

## RÉTORIKA V DRAMATU A PROTI DRAMATU

Jiří Kraus

Název mého příspěvku, sám poznamenaný rétorickou aliterací, svádí k výkladu celkem neproblematickému. Podle něho rétorika už tím, že nějakým způsobem poznamenává dramatický text nebo herecký výkon, staví se proti účinnosti dramatu jako útvaru, jehož dominantními vyjadřovacími prostředky jsou dialog a bezprostředně předváděný děj. Dlouhotrvající spor rétoriky s uměním — a hlavně ovšem s uměními, jejichž vyjadřovacím prostředkem je přirozený jazyk, ale ne jenom těch — vrcholí právě v 19. století. Nejzřetelněji se to projevuje hlavně v zemích, jejichž spisovný jazyk a literatura prošly pečlivým třibením období klasicismu. Francouzský *Journal de l'Instruction publique* z roku 1836 bez nejmenších pochybností konstatuje, že rétorika ve Francii přežívá jedině díky zastaralosti školských osnov, a tím jakoby oznamuje konečné vítězství nad pozůstatky vlivu rétoriky na filozofii, pedagogiku, drama a poezii, vítězství v boji, u jehož počátků stojí už dílo Platónovo. Kritika rétorického manýrismu, formulovaná nejdříve filozofy, se již v antice stala kritikou všeobecnou, jakmile v helénistickém období spolu se zánikem svobody slova zmizela nebo byla okleštěna hlavní doména rétoriky — senát a v podstatě i soud — a jejími hlavními oblastmi se staly poezie a drama. Již Tacitus si stěžuje, že řečníci svým změkčilým vystupováním napodobují způsoby herců, zatímco skutečná výmluvnost přežívá leda tak na jevišti. Kritika namířená proti rétorice přetrvává a ještě vzrůstá až do novověku i přesto, že právě v rétorice se upevňuje repertoár ustálených symbolických forem i klíč k jejich porozumění, mnohdy už docela ztracený nebo, jako je tomu např. u Hieronyma Bosche, vedoucí k pozměněné /freudistické, surrealistické/ interpretaci.

Připomenu v této souvislosti scénu mezi Hamletem a hostujícími herci. Hamlet tu varuje, aby herci zbytečně nepřepínali hlas a nešermovali rukama, aby hráli, jak toho žádá slovo, a mluvili, jak toho žádá hra, že nadsazování stejně jako nedokreslování postavy je hříchem, který rozesměje leda nevědomce, ale soudného diváka pohorší /Saudek/. Terčem kritiky tu zcela jednoznačně je vliv manýristické rétoriky na divadlo. Ostatně i královnina netrpělivá replika na Poloniovu mnohmluvnou pasáž „More matter with less art“ /M. Lukeš překládá „Víc k věci, méně kliček!“ / může být pochopena jako *pars pro toto* — „Dost rétoriky!“. Shakespearův výsměch rétorickému přednesu nachází překvapivě přesnou obdobu v soudobém kompendiu o rétorice Nicolase Caussina /*De eloquentia sacra et humana libri XVI, 1623—1634*/, v níž terčem kritiky je *malus orator* /špatný řečník/, pro něhož téma i antická uměřenost stylu /*prepon, aptum*/ jsou vzdálenější než Kavkaz a Ganga, jeho hlas připomíná Stentóra pokřikujícího před branami Tróje, záplavu učených nesrozumitelných citátů doprovází gestikulace napodobující pohyby zápasníka nebo šermíře. Oba autoři, Shakespeare i Caussin, tak útočí jak proti neuměřenosti stylu, tak proti neuměřenosti přednesu v té podobě, jak je přinášelo manýristické herectví a kazatelství. Že tu Shakespeare nevystupuje proti rétorice samé, ale proti jejímu



zneužívání, o tom svědčí vrcholně dramatická řeč Marka Antonia nad mrtvým Caesarem v Juliu Caesarovi vyvolávající zásadní změnu postoje shromážděných Římanů vůči Brutovi, a tím i obrat ve vývoji celé hry.

Naprostá a podle mnoha názorů i definitivní ztráta prestiže oboru, který kdysi představoval dominantní složku každého vzdělání, je v 19. století dovršena rozpadem klasicistního pojetí stylu epochy, tradičních genera dicendi, na jejichž místo klade estetický ideál romantismu styl individua, ve kterém se zrcadlí psychika tvůrce a jeho příslušnost k národnímu kolektivu. Konec rétoriky, a to nejen v očích laiků, ale i odborníků, se živě pocituje také v současnosti. I seriózní literární práce a slovníky spojují rétoriku výhradně s adjektivy bombastická, nabubřelá, neupřímná, prázdná, rétorika uměleckou komunikací neovlivňuje, ale „zamožuje“ atd. Ale kupodivu právě v posledních deseti dvaceti letech se toto hodnocení zásadně mění. Vycházejí edice i komentované překlady prací Aristotelových, Ciceronových, Quintiliánových, nebývalý vzestup zaznamenává bibliografie odborných prací o rétorice. Zvláště je tomu tak v NSR, Francii, ve Spojených státech, ale také v Sovětském svazu, Polsku, Bulharsku, Rumunsku. V Československu vychází slovenský překlad Aristotelovy Rétoriky a Ciceronových teoretických spisů o řečnictví, vůbec poprvé pak český překlad Quintiliánových Základů řečnictví.

Ponechám tu stranou rozbor příčin současné renesance rétoriky, které lze spatřovat v souvislostech se zájmem o teorii komunikace, o proces stylizace a hermeneutickou analýzu textu, o syntax nadvětných útvarů i o všestranné poznání sociálního a kulturního kontextu sdělování, a pokusím se naznačit druhou možnost interpretace svého příspěvku — rétorika nejen proti dramatu, ale také jako jeho integrální součást. Vztah rétoriky a divadla rozhodně není vztahem výlučně jen nepřátelským nebo hodným ironie. Mluví pro to už samozřejmost, s níž Aristoteles ilustruje výklady učebnice Rétoriky replikami postav ze soudobých divadelních her. Vždyť i v řečnictví, i v dramatu se opakuje stejné sémiotické schéma řečové komunikace — bezprostředně působící mluvený projev, sdělovaná skutečnost není vázána na komunikační prostředí, ale tematicky ho přesahuje směrem do budoucnosti i do minulosti, důraz na stylizovaný a stylizovaně přednesený projev, jehož dominantami jsou kultivovaná výmluvnost a působení jak na rozum, tak na city publika a konečně omezená, ale přece jen velice důležitá možnost okamžité posluchačské reakce. Rozdíl mezi rétorikou a dramatem je pak podle aristotelského pojetí v tom, že drama znázorňuje to, co se mohlo stát, kdežto řečnictví líčí to, co se skutečně stalo /v případě řečí soudních/, co by se mělo stát /u řečí poradních/ nebo to, co skutečně je /u řečí oslavných/. Drama jako nejvyšší stupeň mimeze skutečnosti /nejvyšší proto, že ji nevypravuje, ale předvádí; je tedy vzhledem k rétorice a poezii v obdobném vztahu jako plastika k malířství/ líčené události zobecňuje, hledá v nich zákonité a nevyhnutelné, naopak cílem rétoriky je shromáždit všechny dílčí údaje a z nich pak v projevu vylíčit ty, které jsou schopny vyvolat co největší dojem pravděpodobnosti a přesvědčivosti. Rétorika tak směřuje nikoli jako drama k mimezi skutečnosti a na jejím základě k zušlechtění vášní publika, ale k jeho přesvědčení /persuasio/ a získání na stranu řečníkovu, často za každou cenu.



Spojujícím článkem mezi antickým pojetím výkonu řečníka a herce je jejich zařazení do kategorie *artes in agendo positae*, to je těch umění, která se soustředí na vlastní výkon v určitém, stejném způsobem nikdy neopakovatelném okamžiku. Zároveň však i v řečnictví, i v dramatu existuje závazná předloha /stejně jako snaha řeč dostatečně fixovat, původně rozšiřováním předloh nebo pomocí těsnopisu, později nejrůznějšími prostředky technickými/ a v důsledku toho i možnost zařadit se mezi umění uchováající svůj výsledek v trvalém díle /*artes in effectu positae*/. Obě umění si zároveň vypůjčují své specifické prostředky a postupy. Užijme tu přirovnání, že dramatického autora můžeme považovat za najímaného sestavovatele soudních řečí, logografa, který píše pro každou postavu dramatu její řečový part tak, aby úspěšně obhájila a prosadila svou při před soudem ostatních dramatických postav i publika. Aby tento logograf svého cíle dosáhl, nemůže se ovšem vyhnout prostředkům rétorickým. Např. výstavba libreta k Smetanovu Daliboru je v podstatě zřetězením otázek po věcném obsahu soudního projevu, tzv. statusů. Daliborův recitativ „Zapírat nechci, nejsem zvyklý lháti“ označuje tzv. *status qualitatis* — *feci*, *sed de iure* /obviněný svůj čin nepopírá, ale popírá jeho interpretaci ve smyslu viny/. Vladislavova odpověď „Tys vzpouru vedl proti svému králi!“ označuje *status finitionis* /definici viny jako vzpoury/. Vladislavova árie před soudci je typickou ukázkou ilustrující *status translationis* /pochyby o vlastní schopnosti rozhodnout soudní spor — *habeo ius sententiae?*/. Odpověď soudců nově přehodnocujících Daliborovu vinu jako „zrádu“ je opět příkladem na *status finitionis*. Ještě zřetelněji pocítíme všudypřítomnost rétorické normy tam, kde její narušení se stává zdrojem konfliktu, např. v Tannhäuserovi, nebo kde její dodržení se výslovně vyžaduje, jako v Mistrech pěvcích norimberských.

Z uvedených příkladů také vyplývá, že rétoričnost dramatu není dána jenom výskytem nebo zvláštním charakterem monologu, protože ten má v dramatu své specifické funkce /Procházka/, ale tím, že se od sebe odtrhují jednotlivé složky syžetu, např. že charakter postavy nevyplývá z děje, ale je neměnným způsobem předznamenán vstupním monologem. Např. v Klicperově Soběslavovi jedna z postav promlouvá takto:

Bůh zdař, kněžno! Jsemtě rolník od Kouřimě,  
sprostý takto, hrubý, plný suků;  
avšak Soběslav, náš velký kníže,  
nazývá mne pevnou pavézou.

Na druhé straně i řečníkovi jsou k dispozici prostředky původně jen dramatické — *sermocinatio* /*éthopopeia*/ — charakteristika skutečných nebo fiktivních postav prostřednictvím jejich skutečných nebo fiktivních charakteristických výroků, *evidentia* /*hypotyposis*/ — líčení skutečnosti, jako by ji řečník měl před sebou, napodobování dialogických forem, apostrofy a dokonce i dramatické akce, jak o tom vypravuje anekdota o Hypereidovi obhajujícím hetéru Frynu. Prolínání funkce a prostředků dramatu i rétoriky charakterizuje řeč titulní hrdinky Euripidova dramatu Hekuba:

Proč se my, smrtelní, lopotíme nad studiem různých umění,



a veškerý pot i zlato raději nevynakládáme na schopnost přesvědčovat, neboť jen ta je vládkyní, ona nám může dát vše, po čem toužíme.

Není rozhodně náhodou, že právě takto dává své hrdince promlouvat Euripides, tento skénikos filosofos, autor, který už v antice bývá považován nejen za nejfilozofičtějšího, ale také za nejrétoričtějšího. Už tehdy se však rétoričností nerozumí jen to, že se na scéně předvádějí řečnická vystoupení nebo že postavy a jejich představitelé hýří řečnickými prostředky, ale to, že řeč a argumentace hrdinů jsou schopny stejně jako jejich činy odhalovat široké souvislosti historické, politické a sociální. Je proto pochopitelné, že ústup rétoriky z veřejného života, patrný zvláště při rozpadu klasicismu, vede i ke ztrátě její prestiže a k tomu, že je v obecném povědomí redukována jen na soubor ustrnulých obrazů a ozdob.

Do českého obrozeneckého dramatu vstupuje rétorika dvěma cestami. První z nich souvisí s omezenými funkcemi češtiny na počátku 19. století. Český jazyk a literatura neprošly obdobím klasicistního úsilí o estetickou vytříbenost výrazu, které by vedlo k přísné a kulturními vrstvami zřetelně pocitované vertikální klasifikaci stylů na nízký, střední a vysoký. Tyto stylové rozdíly byly v obrozenecké češtině potlačeny daleko zřetelnější dichotomií mezi útvary nespisovnými na straně jedné a češtinou spisovnou na straně druhé. Bylo tomu tak hlavně proto, že archaizující mluvnická kodifikace a rychle se rozvíjející a do značné míry i neologizující slovník představovaly stylovou hodnotu již samy o sobě. Díky této odlišnosti od běžně mluvené řeči se spisovná čeština stávala útvarem stylově příznakovým, zastupujícím funkce stylu středního a vyššího. Aby Jungmann tuto stylovou nivelizaci spisovného jazyka odstranil, uvádí ve své Slovesnosti jako kritérium vertikální stylové klasifikace právě přítomnost rétorických prostředků. Jejich výskyt v dramatu jako útvaru vzbuzujícím cit vznešenosti, velikosti, šlechtnosti, slavnosti a spanilosti /Jungmann, s. 139/ je podle Jungmanna nezbytný, protože „mluva v básni dramatické velmi rozličná jest, . . . nejvíce se ale k próze blíží, ač v prózu nikdy klesnouti nesmí, leda když obecný život ve své nízkosti nastoupí, k. p. v rozmluvě sloužících etc.“ /Jungmann, s. 137/.

Druhou cestou, jíž se ubíral vliv rétoriky na české obrozenecké divadlo, jsou zřetelné a tehdy ještě velmi živé tradice lidového divadla barokního. Příbuznost — a mnohy i jednota — barokního divadla a barokního řečnictví je nesporná. Byla dána už jejich obecným didaktickým účelem v jezuitských školách a také tím, že příprava a stylizace rétorického a dramatického textu se probíraly v týchž učebnicích. Např. v Lauxminově *Praxis oratoria* /1720/ se vykládaly zřetelná výslovnost a přesná deklamace, teorie afektu /pathos, passio/, amplifikace, schopnost gradovat vzrušení publika, exaltace, apostrofy a jiné rétorické obrazy, které se procvičovaly v rétorických cvičeních a při školních divadelních představeních. Oblíbená *Iconologia* Cesare Ripy /1. vyd. 1593/, nazývaná klíčem k alegoriím 17. a 18. století, jejíž vlivy se projevují při ztvárňování ustálených atributů v barokním sochařství, např. v Braunově *Kuksu*, stanovila závaznou řečnickou a hereckou gestikulaci i mimiku.

V rétorických panegyricích 16.—17. století se barokní teatralnost projevuje častým výskytem slov jako *theatrum*, *scena*, *spectaculum*, *amphitheatrum*. Na



divadle i v rétorických projevech se vyskytují shodná obecná místa /topoi, loci communes/, živá ještě v 19. století. K nejznámějším z nich patří popisy míst /topographiae, descriptiones locorum/, jejichž nejlepším vyjádřením je text Tylovy písně Kde domov můj, ale také rokokový obrázek loveckého refrénu z Hadriána z Římsů, ve kterém se tradiční barokní obraznost jemně ironizuje:

Krásné jitro /hájem září/, srnci si v něm hopsají,  
v luzích kanci /jako plavci/ kaluhami veslují.

K přímým narážkám na rétoriku se vztahují i výskyty pojmu výmluvnost na jevišti. Je zajímavé, jak např. Klicpera, který barokní rétorické obrazy systematicky a ústrojně využívá, a to nejen ve svých vážných hrách, ale i ve fraškách,<sup>1</sup> si bezpečně uvědomuje rozpor mezi oběma tvářemi rétoriky — skutečně přesvědčivou a ozdobně manýristickou — právě tam, kde o výmluvnosti mluví metajazykový komentář jeho dramatických postav. Uvedu tu dva příklady. První je z Hadriána z Římsů a ilustruje výmluvnost jako neoddělitelnou charakteristiku hrdinky:

Nerozmnožuj nadarmo řeč, Ruměno!  
Tvá výmluvnost, ducha bystrost,  
tvůj na dobrou nitku rozměřený účel  
a mnoho jiného nebylo odchováno pod slaměnou střechou.

Druhý příklad je ze hry Soběslav, selský kníže:

Jak? Což neznám, Zalužanský, ženu,  
která z tebe nacvičeně šveholí?  
Onat' slove Výmluvnost?  
Nuže, hrabě Zalužanský, mistře v řeči zmistrovaný,  
ne tak strojně, ne tak čárně, krátce, světle odpovím.

Proti výmluvnosti jako řeči, která v duchu Stendhalova výroku byla člověku dána proto, aby zakryla jeho skutečné myšlenky, staví Klicpera Quintiliánův ideál „pres-sum limatumque genus dicendi“ /Quint. 2, 8, 4/, tedy řeč sice vytríbenou /doslova vybroušenou/, ale jasnou, stručnou a pravdivou.

Nesporně by bylo úkolem velice rozsáhlým sledovat výskyt rétorických loci communes — jako jsou protiklady, paradoxy, proměny /tady vede cesta od barokních transmutationes přes Klicperovu metodu kuklení postav až k překvapivým odhalením pravé totožnosti, připomeňme jen Jeníka z Prodané nevěsty, Miladu z Dalibora/, emblémy, symboly, vyjádření hrůz a vášní, exaltace apod. — v české dramatické tvorbě 19. století a sledovat jejich stylová a významová přehodnocení. Zde jsem se omezil jenom na kritiku neterminologického a dnes už namnoze i terminologického zkreslování významu slova rétorika. Domnívám se totiž, že připomínka kladných konotací rétoriky otvírá nejen pro drama 19. století, ale i pro současné divadlo možnost uvědomit si celý rozsah stylových možností dramatického jazyka i divadelního přednesu, protože ani dobová zdůraznění civilnosti výrazu nemohou popřít, že tu jde o projev specificky stylizovaný.



## Poznámky

<sup>1/</sup> Srov. k tomu výstižný citát z Oldřicha Králíka: „A jako jeho /Klicperův, JK/ povahopis, celá morálka i stavba vět je dědictvím klasicistickým... A obrazy nejen 'namnoze hledány a všemožně skládány'. Jsou to naopak běžné, už starověkou rétorikou propracované příklady, pohotově plynoucí a lehce přednášené.“

## LITERATURA:

- ARISTOTELES, *Poetika, Rétorika, Politika*, Bratislava 1980.
- D. J. CONACHER, *Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama*. *American Journal of Philology*, vol. 102, 1, 1981, s. 2—25.
- Dějiny českého divadla I, Praha 1968.
- J. JUNGMANN, *Slovesnost aneb nauka o výmluvnosti básnické i řečnické*, Praha 1846 /3. vyd./.
- O. KRÁLÍK, *Doslov*, In: Václav Kliment Klicpera, *Výbor z díla*, Praha 1955, s. 533—552.
- J. KRAUS, *Rétorika v dějinách jazykové komunikace*, Praha 1981.
- J. KRAUS, *Zdroje sémiotiky v antických teoriích řečnictví*. *SaS* 39, 1978, s. 321—324.
- S. LAUXMIN, *Praxis oratoria sive praecepta artis rhetoricae, quae ad componendam orationem scitu necessaria sunt*. Prague 1710.
- P. PREISS, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha 1981.
- M. PROCHÁZKA, *Aspekty řeči v dramatickém textu*. *Uměnovědné studie II*, Praha 1980, s. 158—195.
- M. F. QUINTILIANUS, *Institutionis oratoriae libri XII /libri I—VI Darmstadt 1972, libri VII—XII Darmstadt 1975/*, česky: *Základy řečnictví*, Praha 1985.
- C. RIPA, *Iconologia*, Verona 1643.
- J. TRÍŠKA, *Studie a prameny k rétorice a univerzitní literatuře*. Praha 1972.

## MATERIÁL:

- V. K. KLICPERA, *Výbor z díla*, Praha 1955.
- W. SHAKESPEARE, *Výbor z dramát II*, Praha 1957.
- W. SHAKESPEARE, *Pět her*, Praha 1980.
- Mistři pěvci norimberští*. Praha 1926.
- Tannhäuser a zápas pěvců na Wartburce*. Praha 1891.
- Tři smetanovská libreta*. Praha 1975.