chování, charakteristiky vztahů, situací, atmosféry;
- e) různé autorské komentáře a úvahy.

Relevance jednotlivých typů poznámek je rozličná:

- poznámky *a* a *b* jsou **nezbytným doplňkem** dialogů a monologů – bez nich by byl dramatický děj neúplný a mnohdy by ztratil smysl;
- poznámky *c* poskytují **nezbytnou orientaci** lokální i časovou, ale často i nadbytečné podrobnosti, návrhy konkrétního scénického řešení apod.;
- poznámky *d* se vztahují k **jevištní interpretaci** – nabádají, ale nezavazují;
- poznámky *e* jsou z hlediska inscenace **nadbytečné** – jsou to vlastně metatexty (autorské texty o vlastním dramatickém textu) v rámci dramatu hybridní a signalizují dramatikův sklon k literárnosti, knižnosti (jejich vlastní místo je spíše v autorské předmluvě nebo doslovu – viz případ G. B. Shawa, který připojoval ke svým hrám studie často delší než hry samy, ale hřešil nadbytečností i v samotných poznámkách uvnitř dramatu).

IV.

Vztahem k poznámkám se ostře diferencuje literární a divadelní pojetí dramatu.

Pro Jiřího Veltruského pojednávajícího **drama jako básnické dílo** byly poznámky organickou součástí dramatického díla: „*Bez poznámek se ovšem neobejde žádné drama, protože pomocí poznámek je splňován již základní předpoklad významového sjednocení dialogu: určení, kdo z účastníků kterou repliku pronáší, bez něhož by nebyla možná vůbec žádná orientace v dialogu, děje se nikoli prostředky náležitými do dialogu samého, nýbrž poznámkami, které před každou replikou udávají jméno mluvčího. Je proto třeba považovat poznámky za základní prostředek významového sjednocení dialogu.*“⁴

Ve studii o **dramatickém textu jako součásti divadla** se zamýšlí Veltruský nad vztahem poznámek k divadelní realizaci: „*Odstraněním poznámek [protože ty se při provedení dramatu nezveřejňují – pozn. ZH] ztrácí drama při divadelní realizaci svou jednotu a uzavřenost,*

⁴ Veltruský, J.: *Drama jako básnické dílo*, in: *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942, s. 450.

vznikají v něm mezery, které jsou vyplňovány jinými prostředky než jazykovými. Vyplnění mezer se však neděje libovolně: jde při něm v podstatě o transposici daného významu do jiného materiálu. Při této transposici, byť byla sebe přesnější, doznává ovšem význam sám různé změny, takže se celá významová výstavba díla přeskupuje. Záleží zde především na tom, jak závažné a hojně byly v dramatu poznámky, jinými slovy, jak značné mezery vznikají jejich odstraněním; neboť čím jsou mezery ve významové souvislosti citelnější, tím více se drama rozpadá v jednotlivé role, které mají k dispozici herci jako pouhé součásti vytvářených postav. A naopak zase, čím jsou mezery po poznámkách nepatrnější, tím silnější zůstává tendence jazykových prostředků k jednotnosti a spíše si podržuje mimojazykové složky divadla, které mají mezery vyplnit; text si pak podržuje svou celistvost (nerozpadá se v jednotlivé role) a konkrétní tvorba herce má velmi omezené možnosti; neboť zde je podstava daleko více součástí jazykového projevu než jazykový projev součástí postavy.“⁵

I když zde Veltruský pojednává o dramatickém textu jako součásti divadla, uvažuje v duchu svého pojmání dramatu jako díla integrálně básnického, jehož adekvátní, dostatečnou realizací je nehlasité čtení.⁶ Formulacemi o vyplňování mezer vzniklých odstraněním poznámek, o doplňování textu hereckými pohyby degraduje divadelní složky (zvláště režijní a hereckou) na výkonné orgány ke sdělování textu v jiném kódu. Příznačně zdůrazňuje **předurčenost** herecké postavy zvukovými složkami textu (intonace, ténbr, expirace) a **svobodu** herecké tvorby omezuje na mimojazykové prostředky (a zčásti ténbr, který je v textu předurčen povšechně).

Drama jako literární text realizující se nehlasitou četbou je ovšem integrálním a kompaktním uměleckým dílem, v němž poznámky (jako jeho organická a přímá součást) mají stejnou platnost jako dialogy a monology. Nic se k němu nedá přidávat, nic se z něho nedá vypouštět, čtenář jej musí respektovat tak, jak je napsán. V tomto smyslu je drama jako literární dílo uzavřeným systémem. Čtenářské realizace mohou tento systém různě chápat, vykládat, ale nemohou na jeho objektivní podobě nic změnit.

Při inscenování dramatu se nám však poznámky štěpí na nezbytné návody k akcím, které nejsou přímo vyjádřeny v promluvách dramatických postav (tasí meč, škrtí manželku, schovává se do skříně apod.) a na pokyny týkající se způsobu inscenování. V obou případech mohou vstoupit do divadelního textu pouze nepřímo a neúplně.⁷

⁵ Veltruský, J.: *Dramatický text jako součást divadla*, Slovo a slovesnost, ročník VII, 1941, s. 136–137.

⁶ Otázka, zda je drama svébytné literární dílo nebo pouze slovesná složka divadelního díla, se svého času hodně diskutovala. Dnes už je zřejmé, že krajní stanoviska jsou neudržitelná: nelze přece popřít, že je možno s uměleckým požitkem a užitkem číst tragédie Sofoklovy nebo Shakespearovy. Potvrzuje to vydavatelská a čtenářská praxe. Na druhé straně je však problematické předpokládat adekvátní, dostatečnou realizaci nehlasitým čtením u „akčních“ dramatických žánrů (situační komedie, frašky), jejichž kvality jsou čistě divadelní a teprve na jevišti vyniknou. I zde je vodítkem praxe: texty takových her nejsou zpravidla vydávány knižně (pouze pro divadelní potřebu rozmnožovány) a lidé mimo divadlo je čtou jenom výjimečně.

⁷ Výjimkou jsou inscenace se čtenými (hranými) poznámkami. To je svérázný inscenační postup, při němž jsou promluvy dramatických postav zcizovány pomocí vlastního nástroje autora.

Doslovná realizace poznámek týkajících se způsobu inscenování není v divadelní praxi běžná a často ani možná. Dramatik píše pro divadlo určitého typu, v rámci určité (historicky a lokálně podmíněné) divadelní konvence. Dojde-li k inscenaci v jiných podmínkách, dochází nutně ke změně inscenačního způsobu, což znamená, že poznámky nemohou být plně respektovány.

To jsou důvody vnější a proto nápadné. Důležitější jsou však důvody vnitřní, související s charakterem, právy, možnostmi divadelní tvořivosti, důvody platící nezávisle na zmíněných historických a lokálních podmínkách. Někteří moderní dramatikové si své hry sami tak říkajíc „režirují“ v poznámkách. Např. hry Tennesseeho Williamse obsahují tak podrobné a sugestivní popisy dějiště, atmosféry, situací a hereckých projevů, že současnému režisérovi by zdánlivě stačilo zhmotnit autorovy představy jevištními prostředky. Tyto hry však připouštějí i jiné, odlišné provedení a není – ani v rámci společné divadelní konvence – důvodu přistoupit na takovou „minimální režii.“

Má-li se literární drama stát **dramatickým textem**, tj. textem k inscenování, musí se jeho systém otevřít. Neotevívá se však jenom proto, aby se jinými prostředky nahradilo to, co bylo (muselo být) vypuštěno – poznámky; otevírá se jiné rovině a dalšímu stupni umělecké tvorby – tvorbě divadelní, jež pomocí operativních složek (herecké, výtvarné, hudební, taneční) pod vedením organizující a koordinující složky režijní vytváří z postav, situací a dějů dramatického textu jevištní podívanou zvanou divadelní dílo. Tento proces není pouhou reprodukcí literárního dramatu v divadelním jazyku, je vždy – menší nebo větší měrou – svébytnou uměleckou tvorbou, pro niž je dramatický text spíše potenciálem než rezervoárem interpretačních možností.

Ve výsledném tvaru jevištního díla je literární text pouze jednou ze složek, která se navíc rozpouští ve složkách na jevišti aktuálně fungujících – promítá se do jevištních situací a dějů. Přímou existuje pouze v hereckých promluvách, ale i tam transformován ze slova psaného do slova mluveného – se všemi důsledky, které z takové transformace plynou (významové posuny související s hereckým obsazením, s režijní a hereckou interpretací, s divadelním stylem apod.).

V.

Drama jako potenciální dramatický text (text určený k inscenování) obsahuje tedy více nebo méně podrobnou autorovu představu o budoucí inscenaci. Tato představa je latentně obsažena v celém ustrojení dramatu, které zpravidla poukazuje k určité existující divadelní konvenci, k určitému konvenčnímu způsobu „dělání divadla“ (antická tragédie nebo komedie, alžbětinské drama, klasicistické drama atd.); vzácněji se snaží iniciovat divadelní konvenci novou (Jarryho hry o otci Ubu, absurdní drama S. Becketta a E. Ioneska); ve výjimečných případech klade drama takové požadavky, které soudobé divadlo není s to uspokojit a ani sám

autor nemá o jevištním provedení jasnou představu (takový Goethův *Faust* ve své celistvosti dlouho působil jako knižní drama vzpírající se inscenaci, teprve naše století v něm objevuje bohaté divadelní možnosti).

Autorova divadelní představa je obsažena v celém ustrojení dramatu, ale zjevně se projevuje v poznámkách.

Na autorské poznámky přímo navazuje text nazývaný **režijní kniha**, který autorovy inscenační představy nahrazuje daleko konkrétnějšími představami inscenátora. Říkám-li navazuje, může to znamenat stejně dobře konkretizující postup v rámci autorových schematických představ jako konkretizace nové a odlišné. Říkám-li režijní knihy, nemíním tím reálné písemné projevy různých režisérů, puntičkářsky podrobné nebo lajdácké, úplné nebo častěji torzovité režijní pomůcky, ale **ideální text**, který (ať existuje v literární podobě nebo jenom v paměti režiséra) znamená ideální projekt divadelního díla. Kromě režiséra se na něm přímo i nepřímo podílí tým spolupracovníků – dramaturg, výtvarník, hudebník, choreograf (jeho součástí jsou tedy i výtvarné návrhy, hudební partitura aj.).

Režijní kniha je výsledkem rozboru dramatického textu, výrazem jeho tvůrčí interpretace, ale míří do budoucnosti – představou předjímá realizaci. Režijní kniha funguje jako **mezitext** – přechod a spojnice mezi výchozím dramatickým textem a konečným divadelním textem. Svým charakterem je pochopitelně konkrétnější než autorova představa vyjádřená v poznámkách, ale nutně schematictější než výsledný divadelní tvar.

Vztah mezi ideální režijní knihou a divadelním textem se diferencuje podle způsobu divadelní tvorby. Režijní kniha může být podrobným „vnitřním modelem“ inscenace počatým v režisérově hlavě (zachycujícím nejen partituru veškerého jevištního dění, ale třeba i „podtexty“ jednotlivých replik), který pak herci pod režiséroвым vedením nebo dikrátém ztělesňují, ale může být též pouhou rámcovou představou umožňující další tvorbu zejména herců během zkušebního procesu (režisérská představa se tak doplňuje, upřesňuje, rozvíjí nebo i proměňuje). Druhý způsob v soudobé divadelní praxi zřetelně převažuje.

VI.

Model cesty od dramatického textu k divadelnímu textu, jímž jsem se dosud zabýval, lze nazvat **modelem konvenčním** (navzdory všemu hledání a experimentování je to v dané chvíli způsob kvantitativně převládající). Není jistě korunou historického vývoje, ani nekorresponduje s vrcholnými epochami divadla, ale nejlépe odpovídá zaběhnutému systému divadelní produkce v tzv. repertoárových divadlech, systému založenému na dělbě práce mezi písíci literáty a inscenujícími divadly. Ve své podstatě je to ovšem model vycházející z literárního pojmání dramatického textu. Drama je dáno jako hotové dílo a stává se východiskem inscenace jako tvorby druhotné, přidatné.

Takový pohled může postihnout pouze genezi izolovaného divadelního díla: postup od jedné hry k jedné inscenaci. Nevystihuje však genezi divadelního tvoření. Evropské divadlo se jak ve starověku, tak znovu ve středověku vyvinulo z rituálu a teprve postupně nabývalo znaků umění. Souběžně s tímto procesem vznikal i pojem dramatu v dnešním smyslu. Představa, že by Aischylos, Sofoklés, Aristofanés nebo anonymní autoři středověku nejdříve napsali texty tragédií, komedií, mystérií a teprve potom se utvořily divadelní spolky, které byly pověřeny jejich inscenací, je nejen historicky nesprávná, ale též nemyslitelná. Ale platí to analogicky o divadelní tvorbě v kterékoli době. Prvotní je vždy divadlo jako systém určitým způsobem fungující a vytvářející určité divadelní konvence. Dramatické texty vznikají nebo jsou **voleny** z hlediska určitého divadelního názoru. Drama vždy vstupuje do určité tvůrčí situace, kterou potvrzuje nebo se snaží změnit. Východiskem dramatu je divadlo. Diferenciace dramatu jde ruku v ruce, nerozlučně s diferenciací divadla.

VII.

Kritikové a teoretikové často zdůvodňují současnou rozšířenost dramatizací (a s ní údajně související rozklad dramatické tvorby) nedostatkem opravdových dramát. Ale jaké drama je opravdové? Už stará řecká tragédie čerpala své mýtické náměty z epické literatury – z pohomérského eposu. Středověké mystérie pak byly teatralizací zejména biblických událostí Starého a Nového zákona a zahrnovaly široké pásmo událostí od stvoření světa až po poslední soud. Principy středověkého divadla jsou zřetelné ještě v Shakespearových „historiích“ (čerpajících z historických kronik), chronologicky a v širokém záběru řadících událost vedle události, epizodu vedle epizody. U nás se objevuje značně opožděná obdoba středověkých mystérií v pololidových hrách českého baroka, které vznikaly ve druhé polovině 18. století, ale provozovaly se ještě v 19. století (*Lastibořská komedie o umučení, Semilská hra o vzkříšení* atd.).

Problematika tohoto typu divadla se znovu aktualizuje v nové době, kdy dostává přímo programové zaměření v „epickém divadle“ Bertolta Brechta a jeho následovníků. V posledních letech se setkáváme dokonce s řadou her a inscenací, jež se přibližují středověkým mystériím nejen rozsahem, epickou strukturou, ale i volbou mýtických námětů. Rozměrné drama Tankreda Dorsta *Merlin aneb Pustá země* čerpá ze starých legend a pověstí artušovského cyklu. Inscenace Petera Brooka *Mahábhárata* (premiéra roku 1985 v kamenolomu nedaleko Avignonu trvala 11 hodin) je založena na nejdelší světové básni, sumě staroindické mytologie, a cesta k ní příznačně vedla přes Shakespeara, Artauda, divadlo faktu a studium asijských, afrických i amerických rituálů.⁸

⁸ Viz Engelová, L.: *Hledání ztraceného divadla*, in: Brook, P.: *Prázdný prostor*, Praha 1988.

Moderní aktualizace starých divadelních a dramatických postupů si vynutila i teoretickou reflexi, v níž významné místo zaujímá Klotzovo rozlišování **uzavřené** a **otevřené formy** dramatu.⁹

Uzavřenou formu charakterizují podle Klotze tyto znaky: děj je výsekem z většího celku – část je předváděna jako celek; kompozice děje je pravidelná, symetrická; jednota místa, času a děje; převaha vnitřního nad vnějším, celkového nad jednotlivým, ideje nad látkou; omezený okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou jednotné a vysoce stylizovány. V otevřené formě se naproti tomu převádí celek ve výsecích tvořících samostatné části; kompozice je nepravidelná, asymetrická; rozmanitost místa, času a děje; celek, k němuž se směřuje, je empirickou totalitou, světem empirické skutečnosti; široký okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou stylově nejednotné, diferencované.

Srovnáme-li příkladnou klasicistickou tragédii – např. *Bereniku* Jeana Racina (jejíž děj se dá shrnout do jediné věty: římský císař Titus se zříká lásky k judské královně, protože jeho cit je v rozporu s římským právem a mravem) jako přísný typ uzavřené formy s texty středověkých mystérií, Shakespearových historií nebo Brookovy *Mahábháraty*, vyvstane hlubší smysl Klotzovy konfrontace: jestliže v případě klasicistické tragédie závazné zákony omezují volbu námětů a vynucují si určitý způsob jejich zpracování (norma limituje matérii), otevřená forma je důsledkem snahy zmocnit se zvolené matérie uměleckými prostředky co nejúplněji (matérie uvolňuje umělecký tvar).

Matérii ovšem není sama životní realita, ale její předběžné literární zpracování (bible, historické kroniky, indický epos). Jestliže v konvenční dramatizaci (žánru uzavřené formy), pokoušející se proměnit epické dílo (román, povídku, novelu) v konvenční pravidelné drama, se literární předloha rozpouští a víceméně ztrácí v dramatickém tvaru, v „epickém“ divadle otevřené formy funguje jako prvotní textová rovina – jako **pre-text** nebo **prototext**, jehož existenci si divák stále uvědomuje.

Divadlo se nasycuje epikou. Tento poslední aspekt „otevřenosti“ se mi zdá nejdůležitější, protože v něm nejde o pouhé přebírání námětů, ale o inspiraci jinorodými metodami a postupy, o otevřenost divadla vlivům jiných uměleckých druhů.

VIII.

V našem moderním divadle funguje inspirace epickou literaturou přinejmenším od meziválečné divadelní avatgardy, jejíž protagonista E. F. Burian dosahoval vrcholných divadelních úspěchů jevištními „přepisy“ epických předloh (Dykův *Krysař*, *Věra Lukášová* B. Benešové aj.). Paradoxně právě věrnost **liteře** epické předlohy mu umožňovala vyjadřovat vlastní divadelní představy autentičtěji než hotová dramata, jež musel pro svou potřebu často

⁹ Klotz, V.: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 5. vydání, München 1970.

radikálně upravovat. Podobnou inspiraci nalézal i v dílech epicko-lyrických a lyrických (*Evžen Oněgin*, *Máj*, Villon).¹⁰

E. F. Burian předjímal v tomto ohledu dramaturgickou praxi autorských studiových scén 60.–80. let, která ovšem nakládá s epickými i lyrickými předlohami daleko volněji. Konfrontují odlehlou látku s aktuálním uměleckým a společenským postojem (Studio Ypsilon), konfrontují (Křížův *Figaro* v Realistickém divadle stavící vedle sebe a proti sobě Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu* a Horváthův *Figarův rozvod*)¹¹ a kontaminují různorodé předlohy (Polívkova *Poslední leč* v Divadle na provázku spojující postavy a motivy románu Viléma Mrštíka *Pohádka máje* a komedie Ladislava Smočka *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*), epické a lyrické předlohy dekonstruuji a znovu konstruuji v docela novém uměleckém řádu (*Panoptikum* na motivy Gogola a Saltykova-Ščedrina, *Zrcadlení* sestavené z lyrických, epických a dramatických čísel a fragmentů sovětských a ruských autorů v brněnském HaDivadle), pod vlivem literatury faktu hledají nové formy dramatické fabulace kombinující prvek dokumentárnosti s prvkem fiktivnosti atd. atd.¹²

Krajním výrazem spojení a vzájemného ovlivňování epiky a divadla je Nediadlo Ivana Vyskočila pohybující se v mezních oblastech vyprávění a divadla, hravé narace a narativní hry, hraného-vyprávěného dění a komentování.

Vyskočilovy texty jsou tak schopny dvojdomého života: mohou být jako povídky publikovány časopisecky a knižně, i jako hry provozovány divadelně, aniž tím ztrácí literatura nebo divadlo.

Na jevišti vytvářejí nový druh dramatickosti, která nespočívá prvotně ve vnějších rozporech předváděných událostí a dějů, ale ve vnitřní rozpornosti samotného předvádění: těžiště hry se přenáší z jejího předmětu na její podmět, na proces hry, hry s příběhy.¹³

IX.

Divadelní struktura našich autorských studiových divadel¹⁴ zákonitě spěje k synkretismu (spojování, slučování) divadelních druhů a žánrů. Překračují se hranice mezi činohrou a hudebním divadlem, mezi činohrou a pantomimou, mezi činohrou a loutkovým divadlem. Namátkou několik příkladů: *Chameleon aneb Josef Fouché* s hudbou Miloše Štědrone v DNP má podtitul „nová opera“, *Balet Makábr* téhož souboru – „nový tanec“; *Bylo jich 5 1/2* HaDivadla inklinuje k činoherní pantomimě; v některých inscenacích Východočeského

¹⁰ Viz Hořínek, Z.: *Dramaturgie inspirovaná a inspirující*, in: *50 let Divadla E. F. Buriana*, Praha 1984.

¹¹ Viz Hořínek, Z.: *Musíme pěstovat svou zahradu...*, in: *Premiéra*, programový bulletin Realistického divadla, Praha, podzim – sezóna 1989/1990.

¹² Viz Hořínek, Z.: *Metaforické divadlo faktu*, Divadelní revue 1990, č. 1.

¹³ Viz Hořínek, Z.: *Hry s příběhy („Nediadelní“ texty Ivana Vyskočila)*, Divadelní revue, nulté číslo, Praha 1989. – *Ivan Vyskočil (Pokus o úvod do nediadla)*, Scéna 1988, č. 6.

¹⁴ Volba příkladů z této oblasti je záměrná: umožňuje větší soustředěnost a názornost výkladu, protože poukazuje k materiálu u nás známějšímu než nesčetné analogické a paralelní projevy světového divadla, jejichž pouhý výčet by nebral konce.

loutkového divadla Drak, např. v *Prodané nevěstě* nebo ve *Strakonickém dudákovi*, se používání „živáčků“ rozbujelo takovou měrou, že už jde vlastně o synkretický útvar mezi činohrou, loutkovým a hudebním divadlem.

Kritériem spojování výrazových prostředků a postupů přestávají být druhové a žánrové normy, tedy hlediska druhotná, odvozená; stává se jím hledisko prvotní, hledisko tématu: vše je dobré, co slouží k plnějšímu, hlubšímu a účinnějšímu vyjádření určité pravdy o člověku, společnosti, světě.¹⁵

Estetickým smyslem synkretických tendencí je pak úsilí o odliterárnění, zdivadelnění divadla.¹⁶ Paradoxně při něm divadlo v obraně proti konvenci literárního divadla čerpá z mimodivadelních zdrojů.

Z hlediska našeho tématu má tento synkretismus (který je obecným úkazem současného divadelního směřování, v autorských studiových divadlech se však projevuje nejradikálněji a nejuvědoměleji) dvojí podobu:

- a) do textu slovního (který je v mluvené podobě příznačným výrazovým prostředkem činohry) pronikají ve formě citací texty v jiných jazycích (hudebním, výtvarném, tanečním);
- b) divadelní vyjadřování se inspiruje postupy různých divadelních druhů i jiných umění (filmu, hudby, výtvarných umění, literatury).

Ad 1: Citace mohou mít charakter uzavřených celků nebo fragmentů (hudební, zpěvní, taneční čísla, výtvarné objekty) nebo pouhých výrazových elementů, které v souhrnu vytvářejí vedle základního dramatického textu další, vedlejší textové roviny v jiných uměleckých jazycích a podílejí se tak na výsledné „mnohojazyčnosti“ divadelního textu.

Ad 2: Divadelní tvorba se obohacuje uměleckými principy, metodami a postupy jiných divadelních i mimodivadelních uměleckých druhů a rozšiřuje tak své tradiční mimetické

¹⁵ Viz Hořínek, Z.: *Proměny divadelní struktury*, Praha 1988. Jednotlivé kapitoly této studie publikovány též v *Amatérské scéně* 1987, č. 1–12.

¹⁶ Toto úsilí se od počátku století odráží v teorii i praxi divadelních modernistů a avantgardistů. Polemicky a proto nutně jednostranně je formuloval prorok současného divadla Antonin Artaud: „*Tvrdím, že jeviště je místo fyzické a konkrétní, jež vyžaduje, aby bylo zaplněno a abychom mu dali promluvit jeho vlastní konkrétní řeči. Tvrdím, že tento konkrétní jazyk, určený smyslům a nezávislý na mluvě, musí nasytit především smysly; tvrdím, že existuje poezie pro smysly jako existuje poezie pro jazyk; a že tento fyzický a konkrétní jazyk, o němž hovořím, je divadelním jazykem jen do té míry, v jaké se myšlenky, které vyjadřuje, vymykají artikulovanému jazyku. (...) Je třeba určit, v čem spočívá tento fyzický jazyk, tato hmotná a účinná řeč, jíž se divadlo může odlišit od mluvení. Spočívá ve všem tom, co je obsahem jeviště; ve všem, co se může na scéně hmotně projevit, materiálně vyjádřit, co apeluje především na smysly – na rozdíl od jazyka slov, který apeluje především na intelekt. (...) Tento jazyk, určený smyslům, musí především uspokojit smysly. To mu nezabraňuje v pozdější fázi rozvíjet – ve všech rovinách a směrech – také všechny intelektuální důsledky. Tak se umožní nahradit poezii jazyka – poezii realizovanou v prostoru, která se naplno uplatní v oblasti, jež nenáleží striktně toliko slovům. (...) Tato poezie, velice nesnadná a komplexní, se objevuje v mnoha podobách; odtvá se především do všech výrazových prostředků, kterých lze použít na scéně, jako jsou: hudba, tanec, výtvarná umění, pantomima, mimika, gestikulace, intonace, architektura, světlo a dekorace. Každý z těchto prostředků má sobě vlastní vnitřní poezii a navíc i jakýsi druh ironické poezie, která vzniká kombinací s druhými výrazovými prostředky. Důsledky těchto kombinací, jejich vzájemných reakcí a destrukcí leží na dlani.*“ – *Divadla Antonina Artauda – II. Texty*, vybral a přeložil Jan Kopecký, Praha 1988, nestránkováno.

možnosti. Za nejdůležitější v tomto smyslu považuji divadelní aplikaci filmové montáže, jež umožňuje uplatnit nové způsoby organizace dramatického děje vedle konvenčního dramatického fabulování. Podobně působí i v mnohém příbuzná asociativní metoda lyrické poezie (kompozice obrazů, představ, témat a motivů), která ostatně sehrála význačnou roli při teoretickém a praktickém formování montážní metody filmové (jak dokládá ve svých úvahách nejpronikavější teoretik filmové montáže Sergej Ejzenštejn). Výtvarné postupy ovlivňují způsob kompozice divadelních obrazů, stylizace hereckých postav, individuálních i skupinových (živé obrazy, herecké rekonstrukce výtvarných objektů apod.) v jejich staticitě i dynamice. Stylizace hereckého projevu pak čerpá z postupů tanečních a pantomimických (ve složce pohybové) i hudebních (v herecké mluvě).

Inspirativnost těchto jinorodých (i cizorodých) postupů spočívá nikoli v možnosti jejich mechanického přenosu, ale v překonávání překážek, které jejich aplikace vyvolává: vzpírají se mechanické transplantaci a tím provokují k vynalézavému zpracování podnětů, k hledání nových cest.

X.

Proti dualismu konvenčního modelu (drama-inscenace) je systém autorského divadla bytostně pluralitní, pracuje s množinou hierarchizovaných textů. Dramatický text v něm není chápán jako text definitivní a tedy „hotový“, ale právě jenom výchozí. Důvody takového přístupu jsou rozmanité. Vnější důvodem může být časová nebo lokální odlehlost, neplnohodnotnost (nebo dokonce pokleslost), „neinscenovatelnost“ dramatického textu. Rozhodující je však zpravidla důvod vnitřní: specifická tvůrčí metoda toho kterého souboru.

Chápání dramatického textu jako nehotového se může projevit dvojím způsobem:

- a) z výchozího textu (nebo: z výchozích textů) se vypracuje **scénář** – text, který v sobě spojuje přepracovaný vlastní dramatický text a režijní knihu – slouží konkrétní potřebě jednoho určitého divadelního díla, písemnou formou předjímá text divadelní (to je případ celé řady inscenací brněnského HaDivadla, jejichž scénáře vypracoval režisér Arnošt Goldflam, někdy ve spolupráci s dramaturgem Josefem Kovalčukem);¹⁷
- b) výchozí text je neúplný nebo minimální (zárodečný) a dotváří se teprve během zkoušek kolektivní tvorbou souboru.

Z teoretického hlediska je zajímavý zejména způsob druhý, protože tvorba dramatického textu v něm do značné míry splývá s tvorbou textu divadelního. Nelze ovšem vycházet z ničeho: na počátku musí být přinejmenším určité téma a určitá divadelní představa.

Na počátku Schmidovy inscenace *Michelangela Buonarrotiho* (Studio Ypsilon, premiéra v Liberci 1974) byla na slova velmi skoupá synopse vymezující základní orientaci. Pracovní metodu charakterizoval sám autor inscenace obrazně, ale výstižně takto: „*připomínala termiště*

¹⁷ Srv. Kovalčuk, J.: *Od tématu ke scénáři (Příprava inscenace v autorském divadle)*, Brno 1985.

*nebo včelí úl, kam všichni jako do společného hrnce snášeli své medy a já na trůně jako trubec montoval lešení pro plástve společné stavby...*¹⁸

Dramatický text vzniká kolektivní součinností při zkouškách zároveň se scénickým řešením obrazů, situací a jejich proměn. Téma hry (předvést na jevišti proces tvorby, její tajemství) úzce korespondovalo se způsobem zrodu divadelního díla. To ovšem nebylo možné bez důkladné přípravy všech účinkujících, bez materiálu získaného **studiem**. „*Stále mít ‚horu‘ nahromaděného materiálu, nápadů, nejrozumnějších prostředků, abychom si mohli dovolit vybírat a odhazovat*“, pokračuje o pracovní metodě Jan Schmid. Do divadelního textu tak formou faktografie, doslovných i volných citací, analogií, narážek vstupují úryvky pomocných (více nebo méně autentických) textů.

Dramatický text vzniká v takových případech souběžně a nerozlišitelně s textem divadelním. Řízená spontaneita kolektivní improvizace je ovšem podmíněna studijní přípravou.

XI.

Improvizace herců, plně rozvinutá při zkouškách, se větší nebo menší měrou (podle charakteru divadelního díla) projevuje při jeho předvádění – při jednotlivých představeních.

Metoda improvizace má svou hierarchii.

Nejběžnější jsou věcné a osvědčené improvizace zejména komiků, improvizované odbočky a komentáře, někdy předem částečně připravené, jindy spontánně vytrysknuvší z okamžité situace. Zpravidla reagují na aktuální události společenské nebo na náhlé příhody jevištní. Herec jako dodatečný spoluautor.

Vyšší formu představují improvizace Ivana Vyskočila v jeho Nedivadle, jejichž předpokladem jsou literárně zpracované příběhy, které je možno při jednotlivých produkcích z okamžité inspirace variovat, obměňovat, rozhojňovat i zkracovat (pětidílný seriál **Evokací** se léty tak rozbíjel, že málokdy stihne jeho autor a demonstrátor předvést příslušný díl v úplnosti). Autor na jevišti volně zachází s vlastním literárním textem, dává mu každý večer jedinečnou a neopakovatelnou podobu jevištní improvizací.

Ypsilonická představení **Věčery na přidanou** a **Věčery pod lampou** postrádají soustavný dramatický text. Disponují však zásobárnou připravených čísel (písní, scének, vyprávění apod.), které hrající režisér nasazuje podle okamžité potřeby. Prvek novosti, nečekanosti, překvapení, vynucující okamžité reagování, přinášejí zejména hosté nejrozumnějších profesí a názorů, s nimiž soubor (někteří jeho členové) podle okamžité situace vstupuje do dialogu. Tento způsob divadla spojuje tedy improvizované dialogy a monology, spontánní akce a reakce s hotovými čísly, texty improvizované s texty připravenými, jakými jsou divadelními „prefabrikáty“.¹⁹

¹⁸ Schmid, J.: *Dodatečně k inscenaci Michelangelo*, program k pražskému uvedení hry.

¹⁹ Bez takových „prefabrikátů“ se zřejmě žádná soustavnější improvizace neobejde. Důkazem toho může být i nejslavnější typ divadla založeného na improvizaci – italská komedie dell'arte: „*Improvizace měla své*“

Nejvyšší a zároveň nejproblematictější formu představuje **totální, absolutní improvizace**. Tak inzerují svá představení („vystoupení“) členové souboru Vizita Jaroslav Dušek a Martin Zbrožek. Nevidím do jejich dílny a nemohu posoudit, na čem se před produkcí domlouvají, jak si určují a vymezují téma večera, ale srovnání několika představení (doplněné svědectvím dalších návštěvníků) mě přesvědčuje o pravdivosti jejich tvrzení, že jde o produkce zcela improvizované. Způsob řazení jednotlivých promluv a akcí připomíná metodu psychického automatismu a výsledek (jeho průběh a efekt nelze předvídat – vedle představení překvapivě úspěšných se naskytnou i případy, kdy nedojde ke srozumění, ať už z viny aktérů nebo diváků) působí zákonitě poněkud surrealisticky.

Totální, absolutní improvizace je krajním a výjimečným, co do výsledků nutně kolísavým fenoménem, teoreticky nicméně pozoruhodným: dramatický text tu není psán, ale hrán. Herci přímo na jevišti, hrajíce, tvoří zároveň text dramatický i text divadelní. Každé představení je jedinečným a svébytným divadelním dílem. Autorství splývá s herectvím v jeden nerozlišitelný proces, který zcela odstraňuje distanci mezi výchozí a konečnou fází divadelní tvorby.

XII.

Sledování nekonvenčních podob dramatických textů a nekonvenčních cest k textům divadelním na bázi společného jmenovatele **textovosti**:

- a) vrhá nový pohled na konvenční divadelní tvorbu – v tomto osvětlení se bude jevit daleko složitější, než naznačuje její schematický (pravidelný, uzavřený) model založený na dualismu autor-inscenátoři, drama-inscenace, režisér-herci, na přímočaře sukcesivním postupu od hotového dramatického textu k inscenaci;
- b) naznačuje rýsující se kontury nepravidelného, **otevřeného** modelu divadelní tvorby, který relativizuje všechny články tvůrčího procesu, otevírá se jinorodým vlivům, uvolňuje a rozhojňuje tvůrčí postupy, konvenční dualismus nahrazuje pluralistickým systémem, jehož důsledkem je rozvíjení mnohojazyčné podstaty divadelního umění.

Nejsou-li jednotlivé jazyky divadla co do sdělovacích, apelativních a výrazových možností rovnomocné, neznamená to, že jsou a priori nerovnoprávné. Různé významy lze sdělovat různými způsoby a prostředky, různé jazyky divadla jsou do jisté míry nahraditelné, alternativní, jak naznačuje už druhová diferenciaci: činohra – opera (nebo jiný druh hudebního divadla) – pohybové divadlo – loutkové divadlo, s použitím slova mluveného,

pomůcky, jako provazochodec nad propastí používá pro jistotu dlouhou tyč, ale musela také mít kázeň. Proto se i práce herců-improvizátorů opírala v praxi různou měrou o více nebo méně hotová osvědčená klišé, typizovaná místa, prefabrikáty. Každý herec měl v zásobě takové lehce použitelné vložky, prvky, blízké duchu jeho rolí a jejich častých situací. Zkušenost a dohoda s ostatními na zkouškách a pak s publikem je dokázaly včleňovat do hry bez patrných švů, takže vložky nebyly k rozeznání od improvizovaných míst. (...) Jsou zachovány sbírky různých komických nápadů, sentencí, aforismů, dlouhých slovních tirád nebo zase lyrických vložek vyznání lásky, zklamání či opojení, to podle toho, pro jakou roli byly určeny. Herci hodně četli a vybírali si citáty do svých příruček pro svou praxi.“ – Kratochvíl, K.: Ze světa komedie dell'arte, Praha 1987, s. 382–383.

zpívaného nebo jazyku posunků a pohybů, s použitím různých modifikací herectví včetně herectví s loutkou. V divadelním díle bude fungování jednotlivých uměleckých jazyků různě hierarchizováno, ale tato hierarchizace je předem dána pouze u vyhraněných a čistých druhů (u čisté činohry, opery, baletu apod.). U divadelních projevů směřujících k synkretismu půjde o hierarchizaci proměnlivou a procesuální, v níž konkrétní umělecký záměr dominuje nad druhovým kánonem.

Zmiňovaný protiklad uzavřené a otevřené dramatické formy míří v nejobecnějším významu k polaritě **dostředivosti a odstředivosti** divadelního umění. Dostředivost tu znamená věrnost divadla svému specifickému, specificky divadelnímu jazyku a má být v tomto smyslu zárukou jeho svébytnosti a čistoty.²⁰

Odstředivost naproti tomu směřuje k bourání neplodných divadelních konvencí a k ožívování divadla z blízkých i vzdálených zdrojů ostatních umění. Mnohojazyčnost jako charakteristický rys divadelního umění odstředivé sklony umožňuje i ospravedlňuje.

Dění mezi dvěma texty je ve skutečnosti děním **multitextuálním**.

1991

²⁰ Srv. Dorfler, G.: *Proměny umění*, Praha 1976, s. 40: „každé umění, některé více, některé méně, musí být spjato se svým „jazykem“ a nemusí si vypůjčovat jazyk příbuzných umění. (...) kdykoli umění „zradilo svůj prostředek“, bylo blízko zkáze, nebo alespoň ztratě samostatnosti a čistoty“.

Literatura

- Aristoteles: *Poetika*, Praha 1948, 1962.
- Bablet, D.: *Scénické revoluce dvacátého století*, Praha 1976.
- Bachtin, M. M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975.
- Bergson, H.: *Smiech*, Bratislava 1966.
- Blahník, V. K.: *Smysl a podstata divadelního umění*, Praha 1923.
- Bor, J.: *Účast diváka na jevištním umění*, Praha 1940.
- Brach – Czaina, J.: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975.
- Brecht, B.: *Myslenky*, Praha 1958.
- Burian, E. F.: *O nové divadlo*, Praha 1946.
- Dürrenmatt, F.: *Stati a projevy o divadle*, Praha 1968.
- Ejzenštejn, S. M.: *Kamerou, tužkou i perem*, Praha 1961.
- Freytag, G.: *Technika drámy*, Bratislava 1959.
- Honzl, J.: *K novému významu umění*, Praha 1956.
- Honzl, J.: *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963.
- Hořínek, Z.: *Divadlo jako hra*, Brno 1970.
- Hořínek, Z.: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha 1998.
- Hořínek, Z.: *O divadelní komedii*, Praha 2003.
- Hořínek, Z.: *Úvod do praktické dramaturgie*, Praha 1980.
- Hrabák, J.: *Poetika*, Praha 1973.
- Ingarden, R.: *O poznávání literárního díla*, Praha 1967.
- Kovalčuk, J.: *Autorské divadlo 70. let*, Praha 1982.
- Kratochvíl, K.: *Ze světa komedie dell'arte*, Praha 1987.
- Křivohlavý, J.: *Konflikty mezi lidmi*, Praha 1973, 2002.
- Lukeš, M.: *Umění dramatu*, Praha 1987.
- Mejerchold – Tairov – Ochlopkov: *Moderní tvář divadla*, Praha 1962.
- Mistrík, J.: *Dramatický text*, Bratislava 1979.
- Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948.
- Pavis, P.: *Divadelní slovník*, Praha 2003.
- Piscator, E.: *Politické divadlo*, Bratislava 1962.
- Pokorný, J.: *Složky divadelního výrazu*, Praha 1946.
- Pörtner, P.: *Experimentální divadlo*, Praha 1965.
- Rutte, M.: *O umění hereckém*, Praha 1946.
- Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1946.
- Stanislavskij, K. S.: *Moje výchova k herectví*, Praha 1946.
- Stryan, J. L.: *Černá komedie*, Praha 1967.

- Stryan, J. L.: *Prvky dramatu*, Praha 1964.
- Szondi, P.: *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969.
- Tetauer, F.: *Drama i jeho svět*, Praha 1948.
- Tomaševskij, B.: *Poetika*, Bratislava 1971.
- Veltruský, J.: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994.
- Vodák, J.: *Kapitoly o dramate*, Praha 1947.
- Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931.

Slovník literární teorie, Praha 1977.

Základní pojmy divadla, Praha 2004.

OBSAH

I. DRAMA, DIVADLO, DIVÁK

I. Žánry dramatu	5
1. Antická tragédie	5
2. Středověké divadlo	10
Uzavřená a otevřená forma dramatu	12
3. Renesanční tragédie	12
4. Klasicistická tragédie	17
5. Romantická a postromantická tragédie	20
6. Drama (v užším smyslu)	25
7. Stará řecká a římská komedie	30
Nová antická komedie	32
Římská komedie	34
8. Středověká komedie	35
9. Renesanční komedie	37
10. Diferenciace komického žánru	40
Komedie intriková	41
Komedie situační, fraška	43
Komedie masek	45
Komedie charakterová	45
Konverzační komedie	47
11. Veselohra a komedie satirická	48
12. Tragikomedie	51
13. Druhotná žánrová označení	56
14. Tendence moderního dramatu	59

II. Od dramatu k inscenaci	69
1. Divadlo a drama	69
2. Dramaturgie a režie	72
3. Situace	77
4. Situace dramatu a dramatická situace	81
5. Situace dramatu a jevištní situace	84
6. Dramatický konflikt	87
7. Dramatický děj a dramatická fabule	93
8. „Epický“ dramatický děj	97
9. Fabulační a mimofabulační prvky	100
10. Montáž a montážní princip	103
11. Dramatická postava a jevištní postava	106
12. Herecká postava	111
13. Divadelní dílo	115
14. Dodatečná kapitola o praxi autorského divadla	118

III. Divadlo a divák

1. Složitá komunikace	125
2. Jevišťe a hlediště	128
3. Aktivizace hlediště	131
4. Působení divadelního díla	134
5. Polemická kapitola o dramatickém hrdinovi	138
6. Prostředky divadelního působení	141

II. STUDIE A ESEJE

Divadlo jako hra	149
Možnosti divadelní montáže I. a II.	157
Interpretace a tvorba	180
Mezi dvěma texty	191

Literatura	205
-------------------------	------------

Ediční poznámka	209
------------------------------	------------

Ediční poznámka

Tato publikace sestává ze dvou samostatných částí. Z knihy *Drama, divadlo, divák*, která vyšla roku 1985 v Bratislavě a pak roku 1991 v mírně upravené a zkrácené verzi jako skriptu JAMU, – a ze čtyř esejů a studií, jež byly původně publikovány v knize *Divadlo jako hra* (Blok, Brno 1970) a v časopisech *Estetika* (*Možnosti divadelní montáže I*, 1984, č. 3; *Možnosti divadelní montáže II*, 1986, č. 4) a *Divadelní revue* (*Interpretace a tvorba*, 1990, č. 3; *Mezi dvěma texty*, 1991, č. 1).

Vzhledem k tomu, že ve studiích byla analyticky zpracována témata, která byla synteticky pojednána už v *DDD*, některé příklady a formulace se zákonitě vracejí. Odstranit tato zdvojení nebylo možné – narušila by se tím celistvost a struktura jednotlivých textů. Potlačovat dílčí rozdílnosti by pak nebylo poctivé – texty vznikaly v rozmezí více než třiceti let a odrážejí se v nich nutně nejen vývoj autorova myšlení o divadle, ale též dobové poměry a proměny. Nemusím nic odvolávat (jak laskavě konstatoval Miroslav Křovák v recenzi mé první knihy), ale musím uznat, že mé texty ze sedmdesátých a osmdesátých let jsou poznamenány přinejmenším tehdejší terminologií.

Zdeněk Hořínek, červenec 2008

Zdeněk Hořínek

Drama, divadlo, divák

Návrh obálky ediční řady Boris Mysliveček

Redaktorka Klára Hanáková

Sazba a grafická úprava Václav Kovář

Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně v roce 2008

Třetí, rozšířené vydání

Vytisklo Ediční středisko JAMU, Novobranská 3, 662 15 Brno
a Final tisk, s. r. o., Olomučany



ISBN 978-80-86928-46-3



JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
SKRIPTA DIVADELNÍ FAKULTY
VELKÁ ŘADA

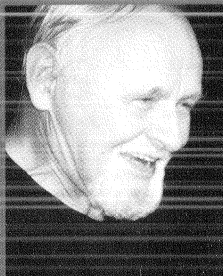
Zdeněk Hořínek

DRAMA, DIVADLO, DIVÁK

z oboru drama, dramaturgie a autorská tvorba



T-163



JAMU

Doc. Zdeněk Hořínek

Narodil se 5. listopadu 1931 (Štír) v Olomouci. Vystudoval obchodní akademii v Olomouci a divadelní fakultu AMU v Praze (obor divadelní věda), posléze se vyučil betonářem. Byl zaměstnán jako fakturant, osvětový metodik, finanční ekonom, míchač betonové směsi, dramaturg, zástupce šéfredaktora Divadla, externí pedagog DAMU, odborný pracovník ÚČSL ČSAV, pedagog Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, kde se roku 1995 habilitoval. Od roku 1967 dramaturgicky, autorsky i herecky spolupracuje s libereckým a později pražským Studiem Ypsilon. Publikovat začal roku 1949 v místním tisku. Od roku 1961 píše články a studie pro různé časopisy a noviny (Divadlo, Host do domu, Scéna, Divadelní revue, Svět a divadlo, Literární noviny, Divadelní noviny, Lidové noviny aj.).

Z knižních publikací: *Divadlo jako hra* (1970), *Úvod do praktické dramaturgie* (1981), *Dráma, divadlo, divák* (1985), *Kníha o komedii* (1992), *Cesty moderního dramatu* (1995), *Divadlo mezi modernou a postmodernou* (1998), *O divadelní komedii* (2003), *Duchovní dimenze divadla* (2004). Spolu s Janem Schmidem napsal divadelní hry *Předposlední případ Leona Cliftona* (1967) a *Obr Gargantua, jeho smích a život* (1979), zdramatizoval Kafkovu *Ameriku* (1988). Spolu s manželkou Marií Hořínkovou napsal řadu rozhlasových her.

„Kdybych měl stručně a výstižně charakterizovat dosavadní knížky Zdeňka Hořínka o divadle a dramatu (...), dal bych přednost označení ‚vědecké eseje‘. Eseje proto, že se systematicky odlišují od stroze učeneckých pojednání, nejednou těžce stravitelných, stejně jako od pouhé popularizace, jež bývá popisná a bezstrukturní. Vědecké proto, že i když vyjadřují autorovo osobní hledisko, neupadají nikde do spekulací, ale sdělují objektivně platné poznatky a informace. Knížky tak obsažné a přitom přehledné je zřejmě schopen napsat jenom teoretizující praktik, divadelní vědec s uměleckou, literární potenci.“

Drama, divadlo, divák je svým způsobem syntéza toho nejvýznamnějšího, k čemu Hořínek dospěl během svého dlouholetého a systematického průzkumu; a jak signalizuje už sám název, soustřeďuje se k několika základním okruhům. První z nich sleduje vývoj a proměny dramatických žánrů, od antické tragédie až po nejnovější směry a tendence moderní dramatiky. Druhý přináší dosud nejucelenější a nejpropracovanější morfologii dramatu včetně dodatečné kapitoly o praxi autorského divadla, tedy o problematice obzvláště naléhavé a jenom zběžně glosované v dřívějších úvahách. Konečně třetí a závěrečný směřuje k postižení složitých vazeb vedoucích od divadelního artefaktu k divákovi, který je nebo by měl být jeho trvalým spoluvůrcem.“

Viktor Kudělka, 1986

„Zdeněk Hořínek je znám jako teoretik přístupně předkládající své poznatky, systematick se smyslem pro uchopení celku a zároveň autorsky brilantně dokumentující každý konkrétní detail vhodnými příklady praxe. Hořínek nenáleží ani k didaktikům, ani k teoretikům, kteří se – v čtenářově pohledu – utápějí v meandrech cizích a odborných slov a kostrbatých souvětí. Je stále bystrým, pregnantním vykladačem někdy až zdánlivě běžných pojmů, nikoli však v enumerativních řadách, ale v logické struktuře historických souřadnic i systematiky moderní divadelní teorie. Právě historická dimenze je všudypřítomná a zakotvuje výklad pro čtenáře u bezpečných kót známých příkladů her, autorů i celých epoch divadelní minulosti. Je nutno ocenit Hořínkovu devízu neoslňovat quasiteoretickými efekty, ale naopak vyhledávat ve čtenáři partnera dialogu o divadle a jeho základních pojmech. Neboť Hořínkovu knihu můžeme zároveň chápat i jako poměrně ucelený lexikon klíčových pojmů z oblasti dramatických žánrů, teorie dramatu i divadla (až po herecké a režijní specifikace, problematiku diváka, působení divadla atd.).“

Jan Dvořák, 1986

