

sbírky Františka Branislava Věvec z trávy (1960), který je pokusem o sjednocení imaginativní a myslitelské tradice. Nostalgické pocity Branislav zcela kompenzuje objektivním dějinným pohybem, který v jeho optimistickém podání naprosto plynule směřuje k budoucím jistotám, k novým úrodám a „darům“ života. Množství vynalézavých variací ze sedmdesátých let u Václava Honse (Černé milosti, 1972), Jaroslava Čejky (cyklus Lampy v almanachu Mladé fronty Jaká radost, jaké štěstí, 1973) i u Petra Skarlanta (Ústa spojená pro štěstí, 1973) vesměs upřednostňuje hru obrazů založenou na kontrapunktu poetizace a de-poetizace. Do opačného proudu meditativně laděných koncepcí roku se vřazuje nerozsáhlá kompozice Petra Prouzy Co zůstane (Básnický almanach 1973, knižně ve sbírce Letorosty lásky, 1979), k níž se básník vrací s drsnější životní zkušeností v Neviditelném kalendáři (1986). Nekonvenční imaginaci přináší cyklus Zvěrokruh v prévertovsky laděné prvotně Miroslava Huptycha Srdcový střelec (1984). Z koloběhu ročních období čerpá kompoziční osnova i obrazná tkáň v Bermudském trojúhelníku (1982) Ivana Skály, básníka neinspirujícího se motivem „kalendáře“ poprvé, o čemž svědčí mj. již tituly básnických sbírek Blan-kytný kalendář (1963) a Kalendář (1986). Čerstvé verze „měsíců“ najdeme také v Knize přísloví (1985) Karla Sýse aj.

Přísně vzato nespadá problematika poetiky dramatizací bezprostředně do sféry vědy literární, nýbrž spíše divadelní. Dramatizací označujeme jeden z případů, kdy na podkladě určitého textu, jehož vlastnosti jsou determinovány mimo jiné také komunikační situací, v níž se má realizovat, vzniká text nový, tvarově přizpůsobený nové, odlišné komunikační situaci, ale současně si zachovávající větší či menší genetickou vazbu na text původní. Pojmenováváme tedy tímto výrazem případ, kdy na podkladě literárního textu ne-dramatického (prozaického či poetického) vzniká text dramatický, tzn. funkčně přizpůsobený k tomu, aby byl interpretován pomocí výrazových prostředků konkrétního historického typu divadla — text, jenž má působit na vnímatele nikoli četbou, nýbrž prostřednictvím scénické hry hereců.

Pojem dramatizace tak de facto postihuje nejen výsledný text-tvar, ale také samotný proces a cíl jeho vzniku: kvantitativní a kvalitativní zásahy, které subjekt transformace — dramatizátor — učinil, aby zvolený literární text nabyl tvaru žádoucího pro novou funkci. Z toho vyplývá, že normy, podle nichž dramatizátor do předlohy zasahuje, nevycházejí pouze z oblasti ideové a názorové, ale rovněž formální. Aby se prozaické dílo stalo dramatizací, nemusí dramatizátor udělat ani jeden posun významový, bezpodmínečně je však musí přepsat do jednotlivých rolí — dialogů a scénických poznámek. Je samozřejmé, že tento přepis přináší vždy, i při sebevětší míře pietnosti, určité významové posuny, dramatizátor záměrně či nezáměrně některé motivy a myšlenky aktualizuje, jiné potlačuje, zkrátka interpretuje předlohu. Proto se každá dramatizace konfrontovaná s textem předlohy stává výpovědí jak o tvůrčích záměrech, postojích a dovednostech dramatizátora, tak také o jeho představě divadla a dramatu.

Zájem literárního badatele o dramaturgii je omezen jednou podstatnou skutečností: ačkoli dramaturgovo dílo může být novým dramatickým, divadelním textem, plně oprávněným a smysluplným v celku inscenace (suverénního uměleckého díla), nemusí být a ani nebývá novým dramatem, tj. novým plnohodnotným literárním dílem, schopným samostatného bytí a hodnotově srovnatelným s předlohou. Na rozdíl od jiných, typově velmi blízkých způsobů osvojování ne-dramatických textů divadlem (více nebo méně komponovaná recitační pásma poezie či korespondence), dramaturgie sice vstupuje k „pravému“ dramatu do silného vztahu, nicméně už skutečnost, že určitý dramatický text nese označení dramaturgie, a nikoli drama, naznačuje, že toto dílo buď neaspíruje na to, aby bylo akceptováno literárně divadelní veřejností jako kvalitativně nový tvůrčí čin, nebo takto reálně přijímáno není. Je vnímáno pouze jako způsob druhotné existence textu původního — jako nutný, leč literárně nesympatický mezistupeň mezi tímto textem a jevištěm.

V samotné divadelní a literární realitě je však mezi literárně svěbytnými a nesympatickými dramaturgiemi plynulá hranice, stejně jako mezi dramatem a ostatními typy dramatických textů. Také v tomto případě platí základní kritérium, zda je daný dramatický text schopen již při četbě, v psané podobě, předat vnímání relativně úplnou¹ estetickou informaci. U dramaturgií je však situace komplikovanější o to, že existence předlohy působí negativně při oceňování tvůrčího přínosu dramaturgova; aby byla dramaturgie přijata jako nové drama, musí být významový a výrazový posun natolik podstatný, aby se narušila přímá vazba na originál.

Jestliže nás navzdory výše zmíněným námitkám žánr dramaturgie zajímá a domníváme-li se, že jeho výzkum v této kapitole může přinést funkční pohled na českou meziválečnou dramatickou literaturu, je tomu tak proto, že jde o období, které významně iniciovalo nejen značné přehodnocení obsahu pojmu drama, ale současně znamenalo zásadní přestavbu vztahů mezi dramatickým textem a divadlem a také mezi literaturou a divadlem. Dramaturgie, tedy texty ne-dramatické, určitým způsobem podle dobových norem divadlem přisvojené, mohou být indikátorem této přestavby, neboť lze na nich přesvědčivě demonstrovat proces rozpadu „původní“ (přesněji předchozí) neodlučitelnosti dramatu a prestižního divadla a také postupné stírání vyhraněné neslučitelnosti

dramatického principu v divadelních textech s principem epickým a lyrickým.

První divadelně i literárně významné zpracování prozaické předlohy v české dramaturgii představuje drama Viktora Dyky Zmoudření dona Quijota. Ačkoli v tomto případě nejde o dramaturgii v pravém slova smyslu, je Dykovo drama pro nás výklad nezbytným východiskem, a to především proto, že představuje dílo, které leží na samém počátku sledovaných procesů, a je tedy jak obrazem novodobé představy dramatu, tak také jejím překročením. Není totiž jistě náhodou, že toto dílo má podobu dramatu, a nikoli dramaturgie. A není náhodou, že takovýto typ díla v českém prostředí vzniká teprve na počátku druhého desetiletí 20. století, navíc jako ojedinělý čin. A náhodná není ani skutečnost, že tu směřovala tvůrčí iniciativa od literatury usilující vyjádřit novou společenskou realitu prostřednictvím inovovaného tvaru k divadlu, a nikoli naopak, jak to ostatně dotvrzují i vnější osudy Dykova díla: poprvé bylo Zmoudření publikováno během roku 1910 na pokračování v nedělních přílohách politického listu Samostatnost; mělo být literární alegorií a politickým pamfletem, výrazem autorových názorů na soudobou společnost. Ačkoli bylo jako básnické dílo veřejností přijato kladně, Jaroslav Kvapil v Národním divadle je odmítl jako scénicky naprosto nerealizovatelné, nedramatické. Hrál se pak až roku 1914 na Vinohradech v režii berlínského Františka Zavřela a tato inscenace znamenala nástup nového směru do českého divadla — expressionismu.

Jak odmítnutí Dykovy hry tehdejší vůdčí osobnosti první české scény, tak její přijetí představitelem nově nastupujícího směru nám může být dokladem toho, že se tato hra dostala do relativního napětí s dobovou představou dramatu. Drama, které v dobovém vědomí mělo monopolní postavení v činoherním divadle, nebylo totiž dramatem v té šíři a zároveň i neurčitosti, matnosti pojmu, v jaké ho vnímáme dnes, ale bylo přesně a poměrně závazně vymezeno relativně pevným systémem norem, jež bylo dokonce možné „snadno“ uspořádat v jakýsi technologický návod.²

Zde je nezbytné udělat delší odbočku a pokusit se pojmenovat nejzákladnější a nejobecnější rysy dobové představy „ideálního dramatu“, tzn. charakterizovat zmíněný systém norem, jež toto drama obsahově i formálně vymezoval a omezoval. Je to patrně nezbytné

nejenom vzhledem k výkladu specifiky Dykovy hry, ale především vzhledem k výkladu dalších procesů probíhajících v české dramatice meziválečného období a bezprostředně se odrážejících ve vlastním předmetu této kapitoly — v dramatizacích.

V této souvislosti se zdá účelné přijmout vedle tradičního termínu drama aristotelské termín drama absolutní. Razí jej ve své Teorii moderního dramatu Peter Szondi,³ aby jím odlišil nejspeciřtější rysy měšťanského dramatu (tak, jak se v evropské tradici utvářely zhruba do sklonku 19. století) od jeho pozdějších proměn. Je však důležité zdůraznit, že tohoto termínu budeme používat především pro ideální systém norem, a aniž bychom tvrdili, že by tento systém mohl být někdy praktickou tvorbou zcela realizován.

Základním rysem absolutního dramatu, jež si našlo i svou divadelní formu v tzv. kukátkovém prostoru, je úsilí objektivně postihnout mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního předvedení, dialogické slovní akce. Jestliže epika o člověku „vypráví“ a přímou součástí této výpovědi se víceméně vždy stává i její interní autorský subjekt a vnímatel, pak absolutní drama svého tvůrce de facto zapírá, stejně jako přímo neoslovuje svého diváka. Nechce být výpovědí o již proběhlém ději, ale jeho objektivním, primárním, iluzivním (v rámci dobových představ o realitě a její iluzi), zobrazením v přítomném čase. Potlačení subjektu výpovědi si potom vynucuje „nahrazení“ jeho kauzality vzrůstem vnitřní kauzality dramatu, zpevnováním příčinných vazeb mezi jednotlivými předváděnými akcemi. Absolutní drama je nuceno vzdát se všeho, co není touto vnitřní příčinností dostatečně motivováno, co je vůči základní dějové linii vnější a nahodilé. Platí v něm požadavek absolutní návaznosti všech prvků, jedno v něm musí bezpodmínečně vyplývat z druhého.

Zákonitým a adekvátním výsledkem potlačení subjektu a posílení vnitřní kauzality v takovém typu dramatického textu jsou také tzv. zákony tří dramatických jednot, které na základě Aristotela formuloval francouzský klasicismus a ke kterým — i přes pozdější romantickou negaci — absolutní drama inklinuje. Jak změna dějové linie, tak časté časové a prostorové změny totiž v podstatě narušují iluzi naprosté identity mezi zobrazením a zobrazovaným a odkrývají interní i externí autorský subjekt, který tyto změny podle určitého záměru a klíče provádí.

Je zákonité, že uzavřená forma dramatu, budovaného tak, aby všechny složky jeho významové výstavby směřovaly „dovnitř“, značně omezovala i počet dějů jejím prostřednictvím zobrazitelných. Absolutní drama se obrací výhradně k vypjatým okamžikům v mezilidských vztazích, k rozporům, v nichž skrze vyhocený konflikt mezi individui může pronikat k obecnějšímu sdělení. Jeho ideálem je tedy maximálně vypjatý konfliktní děj, probíhající prostřednictvím minimálně možného počtu postav (aby vůbec vznikl dialog a konflikt), v minimálním časovém úseku a minimálním prostoru. Zmíněné normy absolutního dramatu netvořily ve vývoji evropského divadla a literatury jednou provždy daný a neměnný systém, ale utvářely se postupně a v jednotlivých historických obdobích nabývaly rozmanitých podob. (Jejich formování probíhalo v několika klíčových etapách: italská commedia erudita, zčásti drama a divadlo alžbětinské Anglie, zejména však francouzský klasicismus a německé klasické drama 18. a 19. století.) Navíc se takřka po celou dobu své dominance tyto normy prolínaly a konfrontovaly s koncepcí dramatu prosazující pojetí do značné míry protichůdné — se shakespearovskou koncepcí dramatu stavebně a významově otevřeného. A dostávaly se také do konfliktu s charakterem jednotlivých dramatických žánrů a s jejich pohybem, neboť měly samy o sobě — ačkoli se snažily obejmout žánry všechny — žánrový charakter. Vznikly totiž především zobecněním zkušeností a poznatků formujících se v žánru tragédie. Zhruba od poslední třetiny minulého století se pak stále více dostávaly do napětí i rozporu s kvalitativně novými jevy ve vývoji dramatické tvorby, s díly Ibsena, Čechova, Strindberga, Wedekinda a celé řady dalších, tedy i s tvorbou, která byla projevem jejich reálné krize v nových, složitějších společenskohistorických podmínkách. Nicméně jako dominující systém norem se absolutní drama udrželo v oficiálním měšťanském divadle prakticky až do prvních dvou třet de setiletí 20. století — byť již převážně pouze v rovině nenaplněných teoretických postulátů. (Dokonce se zdá, jako by v Čechách na začátku tohoto století pod vlivem německého novoklasicismu nabyly normy absolutního dramatu zvlášť výrazné postulativní funkce, čehož příčinou bylo patrně jednak rostoucí teoretické uvědomění těchto norem, jednak snaha konzervovat tyto normy tváří v tvář nové dramatičce, snaha plynoucí z oprávněného vědomí jejich ohrožení.)

Vraťme se zpět k Dykovu Zmoudření dona Quijota. Je evidentní, že

za situace, kdy mělo absolutní drama v soudobém divadle prakticky monopolní postavení, nebyla vhodná půda pro vznik prestižního dramatického textu opírajícího se o text tak výsostně epický, jako je Cervantesův román. Proto podobné dílo mohlo vzniknout teprve tehdy, když normy absolutního dramatu začaly své postavení ztrácet. Jakkoli se divadelní praxe skoro po celé 19. století obracela občas k osvojení populárních prozaických předloh, dramatický text vzniklý na podkladě prózy a aspirující přitom na uměleckou hodnotu (což v dané chvíli znamenalo zejména hodnotu literární) se mohl objevit pouze ojediněle a nahodile, přičemž jeho kladné přijetí záviselo hlavně na tom, nakolik se jeho autorovi podařilo respektovat závazné dramatické normy a potlačit strukturální vazbu výsledného díla na původní formu. To bylo nezbytné již z toho důvodu, že transformaci prozaické předlohy v dramatický text aktivně bránilo vědomí větší strukturální organizovanosti, a tedy i nadřazenosti dramatického principu nad epickým. (Odráželo se mimo jiné i v tradičním obsahu a způsobu užívání adjektiv „dramatický“ a „epický“.)⁴

Nerespektuje-li tedy Dyk volbou Dona Quijota za látku svého dramatu dobové normy a dostává se s nimi do napětí, je zároveň jeho dílo také dokladem toho, jak se s těmito normami pokoušel vyrovnat. Danou látku si totiž v dané chvíli mohl přisvojit jenom díky tomu, že se nesnažil „dostát“ předloze, tj. svou výpověď transformovat do adekvátního dramatického tvaru předlohu jako celek. Spíše se předlohou nechal volně inspirovat, přičemž tu určitou roli nepochybně sehrála i její proslulost. Ta mu totiž skýtala možnost dát obecně známému příběhu vlastní výraz. Cervantesův román je dílo, jež každý zná, ale jen málokdo přečetl — to umožnilo Dykovi přistoupit k příběhům Dona Quijota způsobem do značné míry srovnatelným s tím, jak přistupovali ke svým látkám, tzn. k mýtům, antičtí dramatikové. Jeho drama totiž svým způsobem počítá s předchozí vnímatelovou obeznámeností jako s pozadím umožňujícím autorskou výpověď, přičemž tato obeznámenost tu není nutně spjata s osobním, individuálním čtenářským zážitkem, ale je součástí obecného evropského kulturního povědomí. Na pozadí tohoto povědomí pak Dyk z rozsáhlého epického díla (vystavěného na epickém principu řetězení množství jednotlivých příhod, prezentovaných prostřednictvím vyprávění epického subjektu) vybral pět epizod a uspořádal je do pěti aktů. Akt první, zobrazující Quijotův odchod

z domova, je expozicí příběhu; akt druhý, Quijotovo střetnutí v Sierra Moreně s loupežníkem a epizoda s párem milenců, jeho rozvíjením, akt třetí pak tvoří jeho vrchol (hrdinovi se podaří zvítězit silou svého snu), akt čtvrtý, Quijotova porážka v boji s Rytířem Jasného Měsíce, představuje peripetii a znamená zvrát k aktu pátému, závěrečné katastrofě, tedy ke Quijotově smrti.

Z přehledu aktů je snad zřejmé, jak se tu Dyk snažil naplnit dobově obvyklé, neutrální schéma tragédie o pěti dějstvích. Na rozdíl od „absolutního dramatu“ nemají však tato dějství mezi sebou tak úzkou dějovou, časoprostorovou a příčinnostní vazbu, každé z nich představuje oddělenou epizodu, spojenou s ostatními především titulní postavou. Nejzřetelněji je tato epická epizodičnost, „novelisticnost“ patrná v dějství druhém, kde je narušena zásada jednoty děje; Quijote vstupuje z jeho centra a stává se pouze divákem, před jehož zraky se odvíjí jakási uzavřená jednoaktovka — příběh dvou milenců. K takovéto dílčí deformaci architektiky objektivního dramatického tvaru tu dochází nejen vlivem epické předlohy, ale především proto, že tu autor preferuje jednotu subjektivního demonstrování myšlenky před jednotou děje. Neboť v Zmoudření je základním autorským gestem podřízenost všech složek významové výstavby adekvátnímu předvedení primární teze — teze o rozporu mezi životodárným snem a nepřející realitou, která jej ubíjí. Její tragické vyznění je nejpregnantněji vyjádřeno slovy racionalistického magistra Carrasca: „Jediná pomoc je proti touze: uskutečnit ji.“ (Obsah této teze nejlépe vyniká ve srovnání s pozdějším, slovně takřka shodným, myšlenkově ale zcela protichůdným výrokem Wolkerovým.)

I když Dyk přebírá, od Cervantesa nejenom základní dějovou linii, ale i všechny své postavy, jeho snaha demonstrovat své subjektivní vidění světa, své myšlenky, jej vede k tomu, že utlumuje psychologický rozměr zobrazovaného a každou z postav činí hlasatelem-symbolem určitého krajního postoje. Přeměňuje vztahy postav do výrazného schématu, které je předloze cizí, a dává celku hry novou kauzalitu. Přitom je toto schéma budováno tak, aby posilovalo tradiční „dostředivost“ a motivickou uzavřenost dramatu: Dyk zachovává takřka důsledně symetrii odpovídajících si dvojic a čtveřic postav (Don Quijote — Sancho Panza, milenec — milenka, neč — magistr, farář — hospodyně atd.) a jejím prostřednictvím usiluje o subjektivní uchopení totality světa.

A právě tato subjektivizace dramatického tvaru, v níž drama přestává být objektivní iluzí skutečnosti „bez tvůrce“ a stává se jakoby „pouze“ výpovědí určitého subjektu, byla příčinou, proč byla Dykova hra nejprve odmítnuta jako nedramatická a posléze přijata expresionismem, směrem, v němž subjekt tvůrce (ať už dramatika, režiséra nebo herce) nabýval nové platnosti. Je-li však současně tento pohyb k subjektivizaci objektivní dramatické formy ve Zmoudření dona Quijota také neoddělitelně propojen s pohybem k její epizaci, anticipuje Dykova hra zákonitě procesy stírání protikladů mezi dramatem a prózou (a také poezií), který proběhne v českém divadle v příštích desetiletích a postupně umožní jejich větší vzájemnou prostupnost.

Dykův způsob osvojení quijotovského syžetu byl přesto naprosto protichůdný způsobu, jakým si začalo evropské i oficiální české divadlo (byť s jistým časovým zpožděním a značnou nechutí) osvojovat epické předlohy po první světové válce. O tomto období můžeme mluvit jako o první skutečně významné etapě dramatizací, které se tu poprvé hodnotově vyrovnávají dramatu a jako takové jsou také veřejností přijímány. V této době totiž v oficiálním českém divadle, představovaném především Národním divadlem a divadlem Vinohradským, vzrůstalo vědomí relativní repertoárové krize, jež byla mimo jiné důsledkem relativní krize aristotelského dramatu, ztrácejícího za daných společenských podmínek schopnost adekvátně postihovat základní otázky přítomnosti. Proto se oficiální divadlo občas obrací i k literatuře nedramatické a na rozdíl od avantgardy, na stejnou situaci reagující především příklonem k poezii, snaží se na scénu přivádět prozaické texty. „Výpomoc z nouze“ — tak nazval tuto praxi František Götze, dramaturg Národního divadla.⁵

V tomto kontextu vzniklé dramatizace jsou vlastně výjimkami potvrzujícími rozpad pravidla, střetnutí dvou dosavadních dramatických axiomů: na jedné straně se v nich prosazuje snaha dramatizátorů maximálně respektovat předlohu, motivovaná tradičním přesvědčením o nadřazenosti literatury nad jejím jevištním ztvárněním; na straně druhé se tím ale dostávají zároveň do konfliktu s vládnoucí představou o naprosté odlišnosti epické a dramatické formy. (Proto také v soupisech repertoáru obou našich předních scén převládají dramatizace v těch

žánrech, které stály poněkud mimo „seriózní“ tvorbu, a nebyly tudíž tak svázány normami — především v tvorbě pro děti a mládež.) V důsledku přesvědčení, že výsledné představení musí postihnout celek i všechny jednotlivé složky předlohy, její původní významovou výstavbu i tvar, byl navíc úspěch těchto dramatizací silně limitován také výběrem textů, které se pro takovýto způsob převzetí jevíly vhodnými. A tak ačkoli se od konce dvacátých let dostávala na scény (ve větší míře, leč stále ojedinele) díla Balzaková, Dickensova, Defoeova, Tolstého, Andersenova, Jiráskova, Erbenova, Světlé a Němcové, v praxi byl oficiálním divadlem plně akceptován jako autor dramatizovatelných próz pouze spisovatel jediný: „Povím za sebe předem a bez mučení: nemůže být sporu o tom, že posuzujeme-li danou otázku zásadně a všeobecně, dělat z románu divadlo jest v podstatě znetvořování cizího díla, cizopasné zneužívání, často výdělečné příživnictví divadelního řemesla, umělecká ohavnost. Každému kulturnímu člověku je zřejmé, že námět a forma díla, umělecká osobnost a způsob jejího vyjádření jsou organicky rostlé v nerozlučitelnou jednotu: jsou nedotknutelné ve své sounáležitosti... Jako proti každé všeobecně uznávané pravdě lze postavit nějaké ale, také proti zamítavému soudu o dramatizování románu lze říci: jsou případy, kdy možno souhlasit s dramatizací románu bez výčitek uměleckého svědomí. Takovým ojedinelým případem je především Dostojevskij.“⁶

Vlna Dostojevského prošla v meziválečném období snad všemi jevišti Evropy. Jeho prózy na nich vítězily nejenom pro svou zřetelnou vnitřní dramatickosti a dialogičnosti, ale zejména proto, že suplovaly chybějící velkou sociální tragédii ostrých konfliktů. Významnou roli při jejich přijetí pak nepochybně sehrála i jejich psychologičnost, hloubka velkých lidských figur, které na divadle dávaly velké příležitosti herecům. Navíc svým filozofickým nábojem, sklonem ke grotesknímu uchopení tématu krize individua uprostřed krize společnosti těsně navazovaly na expresionistickou dramaturgiu, ale zároveň ji dalece překračovaly životností zobrazení, vyrůstajícího z poznání reálného ruského života 19. století a nikoli ze spekulativních modelů. V programu k Borově inscenaci Zločinu a trestu z roku 1941 (Prozatímní divadlo, Karlín) čteme: „Proč se dramatizuje Dostojevskij? ... Protože je to největší dramatik 19. století, třebaže nenapsal jediného dramatu. Jeho romány jsou čisté tragédie. A protože se dnes tragédie téměř přestaly rodit

nahrazují dramaturgizaci Dostojevského dnešní velkou tragédií — a to aktuální tragédií podmravné doby, v níž nastává velká výměna obsahů a forem životních... A konečně: romány Dostojevského mají silnou dramatickou základnu, čehož svědectvím je to, že skoro automaticky přecházejí v každé scéně v dramatický dialog, jenž nemá epicky nic popisného, nýbrž rozvíjí situaci, charakter a osud dramatickými prostředky... Na vrcholných místech jeho děl cítíte, že románová forma je náhodná, že všechno je tu pohyb dramatických sil, jež jsou sráženy na malou plochu v polárních protikladech a dramatickém tvaru dialogickém.“

Na české jeviště vstoupil Dostojevskij již před válkou. Pro problém, který v této kapitole sledujeme, je příznačné, že první inscenace jeho děl se opíraly o texty dramaturgizací vzniklé v jiných jazycích (v ruštině a francouzštině),⁷ tedy o dramaturgizace přicházející k nám již v hotové dialogické formě jako „pravá“ dramata. Na počátku dvacátých let pak Dostojevského tvorbu aktualizovalo sté výročí jeho narození a hlavně tři návštěvy Mchatu ve Vinohradském divadle (1921 a 1924 — Bratři Karamazovi, 1923 — Ves Štěpančikovo).

Není to shoda okolností, že autorem obou výše citovaných výroků, v nichž je tak vysoko vyzdvížena divadelní výjimečnost Dostojevského próz, je Jan Bor, člověk, který měl vedle Fr. Götze a K. Dostála největší podíl na přijetí divadelního kultu Dostojevského v Čechách. Právě Bor zdramatizoval v několika úpravách tři nejznámější romány Dostojevského a během své režisérské dráhy se k jeho prózám stále vracel (1922 Idiot, Švandovo divadlo; 1928 Zločin a trest, Vinohrady a Plzeň; 1931 Bratři Karamazovi, Vinohrady; 1934 Idiot, Vinohrady; 1941 Zločin a trest, Prozatímní divadlo). Jeho dramaturgizace i inscenace byly přitom takřka všeobecně, zejména od konce dvacátých let, přijímány jako adekvátní stanovenému úkolu, a proto nám mohou poskytnout odpověď na otázky, které si v této kapitole klademe.

Vyjďeme ve své argumentaci z knižního vydání Zločinu a trestu z roku 1928.⁸ Již podtitul „Scénovaný román“ a počet devatenácti obrazů, do nichž dramaturgizátor originál převedl, naznačují způsob a cíl jeho práce. Bor tu k Dostojevskému záměrně nepřistoupil jako suverénní tvůrce, který se chce prostřednictvím předlohy svébytně vyjádřit, ale jako služebník-upravovatel, jehož štěstím je pietně převést na divadlo původní text v co největší úplnosti. Jestliže Dyk vycházel z před-

chozí vnímatelovy obeznámenosti s předlohou, pak Bor obdobnou možnost nepřipouští. Vnímatel je pro něho bílou plochou. Představa o sekundárnosti divadla vůči literatuře, o jeho povinnosti cele tlumočit autora předlohy, jej vede dokonce k tomu, že nerespektuje mnohé z dobové představy o dramatickém textu a maximálně svou dramaturgizací předloze přibližuje. V této souvislosti výše citovaný výrok o Dostojevském jako o největším dramatikovi, třebaže nenapsal ani jedno drama, i zdůrazňování vnitřní dialogičnosti jeho próz a nahodilosti jejich epické formy, není pouhé obrazné pojmenování, ale je míněno doopravdy — vyjadřuje potřebu dramaturgizátora opřít se o autoritu textu záměrně odcizeného původnímu literárnímu druhu. Jako by práce dramaturgizátora pak nebyla převodem z jednoho druhu do druhého, ale pouze dramaturgickou úpravou uvnitř druhu jediného — dramatu.

Maximálně možným ztotožněním dramatického textu s epickou předlohou jsou Borovy dramaturgizace určitým extrémem. Přesvědčení o prioritě literatury nad divadlem však postupovalo i dramaturgizace jiných upravovatelů, a to i tehdy, když pracovali způsobem uvolněnějším (viz např. dramaturgizace Dostojevského z pera Františka Götze, který se nebál — snad i proto, že jeho úpravy byly v rozsahu více omezeny a byly vytvářeny v duchu progresivního hilarovského inscenačního způsobu — zhušťovat originál pomocí významové montáže mnoha složek v nový celek, a nebál se ani připsávat vlastní dialogy. Nicméně ani pro něho nebyl výsledný jevištní tvar ničím víc než ne zcela dostačující reprodukci předlohy).⁹

Přízpůsobování dramatického textu textu výchozímu vede Bora v Zločinu a trestu také k tomu, že v prvním obraze vytváří jakýsi epický úvod, který má vyhraněnou formu vypravování ve 3. osobě. Prvních zhruba devět stran románu je tu sice zkráceno na stranu a půl, ale všechny rysy prózy jsou zachovány.

„Horko na ulici bylo hrozné, k tomu dusno, všude vápno, cihly, prach a nesnesitelný zápach z výčepů. Šel po chodníku jako opilý vrážeje do mimojdoucích. Druhý den již skoro nejedl, v hlavě mu vířilo těžkými myšlenkami. Z nich jedna se tvrdošíjně vracela: „Proč tam vlastně teď jdu? Cožpak jsem opravdu schopn něčeho takového?““

Nezvyklé užití prozaické formy jde dokonce tak daleko, že Bor v rámci zkracování nahrazuje v prvním obraze některé přímé řeči řeči nepřímou: „Odcházeje sliboval, že brzy přinese možná ještě stříbrnou

krabici na cigarety“ místo „Přinesu vám, Aleno Ivanovno, snad, v těchto dnech ještě jednu věc... stříbrnou... pěknou... schránku na cigarety... jak jen ji dostanu zpět od přítele...“ Byl v rozpacích a umkl.“¹⁰ Text prvního obrazu tak ostantativně přehlíží svou předurčenost k jevištní reprodukci, pro kterou, pokud by neměl být čten vypravěčem, by nepochybně potřeboval další „dramatizaci“. Má však v Borově koncepci své oprávnění, neboť vytváří přechod mezi prozaickou předlohou a dalšími obrazy, které mají už vysloveně klasický a funkční tvar záznamu-projektu divadelní akce prostřednictvím dialogů a scénických poznámek.

Knižní vydání dramatizace Zločinu a trestu má 189 stran malého formátu, leč velmi hustě sázených a představuje odhadem zhruba sedm osm hodin jevištní hry. Proto byla tato dramatizace, stejně jako ostatní Borovy dramatizace Dostojevského (vyjma poslední z roku 1941), dvoudílná a hrála se ve dvou mimořádně dlouhých představeních. Přitom je příznačné, že způsob Borovy práce umožňoval, aby takto rozsáhlá dramatizace byla relativně snadno (pouze vynecháním několika obrazů a několika dalšími škrty), zkrácena na variantu jednodílnou a v takové podobě také při některých reprízách hrána. Srovnajme si obě modifikace Zločinu a trestu podle přehledu jednotlivých obrazů:

Dvoudílná

Jednodílná

I. díl

- | | |
|---|----|
| 1. U stařeny Aleny Ivanovny | |
| 2. V krémě | |
| 3. Matčín dopis | |
| 4. Vražda stařeny Aleny Ivanovny | 1. |
| 5. Na policii | |
| 6. U Raskolnikova | 2. |
| 7. Setkání se Zametovem v hostinci | 3. |
| 8. Smrt Marmeladova | |
| 9. Shledání Raskolnikovo s matkou a sestrou | 4. |
| 10. Raskolnikov návštěvou u Porfirije Petroviče | 5. |

II. díl

- | | |
|--|--|
| 11. Raskolnikov se seznamuje se Svidrigajlovem | |
|--|--|

- | | |
|--|-----|
| 12. Lužin návštěvou u Raskolnikovů | 6. |
| 13. Raskolnikov poprvé u Soni | 7. |
| 14. Smuteční hostina u Kateřiny Ivanovny | 8. |
| 15. Raskolnikov podruhé u Soni | 9. |
| 16. Porfirij návštěvou u Raskolnikova | 10. |
| 17. Dvě návštěvy u Svidrigajlova | |
| 18. Raskolnikov se loučí | 11. |
| 19. Vyznání | 12. |

Bor postupuje při dramatizaci tak, že převádí jednotlivé epizody románu odehrávající se v určitém prostoru do jednotlivých scénických obrazů. Rozdíl mezi dvoudílnou a jednodílnou variantou spočívá pak v tom, že v jednodílné jsou eliminovány určité dějové linie, které Bor považuje za méně důležité (děj do okamžiku vraždy, postava Marmeladova a celá dějová linie související se Svidrigajlovem). K takovému postupu ho vlastně vede již jeho způsob práce s jazykovým materiálem předlohy; vyhýbá se například kondenzaci děje, slučování postav a dějišť, posunům významů. Bor originál pouze zkracuje, neodvažuje se však do něj významněji zasahovat. Považuje přitom za důležitější udržet původní celistvost jednotlivých scén a dialogů než respektovat (za cenu jejich proměny) vyšší sémantické roviny, tj. například systém rozložení postav a jejich vzájemné vztahy. Řečeno konkrétně, má-li se Bor rozhodnout, jak převést do své dramatizace třeba rozsáhlou zповěď Marmeladova, buď ji převezme takřka celou a poskytne jí v druhém obraze prostor na osmi stranách, takže je tento obraz prakticky jediným monologem Marmeladova, jen občas přerušovaným neutrálními replikami jeho partnerů, nebo tuto zповěď celou vyškrtne a s ní i postavu, která je jejím nositelem.

Takovýto dramatický text, přejímající od své předlohy aditivní řazení jednotlivých prvků, evidentně není již tak významově uzavřeným a příčinnostní vazbou navzájem propojených složek tak pevným celkem, jak to požadovaly normy absolutního dramatu. Vždyť jestliže je možné měnit rozsah dramatického díla přidáváním či vynecháváním jednotlivých scén, postav a dějů, aniž dojde k narušení jeho vnitřní stavby, k podstatnému narušení jeho identity, znamená to vlastně, že tyto složky jsou vůči jeho podstatě (z hlediska absolutního tvaru) fakultativní, nahodilé, významově odstředivé. Zároveň však nejde Bor

ve svém přizpůsobení se předloze tak daleko jako například Němirovič-Dančenko v mchatovské dramatinaci Bratří Karamazovových, který se úplně vzdal celistvého dramatického tvaru, zdramatizoval pouze vybrané kapitoly, jež propojil hojnými promluvami vypravěče. Próza v Dančenkově úpravě zůstala prózou a divadlo na sebe vzalo úlohu jejího scénického předvedení.¹¹ Bor naproti tomu — byť i výše zmíněný ojedinelý první obraz Zločinu a trestu obdobnou možností epického subjektu implikuje — se stále snaží zachovávat vnější podobu objektivního dramatu.

Jeho dramatinace jsou tak díly vnitřně rozpornými, která potvrzují rozpor v českém meziválečném dramatu mezi zastarávajícími normami a konkrétními díly reagujícími i svou tvarovou podobou na novou mnohotvárnost života. J. Vodák tento rozpor pojmenoval ze své divadelně konzervativní pozice slovy: „Soustava dramaturgických zákonů a zásad by se mnohem bezpečněji vybrala z našich kritických článků nežli z našich nejnovejších dramatin.“¹²

Dykovo Zmoudření dona Quijota a Borovy dramatinace Dostojevského představují dva možné, odlišné typy osvojení epického díla divadlem. Zároveň však také představují dvě různé, po sobě následující etapy proměňujícího se vztahu divadla k literatuře, poměru mezi dramatickým a prozaickým textem. Chronologicky třetí typ, jenž však do vztahu divadla a literatury u nás zasáhl nejrazantněji, prezentuje scénická tvorba E. F. Buriana a jeho divadla D 34—41.

Kdybychom konfrontovali způsob, jakým Burian akceptuje prózu v textech svých vrcholných inscenací, například v Krysaři, se způsobem práce Jana Bora, museli bychom dojít k zjištění na první pohled překvapujícímu, že totiž Burian je v podstatě na své předloze „závislý“ přinejmenším stejně a možná ještě více než Bor. I u něho totiž dominuje snaha adekvátně tlumočit původní text tím, že z něho přejímá maximální množství původního jazykového materiálu, bez dopisování a významového přehodnocování. Jako dramatinátor Burian svou aktivitu záměrně omezuje na nutnou scénickou lokalizaci jednotlivých dějů, na kondenzaci, přeskupování a částečně krácení promluv postav. Navíc, jak dokázal Jan Mukařovský ve své studii o dialogu a monologu,¹³ nepřepisuje Burian v Krysaři do rolí pouze promluvy jednotlivých hrdí-

nů, ale využívá plně dialogičnosti Dykova textu, rozepisuje pro herce i takřka celé pásmo vypravěče.

Zdá se dokonce, že Burianův postup při dramatinacích často není ani tak charakteristický tím, jaké posuny a zásahy dělal, jako spíše tím, jaké vůbec dělat nemusel, aby přesto vytvořil z prózy dramatický text adekvátní jeho tvůrčí inscenační metodě. Burian se totiž vědomě vzdává možnosti upravit výchozí text do podoby tradičního dramatu, a místo toho má tížádost přivést na jeviště předlohu v její celistvosti a svébytnosti literárního díla. Dochází tu tak ke zdánlivě paradoxní situaci: v rámci procesu osvobodování divadla z pout dramatu — literárního druhu, tedy v rámci osvobodování divadla z pout literatury, se divadlo orientuje na texty, které jsou dokonce jakoby ještě literárnější.

Ačkoliv je tedy Burianův dramatinací postup zdánlivě takřka totožný s postupem Borovým, jde tu o dvě zcela odlišné koncepce divadla a úlohy dramatického textu v něm. Zatímco Bor setrval na pozicích tradičního, absolutního dramatu a jeho dramatinace byly jen výjimkami potvrzujícími pravidlo o neslučitelnosti prózy a divadla, v Burianově tvorbě tvoří dramatinace jednu ze základních, naprosto neopomenutelných součástí. Orientace na text, který nekoresponduje s tradiční představou o dramatickém textu, byla podmíněna především směřováním k novým, rozšířeným možnostem divadelního vyjadřování.

V moderním pojetí divadla je totiž nositelem akce nejenom složka jazyková, dialog, ale pohyb všech složek, tj. také scény, světla, projekce, rekvizit atd. Literární drama svou tendencí k vyjádření všeho podstatného dialogem posunuje do popředí významové stavby především autora textu-dramatika, přičemž omezuje režisérovu aktivitu daleko více než text, který není ve své vnitřní struktuře tak dobře přizpůsoben inscenování — lépe řečeno tradičnímu způsobu inscenování. Burian (a celá jedna linie moderního divadla) proto raději akceptuje text, který sice klade vyšší nároky na režijní práci, ale skýtá mu větší prostor pro vyjádření vlastní individuality. Burianova „závislost“ na předloze tedy rozhodně neznamená podrobení inscenace psanému slovu. Úkol přivést na jeviště literární dílo v jeho celistvosti Buriana jako režiséra nespoutával, ale naopak jej nutil k hledání nových výrazových prostředků, nových možností divadla. Scénická nepřizpůsobenost výchozího textu pro něj nebyla nevýhodou, ale naopak nespornou výhodou, již dokázal plně využívat.

Svůj postoj k dramatizacím a tradičnímu dramatu si Burian zformuloval takto: „Neznám v krásné literatuře ničeho, co by se nedalo dramaticky vyjádřit. I absolutní poezie může sloužit jevišti jako libreto kongeniálních scénických krás. Neznám románu, který by nemohl sloužit za jevištní předlohu. Zato znám mnoho divadelních her, které nejdou vůbec na jevišti hrát, přestože jsou pro jeviště psány. Ne proto, že by nebyly kvalitní v obsahu a ve stavbě dialogů, ale proto, že ulpívají na zděděných formách minulé jevištní praxe. Starý autor psal sice pro podobné jeviště, pro jaké píše autoři dnešních divadelních her. Ale tehdejšímu autorovi daleko více vyhovovala forma starého jeviště. Nemusil se přemáhat. Nemusil obsah svého kusu a svůj dialog znásilnit formou, která mu byla cizí... Praxe konvenčních jevišť znemožňovala jinak znamenitým autorům básni a prózy technický rozhled po jevišti. Divadlo jim neukazovalo, co umí, nýbrž co už odjakživa umělo. Ukazovalo jim starou jevištní techniku s takovou důkladností, že autor pokládal tuto techniku za nepřekonatelnou, za nějaký definitivní rozsah, který nemůže překročit a kterému se musí každý dramatik naučit a podříditi.“¹⁴

Citovali jsme tak rozsáhle nejen proto, že jsou tyto názory naprosto protichůdné dotavadním poetikám dramatického textu, ale především proto, že tu Burian nejlapidárněji vyjádřil své teoretické postoje a také základní principy své tvorby, v níž inscenace Máchova Máje (1935), Haškova Švejka (1935), Puškinova Evžena Oněgina (1937), Goethova Utrpení mladého Werthera (1938), Benešové Věry Lukášové (1939), Dykova Krysaře (1940) a Dostojevského Vsi Stěpančikova (1940) patří bezpochyby k tomu nejlepšímu, co české meziválečné divadlo vytvořilo.

Burianovy názory lze shrnout do několika bodů: staré drama se vyžilo, neboť jeho forma znásilňuje nové obsahy a neprovokuje divadelníky k hledání nových možností výrazu; literatura není vůči divadlu členem řidícím, ale pouze divadlo inspiruje, je mu „libretem“, divadlo dramatický text nereprodukuje, ale samostatně a svéprávně vytváří novou, původnímu textu kongeniální hodnotu. A proto také Burian, když radí spisovatelům, jak mají psát pro divadlo, napíše: „Lyrik i prozaik ať se nedají svázat žádnými jinými pravidly než těmi, která jim dává jejich vlastní tvůrčí způsob. A především, ať píše libreto s plným vědomím, že o libreto jde a že nemohou u svých psacích stolů i při největší fantazii vytvořit definitivní formy jevištního díla... Mnoho

textu znemožňuje jeho zpracování. Herec, který dostane v libretu příliš mnoho textu, dostává se těžko k vlastní hře.“¹⁵

Burianova negace tradičního dramatu však nebyla pouze teoretickým postulátem, nýbrž postupovala i jeho inscenační praxi, a to i tehdy, když se odhodlal uvést dramata tak svrchovaná jako Molièrova Lakomce (1934), Wedekindovo Procitnutí jara (1936), Beaumarchaisova Lazebníka sevillského (1937) a Shakespearovy tragédie Hamlet (1937) a Romeo a Julie (1945). Tehdy totiž zpravidla do jejich struktury velice razantně zasahoval. Tohoto jevu si povšiml Milan Obst ve své úvaze o Burianových dramatizacích: „Srovnáváme-li tyto dramatizace dramatu v praxi Burianově s dramatizacemi epiky a lyriky, zjistíme u některých předloh opět paradoxní, ale snadno vysvětlitelnou věc, že totiž úprava (to je vhodnější slovo než dramatizace) textu dramatického bývá radikálnější, zásadnější než úprava lyrické či epické předlohy.“¹⁶

Burianovy zásahy do klasických dramatu nejsou přitom vedeny snahou proměnit málo dramatickou formu v dramatičtější, nýbrž potřebou vytvořit si takový text, který by mu dával možnost co nejplnějšiho vyjádření. Proto také jeho úpravy dramatu většinou počítají s vnímátelelovou problémovou konfrontací původní předlohy s jejím novým výkladem a mohou brechtovským způsobem přerůst až ve svébytná dramata, která se svou předlohou výrazně polemizují (viz např. jeho adaptaci Kupce benátského nebo Hamleta, která vznikla spíše než na podkladě Shakespearovy hry dramatizací Laforgueova románu).

Burianova takřka nemilosrdná práce s „velikány“ světové dramatické literatury potvrzuje, že velká míra pietnosti, kterou zpravidla zachovává při prepisech próz, nebyla podmíněna úctou k autoritám, ale tím, že mu tyto prózy vyhovovaly ve své literární podobě. S tím ovšem úzce souvisí otázka volby výchozích textů. Není nepodstatné, že Burian dával mezi prózami přednost prózám se silným poetickým nábojem, a před těmi zase v teorii i praktické tvorbě preferoval inscenace poezie, ať už původu umělého, nebo folklórního. Kromě toho, že tím vyjadřoval svůj postoj k životu v jeho mnohotvárnosti, postoj příslušníka avantgardy, pro kterou poezie představovala vrcholný umělecký výraz, má totiž prioritou „dramatizací“ poezie a poetických textů v české divadelní avantgardě vlastní logiku i v rámci vývoje druhu.

Negace tradičního dramatu byla avantgardě natolik vlastní, že návrat ke klasickému repertoáru býval hodnocen i jako ústup z avant-

gardních pozic. Avšak při výše zmíněné rigidnosti a velké setrvačnosti absolutních dramatických norem potřebovala se avantgarda ve své negaci opřít o reálně existující hodnoty, které však musely stát co nejdál od těchto norem. Proto hledala svou inspiraci jednak v divadelních aktivitách jimi neomezovaných (lidové divadlo, obřady a zvyky, divadlo středověku, cirkus, film), jednak, a zejména, ve svěbytných básnických dílech. Ta bylo totiž možné inscenovat, aniž se tím zdánlivě vstupovalo do konfliktu s tradičními divadelními normami, neboť jevištní recitace měla na dramatu nezávislou tradici. Navíc se mohla a vlastně i musela básnická díla „zdivadelňovat“ bez podstatných zásahů do jejich stavby a celistvosti. Poezie svou divadelní neuspořádaností a vyhraněnou antiiluzívností pak avantgardní režiséry provokovala k hledání svěbytnosti divadla, jeho nedialogických, mimojazykových výrazových prostředků a také k hledání nových způsobů organizace a přednesu jazykového materiálu. Takto si nepočínal jen Burian, který vstoupil vlastně na jeviště s „vynálezem“ voicebandu, tj. skupinové recitace organizované podle hudebních zákonitostí (viz několikeré nastudování Máje), ale například i Jindřich Honzl, který svou režijní činnost v Dědrasboru zahájil provedením Blokvy poémy Dvanáct. A tento příklon k typu dramatického textu posunutého výrazně směrem k stavebním principům ne-dramatickým, jeho poetizace a lyrizace zasáhly jak divadlo, tak i avantgardní spisovatele, a to i tehdy, když při psaní dramát neměli možnost uvažovat o způsobu jejich realizace na podkladě poetiky reálně existujícího divadla (viz Nezvalovu Depeši na kolečkách, poetický manifest divadla z roku 1922, který svého režiséra a divadlo schopné a ochotné jej realizovat našel až v roce 1926 v Jiřím Frejkovi a Osvobozeném divadle).

Zkušenost s inscenacemi básnických textů, které svým přirozeným charakterem jsou nejvíce vzdáleny iluzivnímu dramatu, byla také rozhodujícím faktorem při inovaci postupů, jimiž Burian zdivadelňoval prózu. Ostatně, jak jsme řekli, i mezi prozaickými texty si vybíral hlavně takové, jež mu svým poetickým nábojem dávaly možnost organizovat scénické dění podle principů spíše hudebních než ve starém smyslu slova dramatických (Kat, Věra Lukášová, Krysař aj.), neboť jeho inscenace nebyly uzavřenými, ostře vyhocenými stavbami-konstrukcemi, ale spíše měly podobu volně plynoucího metaforického pásma. Z téhož důvodu také raději volí prozaické texty kratšího rozsahu, hlavně nove-

ly, které není nutné příliš zkracovat, příliš zasahovat do jejich vnitřní organizace a které lze transformovat v jevištní dílo jako celek. (Příznačné je, že Burian volí i z próz Dostojevského raději kratší Ves Stěpančikovo než některý rozsáhlejší román.)

Silný poetický náboj měla také divadelní hra, kterou Burian inscenoval v roce 1940 a která plně korespondovala s jeho představou moderního, současného dramatického textu — Nezvalova Manon Lescaut. Toto dílo a jeho inscenace nejsou jen případem vzácného prolnutí poetik dvou výrazných individualit, ale také v rámci našeho výkladu důkazem relativně souběžného vývoje literatury a divadla.

Východiskem k Manon Lescaut byl stejnojmenný sentimentální pre-romantický román abbé Prévosta ve Váňově překladu z roku 1897, z něhož Nezval přebírá ústřední dějovou linii, postavy a hojně jazykové materiálu. Z konfrontace obou textů by bylo patrné, jak Nezval svou předlohu přepisuje, přičemž překvapivě pietně zachovává všechny její klíčové situace. Zasahuje-li do syžetové výstavby předlohy, jsou to zásahy relativně nevelké, zato velmi významné. Tak například záměrně snižuje míru Manoniných hříchů, očišťuje její jednání tím, že přesouvá provinění z naplněných činů do nenaplněného sklonu k činům (z téhož důvodu pak vynechává postavu jejího vykutáleného bratra). Další podstatnou změnou je rozšíření postavy des Griouxova pobožného přítele Tiberge, do níž Nezval takřka mechanicky sloučil všechny mužské postavy, které negativně zasáhly do lásky obou protagonistů, a tak na něj přenesl důraz, proměnil jeho charakter a vytvořil nový ústřední konflikt hry: konflikt mezi láskou Manon a rytíře des Grioux a intrikánem Tibergem, jeho asketickým a pobožnůstkářským pokrytectvím.

Pro předmět našeho zájmu je významné i to, že Nezvalovy zásahy do předlohy zpravidla nepodporují kauzalitu děje výsledného textu. (V rámci „omilostnění“ Manon škrtl například z motivace jejích činů stránku čistě pekuniární, v důsledku čehož pak není vždy jasné, z čeho tato svatá hříšnice žije.) Jestliže však tyto mezery v Nezvalově hře nejenže nevadí, ale nejsou ani vůbec vnímány, je to mimo jiné i proto, že se tu těžiště významu přesouvá ze zobrazení určitého děje na způsob jeho podání, ze složky dějové na složku jazykovou, z racionální výpovědi o světě, usilující ho uchopit v jeho objektivní totalitě, na výpověď emocionální a subjektivní, ze střetávání postojů a argumentů na proud motivů, pásmo metafor.

A je to právě tento důraz na jazykově metaforickou složku výpovědi, který měl zásadní podíl na skutečnosti, že bylo Nezvalovo dílo přijato jako suverénní drama, a nikoli jako dramatizace. Nezval — obrazně řečeno — je „nad“ předlohou, nepovažuje ji za cíl své dramatizační práce, ale pouze za materiál. Převezme z ní naprosto vše, co se mu hodí, nicméně mu tato předloha není ničím víc než inspirací k vlastní básnické produkci. Proto může zdánlivě paradoxně na základě poměrně malých zásahů do motivické a dějové stavby předlohy budovat svébytný, překvapivě koncizní a celistvý tvar svého dramatu. Manon Lescaut se tvarovou podobou blíží libretu klasicistní opery. Střídá veršované árie, dueta a terceta s prozaickými recitativy, v podstatě přejatými z originálu (mění se pouze, je-li to nutné, jejich slovesné osoby či mluvčí). Pro pasáže veršované je pak základem model villonské balady — v každém ze sedmi obrazů tvoří stavební osu výpovědi jedna balada, která se v něm několikrát v různých obměnách vrací a dává mu výraz. V pěti případech je touto baladou obraz otevřen, ve dvou začíná pouze „posláním“ a celá balada zazní až v jejich průběhu. Ve všech sedmi případech baladou obraz končí.

Nezvalova villonská balada tu má přitom podobu sedmi čtyřverší sdružených do tří párů — osmiveršových slok, sedmé čtyřverší pak baladu uzavírá, je jejím „posláním“. A analogickou výstavbu má i hra jako celek: šest ze sedmi obrazů se sdružuje do tří párů (1. a 2. — útěk s Manon a od Manon; 3. a 4. — historie se starším Duvallem; 5. a 6. — historie s mladým Duvallem), sedmý obraz příběh uzavírá slovy, v nichž se vrací mj. „poslání“ balady z obrazu prvního.¹⁷

Manon Lescaut není prvním Nezvalovým zpracováním prozaického díla: již v roce 1934 se Nezval pokusil zdramatizovat *Tři mušketýry* a v roce 1938 starofrancouzský román *Jan Pařížský*. Úspěch *Manon* však zjevně spočívá v tom, že se autorovi tentokrát podařilo dát básnickou formu celku dramatu, nikoli pouze jednotlivým dialogickým replikám. Nezvalovi vlastní dovedná hra s rytmy, rýmy, refrény a s opakováním celých veršových bloků tu dostává v organizaci vyšších rovin jazykové promluvy svůj odpovídající prostor a rámeček; přestává být pouhým veršotepeckým, mechanickým přepisem děje předlohy. Celek dramatu se tím vyvazuje ze závislosti na originálu stejně, jako je už vyvázán z tradičních dramatických norem.

Mohlo by se zdát, a do značné míry oprávněně, že jsme se rozbořem

Manon Lescaut opět vrátili k typu dramatického textu, který na počátku výkladu reprezentovalo Dykovo Zmoudření dona Quijota. Opět se tu setkáváme se suverénním dramatem vzniklým na podkladě proslulého románu ze starší doby. Opět jde o text, který není pouze libretem či scénářem, ale aspiruje i na značnou literární hodnotu, a jeho tvůrcem je opět básník, jenž sice často píše pro divadlo, ale celou svou osobností je zakotven v literatuře. Nicméně abstrahujeme-li od odlišnosti osobností obou tvůrců a s ní těsně související odlišnosti obou výchozích románů, mělo by být patrné, že prostředky a možnosti, které měl k dispozici Nezval roku 1940, musely být v mnohém naprosto nedostupné Dykovi v roce 1911. Hrála-li se navíc *Manon Lescaut* nejen v avantgardním divadle Burianově, s jehož poetikou byla bezprostředně spjata, ale také okamžitě a spontánně vstoupila na scény jiné, konvenčnější, na kterých byla pak mnohokrát hrána způsobem zcela protichůdným Burianovu postupu neiluzivnímu, je to potvrzením faktu, jak se během sledovaného období proměnily požadavky divadla na dramatický text. Jestliže byl tvar tohoto dramatu obecně přijat jako adekvátní soudobému divadlu, stalo se to i proto, že navzdory své jedinečnosti nebyl v daném okamžiku vnímán jako něco natolik neobvyklého, aby nemohl být divadelními prostředky realizován. Na druhé straně skutečnost, že tato hra je organickou součástí ostatní Nezvalovy dramatické tvorby, ať už vzniklé adaptacemi starších her, či dramatizacemi próz, nebo vznikly na vlastní námět, dosvědčuje, že se proměnila představa dramatu i v rámci literatury.

Na dramatizacích a dramech inspirovaných prozaickou předlohou jsme sledovali vývojový proces, jímž během několika desetiletí prošla představa o tom, co je to dramatický text, drama a jaké požadavky může divadlo klást literatuře a literatura divadlu. Zaměřili jsme se pouze na jedinou, přitom převážně vnější stránku tohoto procesu, který by se však dal sledovat třeba na proměnách dramatického konfliktu, postavy, času, prostoru atd. K jeho nejvlastnějším rysům patřila především postupná subjektivizace dramatické výpovědi (ať již směrem k epice, či lyrice) a následné uvolňování předchozí takřka neporušitelné jednoty činoherního divadla a objektivního absolutního dramatu; oba procesy zřejmě souvisely se ztrátou schopnosti tohoto absolutního dra-

matu objektivně postihnout složitost a mnohoznačnost dnešního světa. Nejde tu o jev příznačný pouze pro české prostředí, je zde možno odkázat i k příkladům odjinud — k silné lyrizaci francouzské meziválečné dramatiky nebo k teorii a praxi Brechtova tzv. epického divadla. Výrazný podíl na dynamice tohoto procesu měl také značný růst úlohy nového subjektu divadelní inscenace — režiséra — jako funkce, jejímž prostřednictvím divadlo objevovalo své vlastní, na literární předloze nezávislé výrazové prostředky. Pohyb tu směřuje od „podrobení“ se divadla dramatu, svou vnitřní stavbou předurčenému k inscenování metodou iluzivního zobrazení a usilujícímu programovat celek inscenace, k dramatickému textu, který programuje antiiluzivní inscenaci, až k situaci, kdy se divadlo záměrně orientuje na texty scénicky předem nestrukturované. Přitom však po celé sledované období prosazující se nová priorita divadla nad literárním textem nevede k jeho naprosté negaci. Činoherní divadlo se v začátku své emancipace z pout literatury stále bez literatury neobejde a nedovádí svou emancipaci tak daleko jako některé proudy dnešní divadelní tvorby, které maximálně potlačují jakýkoli souvislý, logický či metaforický strukturovaný, celistvý „literární“ text a směřují k přímé divadelně-lyrické výpovědi nezprostředkovatelné slovy, k přímému emocionálnímu působení převážně nonverbálních výrazových prostředků (Ha-divadlo). V meziválečném divadle naproti tomu nepřestává mít literatura nezastupitelnou roli, protože — ačkoli to zní paradoxně — pomáhá divadlu najít sebe sama.

V souvislosti s tím je však nezbytné závěrem zdůraznit, že sledovaný vývojový proces, o němž jsme hovořili jako o rozpadu starých norem a vztahů, neznamená v žádném případě jejich úplný zánik a úplné nahrazení normami a vztahy novými. Jak normy absolutního dramatu, tak i jeho vazba na určitý typ divadla zůstaly v tomto procesu dodnes prakticky nedotčeny a neztratily svou platnost. O jejich rozpadu se dá hovořit jedině v tom smyslu, že se ustupuje od jejich naprosté závaznosti pro veškerou dramatickou tvorbu, že přestávají být jedinými a neporušitelnými (pozorujeme, že se stahují do některých divadelních a dramatických žánrů, především do sféry televizní dramatiky). I když progresivní vývoj, hledání nových obsahů a forem neprobíhá nadále výhradně v těchto žánrech, ale mnohem častěji mimo ně, není to důvodem, proč by i ony nemohly být jeho tendencemi zasahovány a proč by v jejich rámci nemohla vznikat kvalitní umělecká díla.

Sledovaný proces se nám tedy jeví jako proces rozšiřování potenci divadla a dramatu, v němž ztráta opory v úzkých, direktivních normách klade stále větší odpovědnost na subjekt tvůrce.

POZNÁMKY

- ¹ Ze stanoviska divadelně orientovaných teoretiků dramatu by bylo možné namítnout, že žádný typ dramatického textu, tedy ani drama, není s to předat svému vnimateli relativně úplnou estetickou informaci, aniž byl realizován, konkretizován a interpretován v inscenaci. Nicméně je objektivním faktem v dosavadním vývoji divadla i literatury, že existuje určitý typ dramatických textů, které aspirují nejenom na svou funkci primární, tj. divadelní, ale také na možnost, aby byly vnímány — byť i sekundárně — jako literární dílo, tj. jako dílo relativně celistvé a uzavřené již ve své jazykové podobě, při četbě. A není náhodou, že právě tento typ dramatických textů, zpravidla nazývaný dramatem či divadelní hrou, je předmětem právě vědy literární.
- ² Nejznámějším příkladem podobného přístupu je kniha G. Freytaga *Technika dramatu* (1863).
- ³ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956 (slovensky *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969).
- ⁴ „Pozoruhodno jest ostatně, že dramatu vyčítá se ‚epičnost‘ jako vada, jestliže děj není dosti názorný, takže scénické umění (i herectví v to počítaje) ustupuje pouhému slovu, zejména když také vypravování do úst jednajících osob vloženo příliš převládá; kdežto naproti tomu ‚dramatičnost‘ spíše považuje se za přednost nejen v eposu, kdež znamená opravdu názornost a živý, napínavý postup vypravovaného děje, nýbrž i v jiných oborech uměleckých, kde vůbec značí dojmy vzrušující, pestřejší, kontrastující.“ (O. Hostinský, *Ottův slovník naučný*, heslo Drama.)
- ⁵ F. Götz, *Výpomoc z nouze*, Národní a Stavovské divadlo 1930/31, č. 26, s. 1.
- ⁶ J. Bor, *Román na scéně*, Divadlo 1930, č. 4, s. 1–2.
- ⁷ První byla ruská dramatizace *Zločinu a trestu* J. A. Pljučevského, přeložená B. Prusíkem a hraná poprvé roku 1900 v pražském Švandově divadle pod titulem *Raskolnikov* v režii A. Jiříkovského. Druhá byla francouzská adaptace *Bratří Karamazovových* od J. Copeau a J. Crouého, přeložená H. Malířovou, poprvé hraná roku 1914 v Plzni v režii M. Nového a podruhé roku 1922 v Národním divadle v režii J. Hurta. Úplný soupis českých inscenací Dostojevského z let 1900–1981 podává leták vydaný Divadelním ústavem u příležitosti výstavy k 160. výročí narození a 100. výročí úmrtí spisovatele (Divadlo na Vinohradech, únor-březen 1982).

- ⁸ F. M. Dostojevskij, *Zločin a trest* (Raskolnikov), Scénovaný román, upravil Jan Bor, Praha 1928.
- ⁹ F. M. Dostojevskij, *Idiot*, upravil Fr. Götz s použitím dramatisace B. Putjaty, Národní divadlo 1928; týž, *Běsi*, úprava Fr. Götz (režie K. Dostál), Národní divadlo 1930.
- ¹⁰ F. M. Dostojevskij, *Zločin a trest*, přeložil B. Mužík, Praha 1927.
- ¹¹ Vzhledem k specifickým poměrům v dramatu a velké prestiži ruského románu druhé poloviny minulého století měly dramatisace próz v ruském divadle daleko větší tradici než u nás. K tomu viz K. Rudnickij, *Proza i scena*, Moskva 1981.
- ¹² J. Vodák, *Několik slov odpovědi* (K Mahenovu článku *Politické drama a jeho úskalí*), *Jevišťe* 1921, č. 44, s. 656.
- ¹³ J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, *Listy filologické* 68, 1940. Knižně např. ve *Studíích z poetiky*, Praha 1982.
- ¹⁴ E. F. Burian, *Odpověď na otázku: „Jak psáti pro nové jeviště?“*, in: *Pojďte, lidé, na divadla s železnými kladivama!*, Praha 1940, s. 170.
- ¹⁵ *Tamtéž*, s. 175–176.
- ¹⁶ M. Obst, *Dramatisace v režiséřském díle E. F. Buriana*, *Divadlo* 1966, č. 12, s. 43–56.
- ¹⁷ *O villonské baladě v Nezvalově hře viz M. Blahynka*, *Nezval dramatik*, *Divadelní ústav*, Praha 1972.

Psychologický román

Psychologický román se jako žánr ustálil v 19. století. U jeho zrodu stál román analytický, rozvinutý zejména v 18. století, z něhož přejal základní orientaci. Centrem jeho zájmu bylo od počátku vyjádřit složitý svět lidského nitra, zmítaného často protikladnými pocity a vášněmi, ukázat lidské jednání jako výsledek střetávání lásky a tíživosti, lásky a povinnosti, citu a společenské morálky atd. Romantismus živě pociťoval tato střetnutí; konstituoval typ rozervance, tj. mimořádného jedince, jehož život se dostal do konfliktu se společností, který nebyl s to konstruktivně řešit. Zdroje jeho rozervanosti byly často tajemné: tkvěly v původu hrdiny (nemanželské dítě vznešených rodičů, vyrůstající v nízkém prostředí, dítě unesené cikány atd.), v jeho výjimečné dispozici atd. Až realistická próza, s jejímž rozkvětem je rozvoj moderního psychologického románu spojen, tyto problémy zakotvila v konkrétní historicko-sociální situaci a učinila je nástrojem hlubšího poznání nejen jedince a jeho nitra, ale zejména sociální reality své doby, a také nástrojem její kritiky.

20. století dále rozvíjí tento impuls: akcentuje jak aspekt sociální, tak aspekt individuální a v souvislosti s objevy moderní psychologie a psychiatrie, která zdůraznila význam podvědomí, motivujícího lidské jednání, objevila i problematiku jedinců vyšinutých, psychopatických, lidí ve stresu, ztroskotaných, traumatizovaných drastickými životními zážitky či nenormální životní situací.

V českém literárním kontextu obě etapy do jisté míry splývají. Pomineme-li vklad romantické prózy Máchovy a Sabinovy, mající pro svou torzovitost spíš význam impulsu než dovršeného uměleckého díla, a pokusy Světlé, které jsou na pomezí analytického a psychologického románu (z hlediska evropského kontextu tedy o půl století opožděné),