
PRVKY DIVADELNOSTI V OBROZENSKÉ PRÓZE

Mojmír Otruba — Miroslav Procházka

[1]

Úvodem budiž co nejjednodušeji pojmenován úkol referátu— Jak je divadlo přímo i nepřímě obsaženo v obrozenské povídce. Na vybraných případech se chceme hlavně zajímat o to, s jakou historicky vývojovou motivací, s jakou funkcí nebo s jakým výpovědním smyslem je spjato užití prvků divadelnosti v obrozenské próze.

Zkoumaným materiálem jsou ponejvíce Tylovy povídky. Nikoli jen proto, že tento prozaik byl také dramatikem a praktickým divadelníkem, nýbrž i z toho důvodu, že Tylova próza má značné žánrové rozpětí: synchronně se v ní setkávají takové faktory /především historicky vývojové/, které jsou příznačné pro novodobou prózu z počátku 19. století a které jsou v jiných literaturách rozloženy na časově rozlehlejším úseku nebo které odděleně poznamenávají díla více tvůrčích osobností. Pro naše potřeby se ukazuje jako výhodné i to, že výstavba Tylových povídek pracuje s evidentními stereotypy.^{1/}

Hovoří-li se zde o divadle obsaženém v próze, resp. o prvcích divadelnosti v ní, chápeme tyto výrazy jako souhrnné, obsahově co nejširší pojmenování rozlehlé oblasti sounáležitých jevů; patří do ní nejen divadelně scénické umění /činohra, opera, balet, pantomima/ se všemi svými dílčími složkami včetně dramatického textu, ale i divadlo jakožto instituce a jeho umělecky tvůrčí osobnosti. Potřebná specifikace bude provedena na patřičných místech, v této chvíli umožňuje nespecifikovaný globál „divadla“, abychom kontakt povídkové prózy s ním viděli ve dvou oddělených podobách a rovinách. Jde samozřejmě o rozdělení určené pouze potřebami pracovními a výkladovými.

1. Povídka pojednává o divadle, divadlo je součástí tematické vrstvy její významové výstavby.
2. Narativní postupy, kompozice, dikce a vůbec výrazové složky povídky a její pojmenovovací formy jsou adaptací analogických prvků divadelních, anebo jsou odtud odvozeny či ovlivněny.

1. Do světa divadla si obrozenská povídka nejednou umísťuje své vyprávění, jak to ostatně činí tehdejší evropská próza vůbec a romantická zvláště. Z Tylových próz můžeme vyčlenit velmi početnou skupinu povídek, jejichž postavami jsou herci nebo operní zpěváci nebo divadelní ochotníci, povídek, které mají dějištěm prostředí stálých /„kamenných“/ divadel a častěji kočovných hereckých společností nebo prostředí diletantského divadla; leckdy jsou tu popisována divadelní představení, výkony herců a zpěváků apod. Tyto tematické prvky jednou zaujímají až centrální postavení, jednou se objevují pouze v epizodách. Bez ohledu na hierarchii uplatnění divadelní tematiky tvoří zmíněné povídky jeden materiálový korpus.

Chceme ho přehlédnout pouze panoramaticky. Rozličný žánr a charakter povídek jsou místem, odkud lze nejlépe vidět na rozličné funkce, které se realizují skrze divadelní tematiku, popřípadě na rozličný výpovědní smysl, jehož tyto tematické prvky nabývají v daném kontextu.

a/ Jsou to povídky *tendenčně vzdělávací a výchovné* a adresátem tohoto určení je především lidový čtenář. S tématem divadla vstupuje do nich akcentovaná oblast novověké kultury, kterou zamýšlený čtenář jako oblast uměleckou většinou nezná nebo zná jen z pokleslých projevů /kočovně šmíry/ a kterou nejen nedoceňuje, ale pohlíží na ni mnohdy dokonce prismatem zakořeněných předsudků o „nemravnosti“ divadla, o „komediantech“ jako společensky deklasovaném živlu apod. Tím je určen obecný smysl a směr tendenčnosti. Zvláštní směr se pak týká divadla českého, a to jak existujícího — české hry v Praze /Stavovské divadlo, Růžová ulice/, ochotnické hry na venkově — , tak jeho perspektivy, profesionálního divadla „národního“. Výchovný zřetel — v jehož službách je umělecký obraz jako celek i úvahové pasáže v textu vyprávěče nebo v dialogích postav — jde až tak daleko, že povídka někdy je například příkladným zpodobením toho, jak organizovat ochotnické divadlo, jak je propagovat, jak oponovat jeho odpůrcům.

b/ Jsou to povídky *vlastenecké, národně uvědomovací*. Tak jako se úsilí o nové konstituování národní společnosti zřetelně projevuje nejspíše ve sféře literatury a divadla, tak jsou někdy postavy herců — a s nimi i postavy jiných umělců — ideálními obrazy osobností, které jsou smyslem své tvorby a života obráceny k vlasti, k národu, nebo které tuto orientaci hledají. Téma divadla a umění je v některých případech dokonce i nositelem metaforického obrazu českého světa, jeho tendencí, momentální situace, aktuálních konfliktů. Novela *Po pěti letech*^{2/} již svým titulem odkazuje na tento druhý, metaforický plán své výpovědi, který je konkretizován historickými okolnostmi. Vyšla totiž roku 1836, tedy „po pěti letech“ od velkého impulsu evropských revolucí kolem roku 1830, a osudy přátelského trojlístku — herce, malíře a spisovatele — , postav spjatých s tímto pětiletím, jsou obraznou odpovědí na otázky, které se právě v době vzniku povídky, v polovině 30. let, v situaci dočasné deprese a bezvýchlednosti, vynořují.

c/ Jsou to *romantické novely* a herec /tj. profesionální herec/ tu leckdy bývá zvláštní kreací poutníka, příznačné literární podoby romantické osobnosti. Z hlediska vyjádření romantického životního pocitu /konkrétně pocitu romantické deziluze/ je zvláště pozoruhodná novela *Divadelní ředitel*^{3/}, kde se pojmenování charakteristické kontradikce ideální a reálna děje prostřednictvím látky a tematiky divadelní. Herec Asmodi — Rosenberg, po léta pro milostnou tragédii vzdálen divadlu, připravuje se na to, že založí divadelní společnost a bude v ní realizovat své představy o dokonalém uměleckém souboru. Jakmile se začne jeho záměr uskutečňovat, sráží se jeho ideální vize s tím, jak svět kočovného divadla skutečně vypadá, i s tím, jak dané publikum divadlo přijímá a co od něho chce. Realita divadla i jeho žádoucí podoba jsou tu konfrontovány tak, aby byla zpodobena deziluze vyplývající z neodstranitelného rozporu mezi — dobovým obrazem řečeno — „srdcem a světem“. Mezi „srdcem“, intimně prožívaným ideálem a dlouhodobě dotvářeným snem,

a mezi „světem“, který se za tu dobu nezměnil, který „nepopošel“ natolik, aby v něm již bylo místo pro uskutečnění ideálů.

d/ Jsou to *povídky ze současnosti*, svým dějem a postavami situované do určitého — tj. přítomného — času a do určitého prostoru, do českého. Jako takové jsou na počátku řady. Konstituující nový žánr, distancují se od svého tradičního okolí a předmětem, od něhož se chtějí odlišit, není povídka historická, nýbrž povídka s neurčitou, povšechnou, obecnou datací temporální a lokální, tedy naprostá většina dosavadní česky psané povídkové produkce /původní i přeložené/. Veškerá explicitní zpřítomnění divadla — což nejsou pouze prvky tematického plánu, jsou to také zmínky o proslulých hercích a zpěvácích, jmenovitě uváděná díla českého i světového repertoáru činoherního a operního, citáty dramatických textů nebo dramatické postavy apod. — odkazují k jevu, který se v novodobé, měšťanské umělecké kultuře stal jejím příznačným projevem, možno říci i jejím znakem. Tím, že odkazují permanentně k takto zhodnocenému a k takto fungujícímu fenoménu divadla, vyznačují tím svou předmětnou *novověkou* kulturní skutečnost a také symbolizují svou příslušnost do kultury nové, měšťanské epochy. Tato symbolizační funkce sice koresponduje s tím, o čem jsme mluvili na začátku — s tendenčně výchovným a vzdělávacím seznamováním čtenáře s akcentovanou oblastí novověké kultury —, ale dosahuje dále a je svým smyslem objemnější.

Do této souvislosti patří i Tylova satira s divadelní látkou. Od roku 1835 do počátku 40. let publikuje Tyl několik souborů satirických portrétů, které jsou vysloveně označeny jako portréty skutečnosti české. Předmětem karikatury je tu také jednou /1841/⁴/ nevzdělanost, namyšlenost, hokynářský obzor herce českého kočovného divadla, podruhé /1835/⁵/ výlučně chlebařské zájmy českého dramatického autora, tedy v obou případech zjevy, pro něž není opora v realitě. Výlučně české kočovné divadlo tehdy neexistovalo a dramatikové nebyli divadlem vůbec honorováni, a pokud je peněžně odměňoval nakladatel, bylo to zanedbatelné.⁶/ Předjímajíc budoucí, a to žádoucí stav, míří tu satira na jeho možné, předpokladatelné negativní zplodiny, má funkci perspektivního mementa, což nebývá v satirě obvyklé. I tím poskytuje tento úkaz z jiné strany argument pro symbolizační funkci divadla v Tylově próze; analyzován v souvislosti s úkazy dříve zmíněnými vedl by k nuancovanější interpretaci obsahu či smyslu tohoto symbolu.

2. Povídková próza se přiklání k dramatu a k divadelně scénickému umění — k jeho jednotlivým složkám — tím, že v nich nachází pro sebe nové, aktuálně potřebné výrazové prostředky, že adaptuje pro formy svého vyjadřování /např. pro své narativní postupy, kompozici, dikci/ prostředky dramatické nebo divadelně scénické. Jinak řečeno, prvky jazyka divadelně scénického umění a dramatu vstupují do vyjadřovacího fondu krásné prózy.

Uvedené pojmenování problematiky může ovšem implikovat představu, že existují trvalé, nebo alespoň v synchronním řezu zřetelně určené hranice mezi literárními druhy a mezi druhy umění a že tyto hranice vyplývají z vyjadřovacích možností toho kterého uměleckého druhu, z rozpětí a charakteru jeho artikulace. Avšak již

samy normativní snahy některých estetických teorií o to, aby takovéto závazné hranice byly stanoveny /např. G. E. Lessing/, vypovídají mimo jiné o tom, že pohyb směrem k exteritoriu uměleckého druhu tu vždy byl. Jako je historický vývoj uměleckého druhu spojen s intencí neustále vymezovat, určovat svůj vlastní umělecko-druhový obvod, tak je paralelně doprovázen také intencionalitou protikladnou, překročit svůj obvod směrem k jinému umění nebo i směrem do oblastí, které v té chvíli nejsou kvalifikovány jako oblasti umění. Z těchto střetů integračních a dezintegračních sil pak vyplývá jak plynulý přechod nebo „vypůjčování“ vyjadřovacích forem a postupů, tak i to, že některé takovéto výpůjčky se nadlouho zabydlí v instrumentariu jiného druhu umění, získají tu domovské právo.⁷ /Totéž se týká i motivů, látek, sdělovacích a sociálně funkčních záměrů atd./

Příklad. Vyjměme z povídky Boženy Němcové Karla holou dějovou zápletku: muž, který má v převlečení za dívku ujít vojně, ale neujde lásce — který převlekem obelstí lidské okolí, ale neobelstí přírodu v sobě. Řekneme, že Němcová převzala tento prvek z anonymizované zásobárny dějových komediálních schémat, jmenovitě z tradice převlekových komedií. Můžeme dále konstatovat, že převzatý tradiční prvek je netradičně uplatněn co do své funkce ve významové výstavbě povídky, můžeme snad opodstatněně předpokládat, že geneticky, provenienčně jde o prvek divadelní, avšak gesto výpůjčky či převzetí nás nebude jednoznačně orientovat k divadlu a dramatu, vzhledem k této zápletku již běžně pracuje renesanční novela a od té doby stabilně patří i do vyjadřovacího fondu krásné prózy.

Při genetickém aspektu komparování je nadto žádoucí ještě počítat s dalším momentem. Divadlo i krásná literatura jsou nižší složky vyšší struktury, umělecké kultury, která si vytváří svou historicky osobitou sémantiku a svou poetiku, jež překrývá jednotlivé druhy umění a ve všech se projevuje v podstatě stejnou základní gestací, stylizací, symbolikou.⁸ /Znamená to mj., že je žádoucí vyvažovat genetické komparování typologickým.

Příklad z Tylovy povídky Rozina Ruthardova: „I seděla tu zlatovlasá Adlinka u přeslice, ale vřetýnko se netočilo, a dívka majíc ručinky na lůně složený a hlavinku sklopenou, myslila na Víta, pana urburního písaře.“⁹ /Nad popisem tohoto výjevu se nám možná vybaví Markétka u kolovrátku, to jest sentimentálně nyně inscenování tohoto výjevu z Goethova Fausta, může se nám ale právě tak vybavit frontispichní rytina biedermeierovského almanachu nebo sentimentalistická malbička nebo jiný takový výtvarný projev z této doby — tedy v sumě: zmíněná gestace té dobové poetiky, která je poetikou historického stavu umělecké kultury. Tato poetika se nám ukáže jako konečný rámec Tylova individuálního slohu ještě zřetelněji, jestliže si uvědomíme, že jsme tu četli nikoli větu s látkou z autorovy současnosti, nýbrž větu z povídky, jejímž časovým dějištěm je doba posledních Přemyslovců.

Vraťme se však zpět ke zřeteli genetickému, protože tímto směrem je orientována naše vlastní problematika. Specifické nejazykové prostředky a znaky, jimiž disponuje jevištní divadelní umění, mohou vstoupit do krásné literatury jenom tím způsobem, že jsou transponovány, tj. nejprve slovně vyjádřeny. Každá verbalizace pak nutně nese s sebou především dva faktory. Za prvé je to výběr, a to jak výběr z relevantního

repertoáru slovního a vůbec jazykového vyjádření, tak i výběr z příslušných skutečnostních dat; cokoli nejazykového smyslově vnímáme, představuje přece ve chvíli, kdy je to pojmenováno, také paradigma volby. Za druhé co vizuálně vnímáme jednorázově a globálně, dostává s verbalizací časovou posloupnost. Jak tato časová posloupnost, tak výběr skutečnostních dat a podoba jazykového pojmenování, popřípadě všechny tyto faktory společně mohou s sebou nést i nové rozlišení významové nebo odstupňování hodnotové. Toto se týká jakékoli verbalizace vnímaného. Navíc se literární verbalizace specifických nejazykových znaků divadelně scénického umění uskutečňuje v rámci hierarchicky vyšších příkazů, v rámci významové výstavby literárně uměleckého díla. Ta ještě více staví do popředí aktivitu činitele přijímajícího a s ní i možnost značných posunů významovosti hodnotovosti nebo funkčního uplatnění.^{10/}

Může se mi nyní právem vytknout, že příklady, s nimiž jsem pracoval, byly jednotliviny vytržené z patřičné souvislosti, zatímco s položením otázky je operativní pole vymezeno až vztahem dvou systémů. Že tedy výchozí báze pozorování, tj. strana povídkové prózy, musí také mít charakter celistvosti, jen pak že je poměřitelná celistvostí jinou. Je to nepochybně námitka patřičná, avšak příklady jsou jen názornou ilustrací, nikoli vlastní objekt zkoumání. Nešlo mi o ně, nýbrž o tři obecně formulované poznámky, které měly následující výklad navodit tím, že tu budou jako předznamenání zpřítomněna některá známá teorémata.

Pokusme se nyní — už s respektováním požadavku přihlížet k věcné celistvosti látky — na jednom případě nikoli demonstrovat, nýbrž hypoteticky naznačit, jak se Tylova povídka v jedné situaci obecného historicky vývojového procesu obrací k divadlu a jak především v hereckém projevu mluvním a kinezickém nachází výrazové prostředky, které odpovídají jejím aktuálním narativním potřebám.

Veškeré vývojové tendence těsně poklasicistické evropské prózy mají společné to, že usilují o individualizaci — o individualizaci postav, dějů, scén, situací, prostředí, promluv. Podoba i smysl této individualizace se liší, pokud jde o povídkové žánry nebo o literární směry a autorské osobnosti, vesměs se však s individualizací aktualizuje popisná složka; ta je jedním z činitelů, který eliminuje holou referativnost klasicistické povídky.^{11/} U nás se tento vývojový pohyb děje v opozici nikoli proti klasicistické próze — kterou vcelku nemáme —, nýbrž hlavně proti knížkám lidového čtení, a zřetelně, jakožto záměrné umělecké směřování, se objevuje až ve 20. letech v preromantické povídce.^{12/} Z tohoto hlediska je pak zveřejnění Klicperova Točníka /1829/ i historickým mezníkem a próza romantické generace /Tyl, Mácha, Sabina, Štorch, Filípek, Kollár, Ehrenberger, Rubeš aj./ začíná tvořit takřikajíc těsně po tom, co se na první koleji nezvratně přehodila výhybka. Úsilí o individualizaci narativní prózy a příklon k popisnosti jakožto k jejímu instrumentu je už pro tuto generaci záležitostí vědomou. Dosvědčuje to např. Tylova poznámka z roku 1833, ze samého začátku jeho soustavného povídkového tvoření; vysvětluje venkovským lidovým čtenářům, kdo je to Walter Scott^{13/}: /Jest to/ na slovo vzatý anglický

spisovatel románů — na česko kratochvilných kronik, jakož jest o udatném Petrovi. Díla jeho jsou lepší nežli Zdeněk Zásnecký, Hrabě Rožmberk a Rytíři plzeňští; jakž ale as píše, o tom vám v krajích bohužel ani jediného na příklad uvésti nemohu, vyjímaje leda spisovatele Točnicka. Víte, Čechové, kdo to jest? — Walter Scott měl /neboť již vloni zemřel/ tu znamenitou ctnost, že kdykoliv řeč o nové osobě započal, vždy nás dokonale s ní seznámil. Ohlásil nám — kdožví jakými se mu to kouzly vždy dostalo? — o nejmenším jejich vlásku za levým uchem; pověděl nám o natrhnutém podešvu na pravé botě; vědělť, čím se pannám nejtenčí žilka v srdci pohýbá i kolik slov štěbetavým ženám denně z úst vyklouzne: tuto pak péči a důkladnost velice ctím, a pokudž slabost má postačí, za velikánem rád se pouštívám. — Nación, Jindy a nyní 1833, kn. in J. K. T., Národní zábavník, 1981, s. 196—197.

Mluvíme-li o popisnosti, nemějme na mysli jen textově uzavřené pasáže, nýbrž i drobné údaje v celku vyprávění rozptýlené, které daný fenomén popisem nuancují, specifikují, detailně odstiňují. Místem, kde se právě tento druh detailních údajů může uplatnit, a také místem, které jejich textově rozptýlený výskyt opakovaně může uvádět do spojitostí, je *uvozovací věta promluvy*. Ta je také vlastním předmětem našeho zájmu.

Pro dané potřeby zcela postačí, řekneme-li, že povídková syžetová próza má dvě diskontinuální pásma, pásmo vyprávěče a pásmo promluv postav a že uvozovací věta stojí na švu mezi jedním a druhým pásmem. Stojí tedy v místě, kde postava, zachovávajíc si nadále svůj status produktu epického vyprávění — předmětu výpovědi —, stává se současně také nositelem, bezprostředním subjektem výpovědi. Uvozovací věta je součástí pásma vyprávěče, avšak její zmíněné postavení na styku obou pásem ji funkčně obrací jedním i druhým směrem. Bez ohledu na textovou pozici vzhledem k přímé řeči /před ní, vložena do ní, za ní/ může zastávat /současně x odděleně/ tři funkce.

1/ Její prvotní funkce je kontextační, spíná jedno pásmo s druhým, funguje ve prospěch jednoho i druhého /např. uvozovací věta s jakýmkoli přísudkovým verbem dicendi/. Jde sice o funkci prvotní, avšak uvozovací věta je nezbytnou součástí jazykového textu jen v orální epice; v literatuře psané může být nahrazena vyjádřením nejazykovým, např. grafikou.

2/ Uvozovací věta může i svou funkcí setrvat v pásmu vyprávěče, může v ní totiž pokračovat výpověď o ději neb o dění, které nezávisle na promlouvajícím doprovází promluvu, nebo může uvádět dílčí údaje o postavě, o prostředí atd. Příklady:

— Popis postav, akcí doprovázejících promluvu a popis prostředí dialogu: Jaroš a Stivín poráželi na kopci nad hlubokým ouvozem stovkový buk /.../ „Již musí býti k páté hodině,“ pravil Jaroš, vysoký šedivý stavec, ustav od práce a podpíraje se o poloupodřátý buk, „a ještě jest tak šero, jako by dvě hodiny scházely do slunce východu.“ — „Ano“, odpovídal Stivín, taktéž vysoký, silný mladík, poodchážeje stranou, kde pod nízkým modřínem na rozestřeném plášti ležela tykvová láhvice naplněná mlékem a načatý bochník ječného chleba. „Máme dnes hustou mlhu /.../.“ K. H. Mácha, Křivoklad, in *Próza*, Praha 1961, s. 9. .

— Uvozovací větou prochází dál dějové pásmo: /Vypravěč zamyšleně drží v ruce dopis, který před chvílí dostal od neznámého starce, když ho obklopí hlouček studentských přátel./ „Bei Gott, ein Liebesbrief. Laß sehen!“ zvolá jeden chápaje se listu. — „Nech státi!“ vzkřiknu, a chopiv ho za prsa i mrštiv daleko všetečným, spěchám domů. Mně byl list tento svatý. K. H. Mácha, *Marinka*, in *Próza*, Praha 1961, s. 141.

3/ Uvozovací věta může být svou funkcí spjata také s promluvou /s přímou řečí/. Její obsah je orientován k promluvě tím, že promluvu jakkoli významově doplňuje, specifikuje, charakterizuje nebo kvalifikuje.

Příklady:

— Obsahové a významové doplnění promluvy: „Ženo!“ — vykřikne Stojmír — a v tom slově bylo více hrůzy nežli zvědochtivosti. V. K. Klicpera, *Točník*, in *Výbor z díla*, Praha 1955, s. 478.

— Popis gesta, které zjevně má samo o sobě znakový charakter: /Replika na vyznání lásky k vlasti./ „Aha!“ pokynul Vilém několikrát hlavou. „Tys tedy také sloupek z onoho plotu, jež někteří blázínkové teď okolo české země vystavěti usilují, nazývajíce ho vlastenectvím? Proboha tě prosím, nechytej se pavučin!“ J. K. Tyl, *Láska básníková*, in *Kusy mého srdce*, Praha 1952, s. 130.

— Popis gesta, jehož smysl je zakódován v obsahu promluvy: /Rozhovor cestou mezi poli./ „I tot' aby do toho všickni živí . . .!“ rozkřikl se Podhajský, pádnou hůl svou hluboko vedle polní pěšiny do kypré země zabodnuv. J. K. Tyl, *Vlast a matka*, in *Kusy mého srdce*, Praha 1952, s. 177.

— Charakteristika zvukové podoby promluvy /tempo, intonace/ a interpretace těchto zvukových faktorů jakožto znaků: „Králi, mně schází meč!“ praví dále kat. — „Nech mně ho na starosti,“ promluví Miláda; řeč její byla zdoluhavá, vážná i určitá, však jednozvučně jak byla pronešena, měla cosi strašného do sebe. „Žádný, neznaje cenu jeho,“ mluvila dále, „nebude se oň starati, já ji znám; meč tento opět bude tvým, pohledávej ho u mne!“ K. H. Mácha, *Křivoklad*, in *Próza*, Praha 1961, s. 29.

Co mohou údaje popisné věty ve svém souhrnu znamenat pro zmíněnou individualizaci, snad alespoň naznačily uvedené texty. V Tylových povídkách jsou uvozovací věty daleko četněji frekventovány než v prózách jeho současníků a jsou v průměru také textově daleko rozvinutější než např. u Máchy. Bohatě se v nich uplatňuje funkce třetího typu /uvozovací věta je obsahovým a významovým doplňkem přímé řeči/, a co nás bude od této chvíle výlučně zajímat, tento typ Tylových uvozovacích vět obsahuje velmi často jak údaje o zvukové podobě promluvy, o paralingvních fenoménech /intonace, frázování, témbro, dynamika, tempo/, tak popisy gest a jiných kinezických projevů promlouvající postavy, jejichž významová platnost se bezprostředně váže na danou přímou řeč.

Údaje o zvukové podobě promluvy jsou jednou pojmenovány přímo, jindy metaforicky, jindy popisem jejích symptomů nebo nepřímou uvedením vnitřních psychických podnětů. Potřebě získat soubor srovnatelných dat, která je prvním předpokladem pro interpretaci, napomáhá mimo jiné i to, že jak promluvy samé,

tak to, co je podmiňuje nebo jinak určuje, lze typizovat. Vzorky, které jsme s M. Procházkou zatím zpracovali, ukázaly, že asi bude možné pro celek Tylovy prózy sestavit dostatečně širokou typovou škálu situací a okolností promluvy, že bude možné podle typů utřídit promlouvající postavy /to zřejmě nejsnadněji/ a že se lze pokusit z několika hledisek typizovat i významové zaměření promluv. Další kritéria, která se při tomto křížícím se uplatnění hledisek projeví, je jak žánr povídky, tak samozřejmě i vlastní jazyková data promluv /přímých řečí/, která jsou relevantní pro zvukovou podobu či realizaci řeči, — tedy data opět srovnatelná. Obdobné typové utřídění do kategorií se ukazuje jako možné i při kvalifikaci popisovaných kinezických projevů přiléhajících k promluvě; nad takto utříděným souborem je možno již klást si otázku, jaký vlastně celek v poetice povídky vytvářejí tyto kinezické projevy samy o sobě.

Vyhodnocený soubor dat o paralingvních fenoménech bude zdá se natolik obsažný, že bude moci alespoň orientačně svědčit o autorově představě, jaká je zvuková podoba promluv jeho povídkových postav. Dospějeme-li až k této úrovni, bude to — domnívám se — zjištění cenné. Navíc je možno se ptát: Je tato představa dána Tylovou vlastní jazykově komunikační praxí, popřípadě normativním zřetelem směřujícím k této praxi — nebo je to stylizace zvukové podoby promlouvání, stylizace zakotvená v individuální poetice Tylovy prózy, resp. v hierarchicky vyšším, nadindividuálním poetickém systému — nebo /což je modifikace předchozí možnosti/ projektuje se do této představy existující či žádoucí podoba dobové jevištní deklamace? Víme předem, že není možné, abychom /i při užití jakkoli širokého srovnávacího materiálu/ dospěli k jednoznačné odpovědi.

Značnou oporou tu ovšem bude zjištění, jaký vlastně celek vytvářejí kinezické projevy. Již dnes víme, že je tu — při přihlédnutí k uvedeným typovým kategoriím okolností, situací, obsahů promluv, promlouvajících postav a povídkového žánru — zřetelná tendence ke stereotypům a že tyto pohybové akce ve většině nelze interpretovat jako symptomy jedinečného /např. jako příznak jedinečného charakterového rysu postavy/. Je také již zřejmé, že jen nevelká část gest patří do ustáleného souboru znakových prostředků neverbální komunikace /takovýto případ tu byl demonstrován z povídky *Láska básníkova* oním několikerým povážlivým pokývnutím hlavou/ nebo že patří mezi slovní fráze o gestaci, jejichž význam je rovněž konvencionalizován /„zalomila rukama“/.

To je asi vše, co zatím víme, a o tyto výsledky se opírá naše hypotéza: kinezické projevy postav Tylových povídek, které jsou popisovány v souvislosti s promluvami těchto postav, nejsou membra disiecta, nejsou to popisná data, jejichž význam je vždy znovu určován pouze nejbližším kontextem povídky, je to soubor, který alespoň ve své podstatné části má charakter uzavřeného znakového systému. Tento systém se sice opakovaně uplatňuje v Tylově povídkové tvorbě, avšak není z ní vyňatelný, protože se na jeho strukturaci podílí — například prostřednictvím rozdílných žánrů — také poetika Tylovy prózy. Nedomníváme se, že každý jednotlivý popisovaný pohybový projev odpovídá zvyklostem dobového projevu hereckého /tj. jaký se průměrově ustálil v pražském německém i českém divadle nebo k jakému

Tylova režisérská představa o hereckém kinezickém projevu směřovala/, avšak domníváme se, že se nejspíše Tylova představa, jaké mají být pohybové akce hercovy,^{14/} promítla do tohoto systému jako jeho návod, východisko — že se do něho promítla hlavně svými strukturálními principy. S tím pak do popisů gestace a pohybových akcí povídkových postav vstoupily i jednotlivé konkrétní podoby této složky dobového hereckého projevu; podle našeho předpokladu tu jde o dosti výrazný segment.

Ani tuto hypotézu nebude lze vcelku jednoznačně prokázat. Bude doufejme možné prokázat pravdivost některých jejích vět /např. že tu jde o systém/ a v optimálním případě dospět do stadia, že neshledáme věcné nebo koncepční argumenty svědčící proti celé hypotéze. Protože popisy pohybových projevů a popisy paralingvnických fenoménů v Tylových uvozovacích větách spolu těsně souvisejí — mnohdy dokonce jako výrazové složky dvou typů zvláštních znaků —, mohli bychom se v případě, že se naše hypotéza o kinezických projevech uvedeným způsobem zpevní, domnívat, že také za tím, jak Tyl prezentuje zvukovou podobu přímých řečí povídkových postav, je divadlo — opět spíše žádoucí podoba české jevištní deklamace.

Východiskem naší úvahy byla jedna obecná tendence ve vývoji evropské poklasičistické povídky, tendence individualizovat poetickou skutečnost, vytvářenou epickým vyprávěním. Konstatovali jsme, že této individualizaci mnohdy slouží v Tylových povídkách také uvozovací věty přímých řečí /promluv povídkových postav/, a konečným cílem programu zde nastíněného a zaměřeného k rozboru jednoho typu uvozovacích vět v Tylových prózách je prokázat, nakolik je to v daném případě možné, že pozadím nikoli nepodstatných prostředků individualizace v Tylově próze je divadlo^{15/} — herecký projev pohybový a mluvní. S adaptací těchto divadelně znakových prvků pro potřeby epické prózy zároveň Tyl zúžil jejich původní funkční rozpětí a tím, že je soustředil hlavně k funkci jediné, individualizační, pozměnil také jejich uplatnění významové.

[2]

Pojem „divadelnosti“ — pokud bychom chtěli brát v úvahu pouze jeho teoretickou podobu — je velmi široký. V rámci takovéto širě by bylo možné sledovat vliv divadelnosti u všech prvků literatury /tj. např. i u vyprávění/, zvláště když bychom se neomezili jen na fáze novější, ovlivněné knižtiskem, a vzali v úvahu též dlouhé období blízkého vztahu psané a mluvené řeči /kdy divadelnost — v jisté své formě — existovala často jako přirozený a nezbytný způsob prezentace literárního textu/.

Mám za to, že u vědomí různých teoretických problémů spjatých s danou otázkou je výhodnější sledovat jistou konkrétní historickou variantu této obecné problematiky. Ostatně, jen na okraj: samo vymezení pojmu „divadelnost“, jak je nacházíme v různých slovnících, encyklopediích či speciálních pojednáních, je natolik nejednoznačné, různorodé a leckdy kontraverzní, že neskýtá solidní základnu pro konfrontaci dvou znakových systémů, o nichž má být řeč. Čili jistá *historická podoba* divadelnosti,

jakkoliv třeba nepřijatelná z hlediska jiných historických koncepcí /zvl. 20. stol./, je svou zúžeností, ale též konkrétností, jako východisko pro řešení problému přijatelnější. Ještě podotýkám, že věc je — ovšem přitažlivým způsobem — komplikována rozšířením problému divadelnosti v jiných vědních oborech, např. sociologii¹⁶/, na celé společenské dění. Zavedení tohoto přístupu by ovšem vyžadovalo rozšířit otázku na sledování společenské interakce z hlediska divadelnosti v ní obsažené /což v tomto krátkém příspěvku nelze provést/.

Přirozeným způsobem se nabízí sledování vztahu literatury a divadla okruh problematiky, jež je spjata s dramatickým textem. Jak známo podvojnost dramatického textu, jeho úzká spjatost /v historickém vývoji větší či menší/ jak s literaturou, tak s divadlem, ukazuje na různé způsoby prolínání, dokonce i jejich totožnosti, jež kdysi vedla až k extrémní koncepci zahrnující divadlo do literatury. Ve svém příspěvku nemíním sledovat tuto oblast, jelikož by do popředí musely vystoupit také otázky vlivu literatury na divadlo.¹⁷/

Jak už o tom hovořil M. Otruba, v případě Tyla /a můj referát se týká části jeho tvorby/ jsme chtěli ukázat, jak se vliv divadla projevoval v jeho povídce.¹⁸/ Chci sledovat, jak se zde projevoval vliv divadla na literaturu z hlediska vyjadřovacích prostředků /a jejich funkce/ obou umění, v čem a jakým způsobem.¹⁹/ Nepůjde o povšechnou sumaci a typologii, ale soustředím se na několik textů a na nich se pokusím ukázat, jak se zmíněný vliv projevoval.

Předesílám to, co bude třeba postupně prokázat, že v případě Tyla se divadelnost v literatuře projevovala prostřednictvím *dramatizace* resp. využitím prvků *dramatizace*/, z hlediska jejího dobového významu, který zahrnoval v první řadě jistý způsob výstavby dialogu, uspořádání scén, příp. dějovou gradaci — a co bylo spojeno s jistým způsobem vidění světa a společenských i kulturních potřeb, a s jistou divadelní konvencí.

Půjde o tyto texty: v míře největší *Kníže d'ábel*, pak *Běda lhářům*, *Ženich na licho*, a *Ptáčnickova dceruška*. První dva spojuje to, že jde o literarizovaná dramata, druhé dva to, že jsou prezentovány jako povídky /resp. povídka a novela/.

Kníže d'ábel /či někdy též *Robert d'ábel*, 1842/ vznikl úpravou Raupachovy hry. Jeho zvláštnost je v tom, že chce být zároveň *povídkou i textem divadelním* /dramatem/. Tyl považoval za potřebné učinit k textu dovětek, v němž tento záměr vysvětluje: jednak chce přinést dárek ochotníkům, „ježto v divadle národním si libujete a za semeniště mnoha dobrého jej považujete, po kusech shánějí se, kteréž by s nějakým prospěchem na prkna, ježto svět představují, uvést se daly“. Tyl dává návod, jak vypsát řeči, členit výstupy atd., ale především říká „jsem z většího dílu přidal, jakým hlasem a jakými posunky řeči jednotlivé přednášeti mají“. Kromě toho chce ale vyhovět též čtenářům, pro něž je drama četbou obtížnou a napomáhá jim uvedením toho, „kde a jak a co se dělo — kdo a kde a jak co činil“. Zhruba řečeno „*činohru* v podobě *povídky* na světlo vydal.²⁰/

Celkově můžeme text charakterizovat jako především dramatický, mající dramatickou stavbu — je prostorově a časově aranžován tak, aby mohl být předveden na

jevišti. Projevuje se to v určení lokalit, rozložení scén a výstupů, dějové gradaci, a v neposlední řadě ve způsobu vedení *dialogu*. Ten je v zásadě koncipován tak, že řada okolností /někdy doplňovaných poznámkou/ je v něm obsažena, alespoň v míře obecné. Jsou tu využity různé postupy dramatického dialogu: např. uvedení okolností děje v expozici, jsou tu též nenásilně zabudovány kratší monology /vyprávění/, ale tak, že nevybočují z celkového dialogického zaměření; v dialogu se vyjevuje konflikt, jím především je rozvíjen děj atd.

Jakou funkci zde plní *uvozovací věty*? Upozorňuji, že působí dojmem *připojenosti* k hotové kostře textu spočívající v dialogickém vývoji. Z hlediska divadelního je formálně narušen klasický postup předznamenávání dialogu poznámkou, uvozovací věty jsou vsazeny do dialogu /často roztrhávají jednotlivou repliku, což je postup projevující se hlavně v literatuře/; oproti běžné dramatické konvenci jsou však četné /jsou připojeny téměř ke každé replice/ a mnohem pestřeji a hlouběji specifikují jak okolnosti, tak především vztah mluvčího k jeho replice /či psychický stav mluvčího v okamžiku vyslovení repliky, v dané situaci/. Z hlediska literárního jde o aktivizaci *užší* narativní složky /včetně stručných popisů/, tj. jde hlavně o narativní komentář dané situace promluvy /ať už psychické či vnějších okolností/. Chybí širší narativní pasáže, které by mohly vytvářet jistou *protiváhu* dané replice v tom smyslu, že by vznikaly další významy v napětí mezi dialogem a vyprávěním; v dané podobě je vyprávěcí part pouze rozšířením a specifikací replik.

Přehled jednotlivých oblastí, které jsou zachyceny uvozovacími větami /a několika málo samostatnými popisy/, nám ukazuje celkem sporadická určení příchodů a odchodů /včetně způsobu/ či pohybů, které mají proxemický ráz. Poměrně málo četná je i oblast mimiky, což je částečně dáno dobovým charakterem divadla. Některé mimické výrazy mohou být v divadelní interpretaci transponovány do sféry parajazykové /např. zaškaredila se, s důležitou tváří, s opovržením atp./, i když z hlediska literárního si ponechávají svou mimickou hodnotu /s možností přesahu i k tónu repliky/. Několik málo pasáží vyprávěcích je stavěno v rámci konvence divadelní.

Poměrně rozsáhlejší oblast představují *gesta*, což též souvisí s dobovým rázem herectví, i když si prozatím netroufám určit, v jaké míře jsou vyčerpány dané možnosti, resp. jaký trend Tyl prosazuje — problém je totiž komplikován mj. snahou učinit text i dílem literárním. V každém případě zjišťujeme snahu o pestrost a diferenciaci popisu gest, což může být motivováno jak zaměřením divadelním /pomoc ochotníkům/, tak literárním. Bylo by možné přesněji tuto oblast rozčlenit — např. podle toho, zda jde o směřování k interakci, a poté k hierarchizaci atp., či o samostatný výraz psychického stavu ad. — v tomto okamžiku to však není nutné.

Jednoznačně nejrozsáhlejší oblast představují prostředky *parajazykové* /více než 50 % uvozovacích vět, i když jsou sem zahrnuta i pojmenování hybridní, což je dáno literarizací textu/, různě odstíněné, tj. od přímého označení způsobu výslovnosti až po pojmenování psychického stavu, jenž stojí v pozadí promluvy a ovlivňuje způsob pronesené řeči. Koncentrace na tuto oblast vypovídá o dobové divadelní motivaci, i když poměrně umná diferenciací těchto charakteristik /oněch obligátních „rekl“, „odpověděl“ atp. tam není mnoho/ zvyšuje literární hodnotu textu.

Kníže d'ábel zachovává zhruba základní vlastnosti dramatického textu /konečně ten stojí u zrodu Tylovy povídky/, ale je rozšířen o větší míru poznámek, než je u dramatu zvykem. Tylem zamýšlená dvojí funkce textu se projevuje ve stírání hranic mezi „dramatickou poznámkou“ a „uvozovací větou“. /Na okraj: je třeba však mít na paměti, že některé dramatické trendy vycházely vstříc čtenářské recepci dramatického textu — především v rovině poznámek —, aniž by se snažily učinit z dramatu zároveň povídku; viz např. Shaw.²¹/ Literárnost textu se projevuje rozvinutím a diferenciací uvozovacích vět, i když nemyslím, že by se v tomto příliš opírala o prozaické žánry /ty často pracují s mnohem chudším repertoárem uvozovacích vět/; byla tu použita zvláštní varianta uvozovací věty, podmíněná závislostí na dramatické výstavbě /což bylo dáno do značné míry jak tím, že byl adaptován dramatický text, tak snahou zachovat jeho dvojí funkci/.

Povídka *Běda lhářům* /1839, tedy časově předcházela *Knížete d'ábla* a Tyl si vytvořil jisté předpoklady pro jeho adaptaci/ byla založena na obdobném podkladu — zde šlo o adaptaci Grillparzera. Menší odchylky neporušují podobný princip výstavby textu. Např. snaha rozšířit narativní část stále ještě příliš nepřekračuje rámec užší narativity; rozšiřuje se především pojmenování situace, v níž jsou repliky pronášeny. Na rozdíl od *Knížete d'ábla* se někdy objevují dialogické výměny, které nejsou doprovázeny specifikacemi v uvozovacích větách. Najdeme zde ale též některé typicky divadelní prostředky, např. označení scénérie přímou řečí, poukazy k prostoru divadelnímu /Souriau/, monolog v přímé řeči atd., tj. to, co se v literatuře obvykle zachycuje vyprávěním.

Ženich na licho /z téhož roku jako *Běda lhářům*/ není adaptací dramatu, ani nemá plnit dvojí účel, má být čistě čtenářskou záležitostí. Literárnost se projevuje např. v uvádění názvů jednotlivých kapitol, širším rozváděním uvozovacích vět a také rozsáhlejší narativní „vyplnění“. Uvozovací věty mají širší záběr, i když ne tak samostatný, aby modifikovaly relativní „soběstačnost“ dialogu. Dialog ale ukazuje k dramatické motivaci /dokonce takto je použit i uvozovací dialog, odkrývající zárodek konfliktu/. Jakkoliv je literárnost výraznější než u *Běda lhářům* /nemluvě o *Knížeti d'áblu*/ — např. v rozsahu popisu i narace, v narativní výpovědi o výpovědi bez přímé řeči —, přesto stavba dialogu je stále ještě blízká předchozím dvěma textům, čemuž odpovídá i rozlišení typů postav, ba dokonce i využití motivu záměn osob, jak jej známe z komedií.

Konečně poslední text — *Ptáčnickova dceruška* /1845/ — je žánrově poměrně vyhraněný a na rozdíl od předchozích nenabízí bezprostřední inscenační možnosti. Vychází z vyprávění a popisu /ty mají poměrně akční ráz/, dialogické výměny jsou kvantitativně omezeny a nejsou ústředním nositelem děje, a zjišťujeme tendenci popisovat myšlení jednotlivých postav. Avšak i zde nacházíme stopy vlivu dramatického pojetí, byť redukované. Dialogické partie jsou budovány v rámci scén i když nejsou tak četné, aby se o ně opírala textová struktura /jako tomu bylo u textů předchozích/, představují alespoň minimální dramatické jednotky odstíňující tok vyprávění. Dialog si v jejich rámci zachovává již dříve naznačenou míru samostatnosti a uvozovací věty vycházejí z podobného způsobu specifikace, jaký jsme viděli

u předchozích textů — tj. pojmenovávány jsou zde především kinezické a parajazykové faktory.

Na tomto místě nezbývá než jen poukázat na další směr úvah: je to 1. konfrontace toho, co je známo o repertoáru hereckých prostředků tehdejšího divadla s tím, co se snaží popsat a kodifikovat dobové teorie; např. stále nejsou dostatečně zhodnoceny teorie Engelovy, jehož *Ideen zu einer Mimik* byly — jak je ostatně vidět i z Tylovy poznámky^{22/} — u nás známy; 2. zachycení uzance /popřípadě kodifikace/ uvozovacích vět /v Tylově době/ na širší komparativní základně.

Pro odstínění jak Tylovy tvorby, tak pojmu divadelnosti, bych rád ještě učinil poznámku.

Roku 1936 odsoudil Tylův, ale i Klicperův způsob dramatizace E. F. Burian, aby zdůraznil Máchovu schopnost dávat podněty pro tvorbu nové jevištní skutečnosti. Ovšem Burian musel připustit, že torza Máchových *dramat* jsou vystavena podobným výtkám /popisnost, „pravděpodobnost“ atd./; nicméně Máchova divadelnost je dána v jeho *prózách a poezii*.

Nechme teď stranou oprávněnost Burianovy kritiky /je příznačné, že vyšla ve sborníku *Ani Labuť ani Lůna*/, jež vycházela z jisté vyhraněné divadelní koncepce. Zajímavé nyní pro nás je, že Mácha — a to ne ve svých dramatech — dával podněty pro *jistý typ divadelnosti*, který — jak se ukázalo — těžko mohl být uplatněn v 19. století. Bylo popsáno jinde /ne Burianem, ale Vodičkou^{23/}, jak básnické popisy, představující důležitou složku Máchova díla, úzce souvisejí s psychickým nalaďením postav a vytvářejí s ním vnitřní napětí; k tomu přistupuje např. mluvní /výpovědní/ ráz monologu, „náznakový“ dialog /pokud jej neprezentujeme vytrženě bez vyprávěcí opory, jak to učinil Burian, taková pasáž pak působí komicky/. Podobné napětí mezi popisem a jednáním šlo těžko zachytit v rámci dobové dramatické konvence: těžko umístit takové popisy do poznámky; vedle toho zachycení okolností děje v přímé řeči by vedlo k přexponovanosti vyprávěcích partií ad.

Moje poznámka chtěla jen upozornit na fakt, že Tylova teatralizace některých literárních prostředků představuje jen jednu z jejích podob, a že lze nalézt i jiné varianty, i když ty musí někdy počkat na odhalení a zhodnocení delší dobu.

Poznámky

[1]

^{1/} Odbornou literaturu o Tylově próze registruje Hlavní literatura o životě a díle J. K. Tyla od M. Laiska v kn. *M. Otruba — M. Kačer, Tvůrčí cesta J. K. Tyla*, Praha 1961. Z pozdějších prací: doslovy in *J. K. T., Historické povídky 4*, Praha 1964 a in *J. K. T. Novely a arabesky 3 a 4*, Praha 1974 a 1977; V. Štěpánek, *Počátky novočeské prózy*, Česká literatura 17, 1969; M. Otruba, *Tylova publicistika z údobí Květů*, Česká literatura 27, 1979.

^{2/} *Květy 3*, 1836, kn. in *J. K. T., Novely a arabesky 1*, Praha 1958.

^{3/} *Vlastimil 4*, 1840, kn. in *J. K. T., Novely a arabesky 1*, Praha 1958.

- ^{4/} České granáty, 7: Smolarinský, herec, umění svého první milovník, takto ale intrikán u národního divadla v Neznámovicích, příteli svému u baletu . . . ském, Květy 8, 1841, kn. in J. K. T., Kusy mého srdce, Praha 1952, s. 122.
- ^{5/} Dopisy patrných /to jest mezi odbírateli Květů poznamenaných/ osob, 3, Květy 2, 1835, kn. in J. K. T., Národní zábavník, Praha 1981, s. 628 n.
- ^{6/} Dokládá to např. historie vydávání Klicperových her u J. H. Pospíšila v Hradci Králové, viz V. Justl, V. K. Klicpera, Praha 1960.
- ^{7/} Viz J. Mukařovský, Mezi poezií a výtvarnictvím, Slovo a slovesnost 7, 1941, kn. in J. M., Kapitoly z české poetiky 1, 2. vyd. 1948; M. Grygar, Vývojové napětí literárních a mimoliterárních jevů, Česká literatura 14, 1966.
- ^{8/} Těmito jevy se zabývají především sémiotikové tzv. tartuské školy, viz sborníky Trudy po znakovym sistemam, vydávané od r. 1964 v Tartu.
- ^{9/} J. K. Tyl, Rozina Ruthardova — Pout' českých umělců, Praha 1957, s. 19.
- ^{10/} Zmíněné obecné postupy a důsledky verbalizace vizuálně vnímaného je možno zpětně promítnout do uvedeného popisu Adlinky u přeslice z Tylovy Roziny Ruthardovy /výběr skutečnostních dat a určení jejich posloupnosti, výběr forem jazykového pojmenování/. Jestliže budeme ad hoc považovat za prokázaný fakt v diskusi vyslovenou domněnku J. Mukařovského, že obraz vězení v 2. zpěvu Máchova Máje snad byl inspirován tím, jak vězení běžně zpodobovaly divadelní kulisy na počátku 19. stol., můžeme tímto případem názorně doložit tezi, že podobu verbalizace specifických nejazykových znaků divadelně scénického umění konečně určují při jejich vstupu do literárního díla principy jeho významové výstavby. Popis vězení je v Máji soustředěn pouze na dvě věcná data, obě odpovídají obrazu vězení na kulise: hluboká perspektiva protáhlé kamenné místnosti /v Máji: „sklepení dlouhé“ — „síní dlouhá“ — „daleká kobka“/ a stropní klenutí opřené o řadu sloupů /v Máji: „Sloup sloupu kolem rameno si podává Temnotou noční . . .“/. Hluboká perspektiva prostoru takřka donedohledna ubíhajícího nemá na kulisovém obrazu vězení funkci odkazovat na danou skutečnost věcnou, není vyvozena z reálné podoby vězeňské místnosti, její funkcí je opticky zvětšovat hloubku divadelního jeviště. S přechodem ze scénografického do poetického znaku ztrácí však tento formační princip svou funkci a zvrací se v kvalitu obsahovou. I když poetická skutečnost vězení v Máji nadále věčně neodpovídá tomu, jak dobové vězení mohlo vypadat, nově nabývá schopnosti vněttextového odkazování tím, že tento „daleký“ prostor kobky je i prostorem reálně odpovídajících efektů zvukových a světelných. Tato akustická a vizuální data jsou ovšem primárně motivována vnitřní skutečností básnickou, doprovázející situaci vězně před popravou a jeho reflexe. Metaforu „Sloup sloupu kolem rameno si podává“ lze chápat jako slovní přepis jednoho data kulisy; výběr právě tohoto data i jeho verbální prezentování jsou však dirigovány zvnitřku významové výstavby díla. Popis vězení koresponduje totiž s obdobným popisem krajiny v 2. intermezzu, „ouvalu“ za pozdního večera, kde sedí po Vilémově popravě sbor jeho druhů loupežníků: „Stojí hory proti sobě, Z jedné k druhé mrak přepnutý Je, co temný strop sklenutý, Jednu k druhé pevně víže.“ Metaforickým popisem vytvářená analogie mezi přírodním a vězeňským prostorem a další motivy, které se kolem ní souladně i rozporně kupí, jsou pak zdrojem celého trsu dalších poetických významů. /Převzato z mého pojednání Sémantické vazby mezi literárním dílem a jeho okolím, které bylo zveřejněno jen přednáškou v Literárněvědné společnosti při ČSAV v Praze 11. 1. 1983./
- ^{11/} Viz např. G. Lukács, Probleme des Realismus, Aufbau-Verlag Berlin 1955, z toho česky kap. Vyprávět či popisovat? /přel. R. Toman/, Světová literatura 1, 1956.
- ^{12/} Uvedenou historicky vývojovou situaci české povídkové prózy nejzevrubněji analyzuje F. Vodička, Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948.
- ^{13/} O popisnosti jako příznaku jednoho směřování v evropských literaturách 19. stol., jehož součástí je i dílo W. Scotta, psal 1840 H. de Balzac v rozboru Stendhalovy Kartouzy parmské. Česky in Balzac — Stendhal, O realismu, Praha 1950.
- ^{14/} Je sice pravda, že Tyl nejednou negativně hodnotil — a to jak v divadelních referátech a statích, tak i v povídkových prózách — nadnesené kinezické projevy herecké jakožto přežitky staré teatrální

nosti. Přesto však si byl evidentně vědom toho, že je herecká kinezika nutnou součástí hercova uměleckého vyjadřování, že má znakový charakter a že se v tomto systému praxí ustálily závazné vazby mezi signifikantem a signifié. Dokládá to např. jedna z povídky *Komedianti /Květy české 1, 1834;* později vložena s názvem *Soběslav* jako kapitola do novely *Pout' českých umělců*, viz J. K. T., *Rozina Ruthardova — Pout' českých umělců*, Praha 1957, Praha 1957, s. 244/. Neherc, básník Milovín, vystupuje v Klicperově dramatu *Soběslav* v roli Kuklovína, a protože má být publiku představen jako proslulý zahraniční herec českého původu, nastuduje s ním tuto roli jeho přítel Vilím, profesionální herec /a opravdu velký umělec/. Podle jeho rady užije Milovín na závěru dlouhého Kuklovínova monologu /touha po smrti pro tragicky nenaplněnou lásku/ patřičného "teatrálního" gesta: ". . . a bychť i nebyl na odchodu při slovech: ,— tam si v ledu Věkovitém hrob slzami vykopu —,' dle Vilímova návodu ruce rozpjál, jako bych již ,tam' zalétnouti chtěl, bylo by za mnou přece postoupalo pochvalné tleskání krasocitných diváků." — Jestliže má proponovaná analýza Tylových povídkových popisů prokázat, že jsou ovlivněny hereckými kinezickými projevy, musí zakalkulovat i to, že pro jedno signifié tu existuje množina signifikantů, jejíž prvky sice nejsou početné, avšak individuálně volitelné, resp. kombinovatelné /tj. že tu existuje jakási synonymita — a ovšem i homonymita/. Toho si byla vědoma i obrozená dramaturgie, viz Klicperovu scénickou poznámku v dramatu *Soběslav /ke konci hry, Soběslav umírá/*: "Oči mu již zacházejí. Divadelní umělec dle náhledu svého duševní síly klesání a ubývání napodobí."

- ^{15/} Náš předpoklad, že divadlo bylo Tylovi médiem při volbě a vyjadřování věcně popisných a individualizujících dat, nepřímou podporuje i zjištění V. Jiráta /J. K. Tyl und Goethes Faust, Germanoslavica 2, 1932—33/. Autor dochází k závěru, že dva Tylovy nesyžetové obrazy z pražských lidových slavností psané vnějškovou formou veršovaných scénických výjevů — *Fidlovačka /1833/* a *Pražané ve Hvězdě /1839/* obojí kn. in. J. K. T., *Národní zábavník*, Praha 1981 — jsou ovlivněny Goethovým *Faustem*, což se projevuje bohatstvím citátů, narážek a částečných převzetí /hlavně ze scény *Za branou — Osterspaziergang/*. Dále uvádí /zde přeloženo/: „Daleko důležitější, než že asi Tyl jednotlivé scény a verše napodobil, pro nás je, že celé to hemžení vidí Goethovým očima a že je zpodobil podle Goethova receptu: obě uvedená díla jsou daleko spíše ‚mimická‘ napodobenina než jakási výpůjčka.“

[2]

- ^{16/} Viz např. E. Goffman, *Frame Analysis*, London 1974. Na širší bázi je stavěna koncepce divadelnosti, jak ji podává E. Burnsová v práci *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1972.
- ^{17/} O vztazích dramatického textu k literatuře a divadlu pojednávám v práci *Poznámky k interpretácii dramatického textu*, in *O interpretácii umeleckého textu 7*, Nitra 1982.
- ^{18/} O dramatických prvcích v Tylově povídce hovoří M. Otruba už ve studii *Tylova vlastenecká povídka ve vývoji české prózy*, in *Česká literatura V*, 1957, s. 111—128.
- ^{19/} Nicméně pro odstínění a stanovení typu divadelnosti, kterou lze spojovat s Tylem, nebude bez zajímavosti připomenout, jak se jiný básník — a to ne na základě svých náčrtků dramatu, ale svými texty prozaickými a poezií — nabízí jinému, dokonce novodobému a ve své době nepoužitelnému typu divadelnosti. O tom zmínka na závěr.
- ^{20/} In *Kníže d'ábel*, Praha — Hradec Králové 1842, s. 103—104.
- ^{21/} Srv. k tomu např. G. B. Shaw, *How to Make Plays Readable*, in *Shaw on Theatre*, New York 1965, ad.
- ^{22/} „Pak mu budete Engelowu mimiku, Lessingovu dramaturgii a několik dalších estetik přednášet“ říká Tyl v článku *Cestující společnosti herecké*, *Květy 12, 1845*; přetištěno ve spisech J. K. T., *Divadelní referáty a stati*, Praha 1960.
- ^{23/} F. Vodička, *Mácha jako dramatik*, in *K. H. Mácha, Osobnost, dílo, ohlas*, Praha 1937.