

Interní subjekt autora v dramatu

Hovoříme-li zde o dramatu, máme na mysli specifický typ dramatického textu, který na rozdíl od ostatních typů dramatických textů není vymezen pouze svou funkční předurčeností k inscenování, ale také příslušností k textům umělecké literatury. Funkčně totiž drama není pouze textem prakticky výpomocným, jenž má slovně projektovat nebo zaznamenávat vlastní tvůrčí akt - scénické jednání herců, nýbrž také svébytným uměleckým dílem schopným již ve své výchozí, psané, podobě působit jako relativně celistvý a estetický plnohodnotný slovesný komunikát. Proto se drama od ostatních typů dramatických textů liší tím, že umožňuje, aby umělecká komunikace vznikla již při jeho četbě. Nepotřebuje nutně scénickou konkretizaci aktivitou dalších, divadelních subjektů /režiséra a herců/; komunikuje již na úrovni autor - text - vnímatel.

Jestliže je drama slovesným komunikátem, je logické, že má stejně jako všechny ostatní typy slovesných komunikátů nejen svého reálného původce výpovědi - autora a reálného jejího příjemce - čtenáře, posluchače nebo diváka, ale také dvojici interních subjektů, která je v dramatickém díle ztvárněna užitými prostředky výstavby jazykové, textové, tematické a významové, tzn. interní subjekt autora a interní subjekt vnímatele. /Alena Macurová při lingvistickém průzkumu slovesných komunikátů hovoří o interních subjektech ztvárněných implicitně = produktor a receptor a explicitně = narator a adresát^{1/}/. Avšak složitost subjektové problematiky dramatu spočívá ve skutečnosti, že literárněvědná praxe drama interpretuje, a to do značné míry oprávněně, jakoby takovéto interní subjekty neměla, případně jakoby jedinými interními subjekty byly ti, kdo pro-

nášejí jednotlivé repliky, tzn. dramatické postavy.

Vychází přitom z konkrétní historické koncepce dramatu, již Szondi^{2/} pojmenovává jako drama absolutní, jež je neoddělitelná od vývoje novodobé dramatiky počínaje renesancí a konče přelomem 19. a 20. století a dodnes vytváří "zázemí" každé představy o dramate. Základním rysem absolutního dramatu, jež si našlo svou divadelní formu v tzv. kukátkovém prostoru, je úsilí postihnout objektivně mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního převedení v dialogicko-monologické slovní akci. Proto se drama v nejjednodušším a nejběžnějším členění literatury na druhy /na epiku, lyriku a drama, respektive na prózu, poezii a drama/ vnímá jako nejobjektivnější a tudíž také často - např. u Hostinského - také jako nejvyšší z literárních druhů, nejlépe naplňující princip mimesis. Zatímco v epice a lyrice je "dokonalost" principu mimesis narušována nezbytnou přítomností modifikujících interních subjektů projevujících se i vznikem kategorií vypravěče a lyrického subjektu, tak pro drama analogická kategorie není zažita. "Ideální" absolutní dramatická výpověď se koncipuje jako mimesis primární, nezprostředkovaně předvádějící předmět výpovědi v jeho objektivních časoprostorových dimenzích. Termín "předvádění" najdeme už u Aristotela v místě, kde se snaží podle způsobu znázorňování odlišit epiku a drama /lyrika v dnešním slova smyslu se jako druh vyčlenila prakticky až v romantismu/:

"Buďte básník vypravuje, ať už ústy někoho jiného, jak činí Homér, nebo jako stále týž, aniž užívá změny; anebo předvede všechny tak, jako by působili a byli činní sami. /.../ Proto se také podle některých jejich výtvořů nazývají dramata, protože předvádějí osoby jednající."^{3/}

Představa napodobení skutečnosti jejím "předvedením" postavená proti aktu vyprávění /a aktu subjektivní lyrické reflexe a exprese/ má přitom podvojný charakter: Může být, jak jako v citovaném výroku Aristotela, vztažena k aktivitě externího subjektu textu, tj. dramatika; protože se však zpravidla spojuje s synkretickým chápáním dramatu jako neodlučitelné jednoty textu a jeho potencionální inseenace, existuje i možnost vztáhnout ji k aktivitě subjektů divadelních, k režisérovi a především k herci. V každém případě jde však vždy o vztahování k subjektům externím a nikoliv interním ztvárněným samotnými výrazovými prostředky. Absolutní drama svého tvůrce, zapírá, stejně jako neoslovuje ani svého diváka. Nechce být výpovědí o již proběhlém ději, ale jeho primárním, v rámci dobových představ iluzivním zobrazením v přítomném čase, záznamem - projektem série komunikačních aktů, které směřují od jedné postavy k druhé, nikdy však od autora k divákovi. /V dramatické praxi přitom ovšem vždy existovala možnost, aby autor oslovil publikum v těch částech díla, které se poněkud vymykají ze základní dějové perspektivy, v prologu a epiilogu. Případně aby se promítnul do některé z dramatických postav a jejím prostřednictvím "maskovaně" diváka oslovoval./ Ze směřování k absenci, či lépe transparentnosti, interního subjektu autora v dramatu vyplývají i všechny ostatní základní vlastnosti takových dramatických textů, ať už za ně považujeme vazbu k transitivity přítomnosti, zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami nebo konečně tradiční tři dramatické jednoty.

Měl-li být v koncepci absolutního dramatu interní subjekt autora transparentní, předpokládalo to určitý historicky vy-

mezený stav společenského vědomí účastníků komunikace, v němž by existovala co největší shoda mezi autorovou a vnímatelovou představou o hodnotách a kauzalitě jevů a v němž by tedy autor nemusel počítat s tím, že by ostatní účastníci komunikace mohli jeho sdělení hodnotově a kauzálně desinterpretovat. Interní subjekt může být transparentní pouze za podmínky, že vnímatel verifikuje "objektivní" dramatické jednání postav jako zcela "přirozené", pravděpodobně a nutné, řídící se objektivní logikou a kauzalitou a nikoliv subjektivním přáním autora. Musíme si přitom uvědomit, že kriteria, podle nichž vnímatel drama hodnotí, jsou historicky proměnná a že s pohybem společnosti prošla určitým historickým vývojem. Vnímatelovo akceptování určitého dramatu jako objektivního obrazu mezilidských vztahů je nepochybně závislé na autorově volbě výrazových a stavebních prostředků; daleko více pak na tom, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají použité výrazové prostředky schopnost interní subjekty komunikantů "skrýt" a učinit "neviditelnými". Jeden a tentýž výrazový prostředek totiž může za určitých sociálních okolností být prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující. Například dnes se na pozadí realistic-konaturalistických norem zobrazování, plně zkonstituovaných až v poslední třetině minulého století, vnímá užití vázaného jazyka v dialogické rovině dramatu jako prvek implicitně ztvárnující interní autorský subjekt. Avšak po dlouhá staletí, prakticky od svého vzniku v renesanci až po 19. století, bylo drama schopno s vázaným slovem organicky koexistovat, aniž by se tím jakkoliv podstatně narušovalo jeho základní směřování k objektivitě. Verš a ostatní básnické výrazové prostředky byly sice tvůrci užívány ve vědomé opozici proti "přirozenému",

prozaickému jazyku, konotovaly však opozici mezi "sakrální" funkcí vysokého umění a profánní každodenností. Odkazovaly k určitému /vysokému/ tématu a určitému /vysokému/ žánru a nikoliv subjektivní autorově vůli či svévoli. Bylo to dáno tím, že dramatická akce nesená slovní akcí postav byla s to být sama o sobě, ve svém "objektivním" rozměru, výrazem jednoty nahodilého a nutného, jedinečného a obecného.

Tato schopnost dramatické akce postav se ale omezuje či případně až ztrácí, jestliže existuje napětí nebo až úplný rozpor mezi hodnotovou a světonázorovou orientací autora a vnímatele, jestliže autor koncipuje svou dramatickou výpověď podle jiné subjektivní představy o objektivní kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímatelem. Tehdy totiž autorův aktivní i vnímatelův pasivní idiolekt /použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu/ ztrácí svou nepřiznakovost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému narušení transparentnosti interních subjektů dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi oběma jejími aktanty nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi nastat zcela zásadní kolize, která silně destruuje možnost, že autorem zamýšlené sdělení dojde svého adresáta v nezkomolené podobě. /Takže např. to, co bylo zamýšleno jako tragické, ve výsledku vyznívá jako bezděčně groteskní/. Příkladem nám může být Šaldův názor z roku 1893 na Corneillovo drama z roku 1637:

"Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému divákovi byl Cid svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřirozený /tím v značné části je vskutku/ a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma - políček, který padne v hádce dvou starých mužů - nota bene - beze svědků. U nás by

proto nebylo možno ani žalovat! A tam tolik krve, nářků, kletby, pýchy a bolesti! Zkaženo tolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem - stát! A všechno pro políček, který byl zasažen beze svědků! To nejde českému divákovi nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes Cid!"^{4/}

Celé dějiny novodobého evropského dramatu od rozpadu středověkého náboženského universalismu jsou spojeny s postupným rozkladem relativně jednotného společenského vědomí. Nejprestižnější žánr novodobého dramatu, tragédie, vzniká teprve na takovém stupni, na němž společenské vědomí jednotné morálky, vědomí závazného řádu bytí, mravní diktát sociálních norem chování již ztrácí svou naprostou neporušitelnost a umožňuje, aby se proti němu vnitřně oprávněně postavil emancipující se jedinec. /Přičemž zákonitá prohra tohoto individua je dána tím, že se staví proti principu, který je neméně nutný a oprávněný jako jeho "vzpouora"./ S dalším zákonitým historickým sebevědomováním individua se toto individuum proti "řádu" stále více prosazuje, považuje se postupně za oprávněné s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, až posléze vnější determinanty světa přestávají být sebevědomému individuu rovnoprávným a rovnocenným partnerem. Souběžně se výrazně diferencuje společenské vědomí členů společnosti, a tím i možných účastníků dramatické komunikace, jejichž složení se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje.

Za takového vývoje společenského vědomí postupně narůstá pravděpodobnost, že se idiolekt autora nebude krýt s idiolektem vnímatele a autorovo rádo by objektivní dramatické sdělení nebude publikem jako objektivní akceptováno. A konečně se postupně omezuje i počet dramatických postupů a prostředků,

schopných "skrýt" interní subjekty aktantů komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a vnitřně pravdivé. Poetika dramatu na tuto situaci reaguje v podstatě dvěma vzájemně propojenými způsoby: jednak zesiluje svůj normativní důraz na udržení objektivitu výpovědi, jednak se orientuje na takové postupy, prostředky a témata, která jsou poréčionální příjemci ochotni verifikovat. V praxi to znamená, že až do sklonku 19. století je základní vývojový pohyb evropské dramatiky diktován plynulým směřováním ke stále iluzívnějšímu zobrazování všedního života. Dramatická linie nesoucí tento pohyb není sáce jediná, oproti druhé významné linii, jež se snažila zachovávat tradiční pojetí dramatu jako "dramatické poezie", se jí však dařilo udržovat krok s vývojem společnosti a být účinnějším nástrojem jejího sebepoznávání. Dařilo se jí to ovšem pouze za tu cenu, že postupně z poetiky objektivního dramatu vylučuje vše, co za stále se zpřísňujících norem narušovalo iluzívnost dramatické výpovědi - neiluzívně stylizovaný jazyk, verš, velký akční děj, neiluzívní časoprostorové proměny atd. Jejím vrcholem je aktivita realismu a naturalismu sklonku 19. století, v níž se drama ve shodě s celkovým vývojem literatury, divadla i například filozofie /pozitivismu/ snaží těžít z co největší shody mezi zobrazením a zobrazovaným, ze zobrazování exaktně /či spíše zdánlivě exaktně/ doložitelných empirických faktů. Cílem tu je vybudovat dramatem /na jevišti/ co nejpřesnější kopii určitého výseku reality. V důsledku pak dochází k přesunu těžiště výpovědi z vnějšího přítomného dramatického dění na charakterovou kresbu postav a posléze na evokaci jejich vnitřního života, přičemž se současně aktivizuje i časový rozměr zobrazovaného. Jinak

řečeno: to "podstatné" v lidském životě se nezobrazuje přímo, ale jako něco, co leží mimo /před, za, nebo pod povrchem/ předváděné všednosti. Takováto koncepce dramatu přinesla na sklonku 19. století dílo Ibsena a Čechova a ve století našem byla dále rozvíjena především nejlepšími díly americké dramatiky 40. a 50. let, nicméně jako celek představovala nejzářší možný posun k analičnosti, jedinečnosti, zvláštnosti dramatického dění, takže se buď dostávala na samu hranici tematické komunikativnosti nebo naopak upadala do žánrové popisnosti.

Proto prakticky současně /a často v díle jediného autora/ vzniká potřeba dát dramatické výpovědi obecnější rozměr, což při zmíněné neschopnosti dramatické postavy být organickou jednotou obecného a jedinečného logicky znamenalo výchylku opačným směrem. Nástup symbolismu, který je prakticky souběžný s vrcholem realismu, lze v této souvislosti chápat jako antiteatický pokus o zpodstatnění dramatické výpovědi tím, že se dramatické postavy oprostí ode vší popisné jedinečnosti a změni v obecné znaky - symboly jevů a věcí podstatnějších, než je "pouhé" lidské individuum. S tímto zpodstatněním dramatické postavy se ovšem ztrácí transparentnost interních subjektů, neboť vnímatel tváří v tvář dramatickým symbolům je nucen si uvědomovat záměrnou tvůrčí aktivitu autora jako vlastního tvůrce výpovědi. Proto může být tento zpodstatňující postup i po ústupu symbolismu jako směru jednou z poměrně pevných součástí poetiky evropského dramatu dvacátého století, pro níž jsou právě proces narušování transparentnosti interních subjektů autora a vnímatele a vědomá významotvorná práce s nimi charakteristické.

Nahlížíme-li původní evropskou dramaturgii dvacátého století ze zorného úhlu funkce a způsobu realizace interních sub-

jektů, máme co do činění v podstatě se třemi výrazovými typy subjektivizované dramatické výpovědi, mezi nimiž jednotlivá díla oscilují:

První dva typy lze spojovat s žánrem dramatické grotesky /pod nějž přiřazujeme i absurdní dramatiku/ a žánrem lyrického dramatu /v celé jeho šíři a historické proměnnosti/. Jde o typy vzájemně velmi blízké, využívající stejných poetických postupů, neboť v obou je interní subjekt ztvárněn pouze implicitně. Jako lyrické drama nebo naopak dramatickou grotesku vnímáme ta dramatická zobrazení, v nichž autorský způsob interpretace reality překročil určitou, těžce definovatelnou, ale přesně cítěnou hranici a přerostl v subjektivní výpověď. Identifikujeme je tam, kde je vnějškově zdánlivě zachována objektivita výpovědi a autorský subjekt není jako autorský subjekt tematizován, kde však je současně akt formování výpovědi o světě natolik významově zatížený, že na sebe strhává vnímatelovu pozornost. Ideově jsou vlastně groteska i lyrické drama odrazem potřeby autora získat si od reality dostatečný odstup - výrazem nutnosti realitu v aktu výpovědi významově přehodnotit, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako "přirozenou" se mu tato realita jeví, jako by nebyla s to vyprávět o podstatném.

Vzájemný rozdíl mezi lyrickým dramatem a dramatickou groteskou přitom spočívá v jejich odlišném emocionálním vztahu ke zobrazované realitě. Zatímco lyricky-dramatická výpověď pracuje tematicky i výrazově s pocity harmonie a divákovy lhostivosti /nebo alespoň se usiluje vyvolat jejich potřebu/ a realitu subjektivně estetizuje směrem ke krásě, groteska je naopak subjektivním útokem proti zobrazované realitě i proti vnímateli, útokem, který využívá pocitů deformace, disharmonie,

ošklivostí a nelibosti.

V dramatech s implicitním využitím autorské subjektivity se přitom ztráta schopnosti zrelativizovaného společenského vědomí vnímat dramatické jednání individua jako výraz podstatného a obecného kompenzuje několika způsoby:

Prvním z nich je intence k verbalizaci dramatického textu, tj. ke ztrátě vnitřní dramatické nutnosti ze slovní akce, k převaze slov /ať už rázu konverzačního, emocionálně expresivního nebo racionálně argumentačního/ nad skutečným dramatickým jednáním. S touto postupnou přeměnou dialogicko-monologické roviny pak těsně souvisí i ztráta její tradiční uzavřenosti. Se vzrůstající převahou autorského subjektu výpovědi nad jejím objektem se totiž tento subjekt začíná prosazovat na úkor mnohazměrného vykreslení subjektů dramatických postav čili se víceméně přestává skrývat za jejich promluvami. Tyto promluvy si podrobuje a jednotlivé repliky koncipuje tak, že již nemíří ani tak od jedné postavy k druhé, jako psíše od něj směrem k potencionálnímu divákovi. Tím se značně ro^zšiřuje možnost, aby autor prostřednictvím různých dramatických postav diváka přímo oslovoval a aby pracoval např. i s principem chóru - skupinového vyslovování určitých myšlenek a postojů.

Druhým způsobem kompenzace je intence k takové stylizaci dramatické výpovědi, jež záměrně nenavazuje gnoseologický vztah k realitě v rovině iluze, nýbrž v rovině jejího modelu - intence k vyčlenění dramatického prostoru, času, dění a postav z osobní, každodenní individuální zkušenosti vnímatelů a jejich záměrné přehodnocení na prostor, čas, dění a postavy znakové, jež je možno k realitě vztáhnout teprve ve vzájemné korespondenci, v celku dramatické výpovědi.

Třetím způsobem kompenzace je zvýšený zájem o využívání

tradiční možnosti sblížit některou z dramatických postav s autorským subjektem, čímž tato postava získává v rámci celku hry specifické postavení a specifickou dramatickou funkci. Např. v české expresionistické grotesce má takováto postava status quo tuláka, loupežníka, neboli šířeji, status quo postavy sociálně nezařazeného příchozího, který se bytostně odlišuje od prostředí, do něhož vstupuje a jež svým příchodem uvádí do pohybu. A obdobná postava je i titulním hrdinou Čapkova Loupežníka, třebaže na rozdíl od postav - autorských subjektů expresionistických grotesek nemá pouze funkci vnějšího pozorovatele a komentátora /případně soudce/; stává se nejenom iniciátorem, nýbrž také nejaktivnějším účastníkem děje.

Sblížení autorského subjektu s některou z postav vytváří prostor pro vznik třetího typu subjektivní dramatické výpovědi. Typu, v němž autorův subjekt je záměrně explicitně tematizován ve funkci postavy, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt. Jednou z možností takovéto tematizace autorského subjektu je využití epického principu vypravěče, které bývá časté zejména v dramatinizacích prozaických děl. /V poetice samotného českého dramatu se poprvé výrazněji objevilo s postavou Pána z Langrovy Periférie./ Oproti próze má však drama i další možnosti vyplývající z jeho existenciální vazby na divadlo. Subjekt dramatika je totiž pouze jedním ze tří základních externích subjektů podílejících se na odlišnosti současného divadla od divadla předchozího, iluzivního stádia. /V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžněji výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace označuje pojmem antiiluzivnost./ Současné divadlo totiž osciluje mezi "bezsubjektovou" iluzivností a v podstatě trojí možnou subjektivizací - směrem k dramatikovi, k herci a k režisé-

rovi. Pro drama jako jazykem pevně fixovaný komunikát je pochopitelně základní explikace jeho bezprostředního tvůrce - dramatika, nicméně často tato explikace na sebe může brát i podobu ostatních dvou subjektů. Dramatik může se skrýt za tematizovanou scénickou akci herce nebo režiséra. Proto je pro náš výklad nezbytné připomenout si, jakými cestami se divadelní inscenace směrem k herci nebo režisérovi subjektivizuje.

Subjektivizace směrem k herci v praxi znamená pouze to, že se herec "nerozpouští" v dramatické, divadelní postavě. Nechce vzbuzovat iluzi, že je s touto postavou zcela identický, nýbrž naopak vystupuje jako její subjekt a tvůrce, který o ní svou hrou vypovídá. Svým způsobem je tato subjektivizace pouze staronová a mohli bychom nanni narazit v celé řadě starších divadelních aktivit, nejvýrazněji ve všech typech extemporovaných komedií. /Teoreticky ji nadhazuje i Diderot v Hereckém paradoxu./ Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti: Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonalý "srůst" s jednou konkrétní postavou či jediných typem, jaký byl v rámci poetiky extemporovaných komedií /i jinde/ běžný a vlastně nutný, vynucený technicko - organizační strukturou divadelních souborů. Za druhé je pak nový kvalitativní stupeň subjektivizace herecké práce dán tím, že se v ní - obdobně jako v literatuře a celém moderním umění - nebývale sémantizuje sám proces výpovědi. Významově se těží z napětí mezi hereckým subjektem, jím vytvářenou divadelní postavou a výrazovými prostředky, jimiž je tato postava vytvářena.

"Nejortodoxněji" takové pojetí herectví zformuloval B. Brecht když ve své koncepci epického divadla, herectví a dramatu "vynalezl" tzv. zcizovací efekty - technický prostředek, jímž má

být maximálně zvýšena distance mezi hercem a jeho rolí, a tím zabráněno přirozenému sklonu herce /a diváka/ vciťovat se do postavy. Třebaže je Brechtova teorie jen krajní, jednostrannou a ofenzivní formulací, postihuje směr vývojových proměn soudobého herectví. Jedním z méně nápadných, vnějších a přece velmi příznačných projevů těchto proměn v klasickém typu činoherního divadla je zjevný ústup od dříve běžného iluzivního způsobu hereckého maskování, které mělo zakrýt identitu herce a udělat z něj "jiného" člověka. Jiným, nápadnějším, je pak vzrůstající obliba divadla, v němž se kontaminuje hra "živých a mrtvých" herců, tedy herců a loutek. V takovém typu divadla totiž herec přímo před zraky publika manipuluje s revizitou znakově představující dramatickou postavu. Činí nástrojem své výpovědi nikoliv své vlastní tělo, ale tuto rekvizitu, čímž sám sebe záměrně odhaluje jako explicitní subjekt hereckého komunikátu.

Funkce režiséra, jako nového tvůrčího /nejenom technicko-organizačního/ subjektu vstupujícího do komunikace mezi dramatickým textem a divákem proto, aby vytvořil umělecky svébytnou divadelní inscenaci, která text nereprodukuje, ale aktivně vykládá, se utváří teprve od druhé poloviny 19. století. Vzniká mj. v souvislosti se vznikem repertoárových divadel a s následným vznikem nevyhnutelné konfrontace různých inscenačních interpretací téhož textu. V konfrontaci se totiž poprvé objevuje možnost vnímat odlišnost textu a jeho scénické konkretizace, tu skutečnost, že inscenace může být a bývá svébytným dílem, jehož vlastním tvůrcem není dramatik, ale ten, kdo určuje a řídí pohyb jednotlivých divadelních složek. Od této chvíle se režisér dostává do popředí divadelní hierarchie a

stále více stojí v pozici, kdy je objektivně nucen usilovat o originalitu, osobitost své inscenace, neboť podle ní je on i celý soubor zpravidla hodnocen. Zákonitě se tak stává rozhodujícím subjektem divadelní komunikace, jenž uplatňuje svou autoritu i vůči textu proměňujícím se víceméně z cíle reprodukční aktivity na prostředek režisérova sebevyjádření. /Doprovodným jevem postupné proměny relace mezi textem a jeho realizací jsou časté úvahy o hranici mezi interpretační pravomocí režiséra a jeho svévolí./

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má ve vývojových proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, prostupování a také jejich sváru. Jestliže v objektivním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i rodícím se subjektem režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba opírající se o jejich sémantickou "neexistenci", jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti, od okamžiku, kdy jsou jednotlivé subjekty nuceny se své sémantické "neexistence" zříci, působí jejich aktivity jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace a je tudíž vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývající dva. Logickým důsledkem toho je pak v běžné divadelní praxi diferenciaci běžných divadel na divadla s převahou subjektu hereckého, režiséřského a dramatikova, přičemž poslední typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla čtvrtého typu - ta divadla, v nichž je odstředivost jednotlivých subjektů eliminována fyzickou identitou režiséra, autora textu a často i jednoho z rozhodujících herců. Tedy především malá, tzv. autorská divad-

la nepřiliš svázána pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí. Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepřiliš příznivý, neboť drama bezprostředně podřizuje inscenaci a v konečném důsledku tlačí na jeho proměnu v libreto - pomocný dramatický text neschopný bez scénické realizace estetické komunikace s vnímatelem.

Vraťme se však k "pravému" dramatu a k cestám, jimiž dramatik může explicitně tematizovat přímo v textu svůj subjekt. Nejvýhodnější možností takové tematizace jsou /vedle zmíněné formy vypravěče/ nejružnější obměny principu divadla na divadle. Tento princip dramatikovi umožňuje vsadit do rámcového primárního děje podřizovaného tradičním normám děje další, sekundární /byť zpravidla rozsáhlejší/, které jsou postavami rámcového děje předehrávány. Dramatik se tak osvobozuje od nutnosti podrobovat se v těchto vložených dějích objektivním časoprostorovým rozměrům skutečnosti, o níž vypovídá; může významově přeferovat subjektivní organizaci aktu výpovědi a současně de facto tuto subjektivní organizaci objektivizuje, neboť jako její tvůrce představuje tematizované subjekty postav rámcového děje. V rovině času to např. znamená, že oproti jedinému - přítomnému - času předvádění v tradiční dramatické formě jsou v dramatu utvářeném principem divadla na divadle časy dva: přítomný, "objektivní" čas rámcového děje a minulý, "subjektivní" čas vložený. Principem divadla na divadle tak autor textu získává prakticky stejnou svobodu manipulace se zobrazovaným, jakou má autor epiky. když skrze vypravěče tematizuje proces narace, a to navíc prostředky specificky divadelními, neodvozenými o jiných druhů literatury.

Stejně jako předchozí dva typy subjektivizace dramatické výpovědi i drama s explicitně tematizovaným autorským subjek-

tem má svůj ideově - významový rozměr, který určuje za jakých okolností a z jakých příčin autoři pro své vyjádření takovouto dramatickou formu volí. Jakkoliv je tato forma schopna vyjadřovat i významy rázu lyricko - groteskního, tím, že svou subjektivitu objektivizuje tematizací, nabývá v ní převahy racionální aspekt nad emocionálním. Nadvláda tematizovaného subjektu nad zobrazovaným dějem totiž dává možnost tento děj nejen podle subjektivního záměru utvářet, ale především také se o něm vyjadřovat, komentovat jej či dokonce nad ním vynášet soud. Nerozlučitelnost určitých postupů explikace interního autorského subjektu s ideově - významovou koncepcí výpovědi pregnančně formuloval již zmíněný Brecht ve dvaceti bodech ^{5/}, v nichž se podle něj liší aristotelská dramatická forma od formy epické. Použijeme-li dostatečně oprávněné redukce N. Krausové ^{6/} vidí Brecht rozdíly obou norem v podstatě v osmi dichotomiích:

1. ztělesňování událostí - její vyprávění
2. divák pasivní - divák aktivní
3. zážitky - poznání
4. sugesce - argumenty
5. člověk tvor známý, předpokládaný a nezměnitelný - člověk objekt výzkumu, měnitelný
6. upnutí na rozuzlení - upnutí na jednotlivé scény
7. lineární vývoj událostí - vývoj oklikami, skokem
8. myšlení určuje bytí - společenské bytí určuje myšlení

Brecht tuto dichotomii nejen teoreticky formuloval, ale také se ji usiloval prakticky naplnit ve své dramatické tvorbě, přičemž, jak jsme již řekli, jeho formulace mají krajně ofenzivní podobu, která se může prosazovat pouze na pozadí běžné di-

vadelní tvorby jako, vyjímecný, mimořádný a inspirativní případ. Tím se stalo, že Brechtovy závěry jsou zpravidla vztahovány pouze k jím používaným konkrétním postupům, které ovšem svou vyhraněností širokou škálu možných explikací interních subjektů divadla a dramatu poněkud zužují. Avšak tyto závěry, ke kterým mu nepochybně napomohla i jeho světonázorová marxistická orientace, mají natolik obecnou platnost, že je lze /snad s výjimkou osmé z nich/ vztáhnout i k tvorbě autorů světonázorově i v konkrétní poetice velmi odlišných, např. k problémové dramatičce relativistické. Vyjadřují totiž proces od dramatu jako "pouhého" napodobování světa k dramatu jako umělecké úvaze - reflexi nad tímto světem, která však v praxi může být vedena z rozmanitých ideových pozic.

- - -

Proces subjektivizace, jenž jsme se v tomto příspěvku snažili popsat, je procesem rozšiřování výrazových možností dramatu a divadla a současně poněkud paradoxně i procesem částečné destrukce specifičnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídicím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, nýbrž také o to, že pro soudobou divadelní tvorbu se postupně ztrácí funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje zbývajícím dvěma členům druhové triády, takže částečně ztrácí svou výjimečnost. Potvrzením toho může být, že rozhodující subjekt současného divadla, režisér, často si za základ k textu inscenace raději volí dílo prozaické či básnické, neboť drama jakoby ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností i inscenování příliš s pou- távalo.

Poznámky:

- 1/ Alena Macurová, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1983
- 2/ Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956, slovensky: Teória modernej drámy, Bratislava 1969
- 3/ Aristoteles, Poetika, Praha 1964, str. 37
- 4/ F. X. Šalda, Národní divadlo, Petra Corneille Cid. Rozhledy 3 1893, č. 2. Knižně: Soubor díla 10, Kritické projevy 2, str. 341
- 5/ Poprvé těchto dvacet bodů Brecht formuloval v Poznámkách k opeře Vzestup a pád města Mahagony z r. 1930, podruhé v poněkud jiném znění v Poznámkách k Žebrácké opeře o rok později.
- 6/ Nora Krausová, Brechtova "nearistotelovská" poetika?, in Význam tvaru - tvar významu, Bratislava 1984.