

Interní subjekt v dramatu

Problematiku interních subjektů v dramatu by bylo možné zkoumat z různých pohledů. Po způsobu úvah o poezii lze i v dramatu analyzovat na konkrétních jednotlivých dílech (žánrech) projekci autorského „já“ do určité postavy (typu postav), tedy určitou autorskou autostylizací - například Šaldovu autostylizaci v postavě Lazara z dramatu Zástupové. Stejně tak je možné opřít se třeba o zkušenosti z rozborů próz a zabývat se díly, jako jsou Langerova Periférie či hry Voskovce a Wericha, tj. interpretovat dramata, v nichž je autorský subjekt tematizován jako postava, která má obdobná práva a povinnosti ve významové stavbě textu jako vypravěč, to znamená zkoumat kompoziční principy, jichž autor při stavbě výpovědi využívá. Každý z těchto pohledů má své oprávnění, každý je však pohledem dílčím, dotýkajícím se pouze jednotlivých děl a jeví jakožto projevů obecnějších vývojových procesů, zásadní poetiky dramatu.

Proto bude náš výklad spíše než k popisu jednotlivostí směřovat k pokusu modelovat vývoj dramatu. Ačkoliv vycházíme především ze znalosti českého materiálu, budeme o české dramatice hovořit v úzké souvislosti s logikou celkového evropského vývoje. Ústup od tradiční, aristotelské koncepce dramatu, rozmanité pokusy o její inovaci, hledání nových principů významové výstavby dramatického textu, podřízení tohoto textu jeho nové (staronové) funkci v „osvobozeném divadle“ (rozuměj osvobozeném od vlády dramatika) - to jsou jednotlivé kroky vývoje, které lze analýzou proměn českého meziválečného dramatu a divadla, analýzou jednotlivých děl a žánrů přesvědčivě doložit. Měřeno modelem, který chceme vystavět, má ovšem tento vývoj mnoho životodárných systémových „nečistot“ - ať už vyplývají ze specifčnosti české dramatické tradice, anebo ze vztahu dramatu k určité historické, společenskopolitické situaci. Každá tato „nečistota“, každý ze zmíněných literárních faktů si zaslouží mnohem podrobnější zpracování a interpretaci, než jakou je možno podat v jedné studii. Naproti tomu výhodou shrnující studie, jež pracuje s vyšší mírou abstrakce, je, že se snaží pojmenovat samu podstatu jevů, a tím napomáhá pochopení proměny dramatického tvaru v jejích nejobecnějších rysech.¹

Složitost problematiky subjektu v českém (a nejen českém) meziválečném dramatu vyplývá jak z druhové odlišnosti dramatu od lyriky a prózy, tak

i ze specifiky období, o němž hovoříme a pro něj je sledovaný jev - zásadní změna postavení interních subjektů v dramatickém textu - klíčovým jevem.

Projevem druhové odlišnosti je fakt, že dosavadní literárněvědná praxe drama převážně interpretuje - a to z pragmatického hlediska do značné míry oprávněně - jako by žádný interní autorský subjekt nemělo, případně jako by jedinými interními subjekty byli ti, kdo pronášejí jednotlivé repliky, to znamená dramatické postavy. V nejběžnějším členění literatury na druhy (lyriku, epiku a drama, respektive na poezii, prózu a drama) se drama vnímá jako nejobektivnější, a tudíž často také - například u Otakara Hostinského - jako nejvyšší z literárních druhů, nejdokonaleji naplňující princip mimesis.

Zatímco v lyrice a epice je „dokonalost“ principu mimesis narušována nezbytnou přítomností modifikujících interních subjektů (což se projevilo i vznikem kategorie lyrického subjektu, hrdiny a vypravěče), v oblasti tradičních úvah o dramatu se analogická kategorie nevžila. „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 na základě způsobu znázorňování odlišit epiku a drama: „Buďto básník vypravuje, ať už ústy jiného, jak činí Homér, nebo jako stále týž, aniž užívá změny: anebo předvede všecky tak, jako by působili a byli činní sami. /.../ proto se také podle některých jejich výtvořů nazývají dramata, protože předvádějí osoby jednající.“²

Obdobně postupuje i F. K. Stanzel, když na začátku své Teorie vyprávění staví „nezprostředkovanost“ dramatu proti zprostředkovanému vyprávění: „Všude, kde se sděluje novinka, podává zpráva nebo vypráví, se setkáváme s prostředníkem, slyšíme hlas vypravěče. V tom rozpoznala již starší teorie románu druhový znak, jenž odlišuje narativní umění především od dramatického. Srovnáním zprostředkovaného vyprávění s nezprostředkovaným dramatem se těžiště diskuse o tomto aspektu do značné míry přesunulo na otázku, zda přítomnost osobního vypravěče /.../ ruší iluzi čtenáře.“³

Potřeba odlišit drama od ostatních literárních druhů (případně ostatní druhy od dramatu) nemůže zastřít fakt, že i drama je textem, tedy jazykovým komunikátem. Jako jiné slovesné komunikáty musí mít tudíž nejen svého reálného původce výpovědi (= autora) a jejího reálného příjemce (= čtenáře, posluchače nebo diváka), ale také dvojici interních subjektů (= interní subjekt

autora a interní subjekt vnímatele),⁴ kteří jsou v dramatickém díle ztvárnění prostředky výstavby jazykové, textové, tematické a významové.

Avšak proč neexistuje, přesněji dosud u naprosté většiny badatelů zabývajících se dramatem neexistovala, potřeba s kategorií interních subjektů v dramatu pracovat?

Hlavní příčinou je opoždování teoretické reflexe za vývojem umění. Popsaná koncepce dramatu jako objektivního předvedení světa sice už zdaleka neodpovídá zásadním proměnám funkce interního subjektu v textu (jakož i funkce textu v divadle), jimiž české a světové drama během dvacátého století prošlo, nicméně vychází z konkrétní historické koncepce dramatu, kterou Szondi pojmenovává jako *drama absolutní*.⁵ Tato koncepce je neoddělitelná od vývoje novodobé dramatiky počínaje renesancí a konče přelomem devatenáctého a dvacátého století a dodnes vytváří nezbytné existenciální zázemí každé představy o dramatu. Základním rysem absolutního dramatu (majícího svou adekvátní divadelní formu v takzvaném kukátkovém prostoru) je úsilí objektivně postihnout mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního předvedení v dialogicko-monologické slovní akci.

Představa napodobení skutečnosti jejím „předvedením“, postavená proti aktu vyprávění (a aktu subjektivní lyrické reflexe a exprese), má podvojný charakter. Může být, tak jako v citovaném Aristotelově výroku, vztažena k aktivitě externího subjektu textu, tj. dramatika; protože se však zpravidla spojuje se synkretickým chápáním dramatu jako neodlučitelné jednoty textu a potenciální inscenace, existuje i možnost vztáhnout ji k aktivitě subjektů divadelních, k režisérovi a především k herci. V každém případě jde však zpravidla o vztahení k subjektům externím, a nikoliv interním, ztvárněným samotnými výrazovými prostředky.

Absolutní drama svého tvůrce zapírá, stejně jako přímo neoslovuje 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, směřujících od jedné postavy k druhé, nikdy však přímo od autora k divákovi. (V dramatické praxi přitom ovšem existovala možnost, aby autor absolutního dramatu oslovil publikum v těch částech díla, které se poněkud vymykají ze základní dějové perspektivy - v prologu a epilogu, případně aby se promítl do některé z dramatických postav a jejím prostřednictvím „maskovaně“ diváka oslovoval.)

Ze směřování k *absenci* či lépe k *transparentnosti* interního subjektu autora v absolutním dramatu vyplývají i všechny ostatní základní vlastnosti takových dramatických textů, ať už za ně považujeme vazbu k tranzitivní přítomnosti, zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami nebo konečně potřebu tří dramatických jednot - děje, času, prostoru. Proto také každý zásah do „tradiční“ dramatické poetiky více či méně narušuje kýženou transparentnost, iluzivnost výpovědi. V sledovaném období pak byl zároveň signálem, že dochází nejen (nejprve k nezáměrnému a později i zcela záměrnému) průniku interního autorského subjektu do tematické roviny díla, ale i ke klíčové změně jeho postavení v dramatickém textu. Dříve než však přistoupíme k popisu této proměny poetiky dramatu, považujeme za nutné formulovat, proč k ní vůbec došlo a vlastně muselo dojít.

Transparentnost interního subjektu autora je v koncepci absolutního dramatu podmíněna určitou kvalitou společenského vědomí účastníků komunikace, tedy stavem, v němž existuje co největší shoda mezi autorovou a vnímatelovou představou o hodnotách a kauzalitě jevů, - takovým charakterem tohoto vědomí, v němž autor nemusí počítat s tím, že by ostatní účastníci komunikace mohli jeho sdělení hodnotově a kauzálně dezinterpretovat. Interní subjekt může být transparentní pouze za podmínky, že vnímatel verifikuje autorem utvořené dramatické jednání postav jako zcela „přirozené“, pravděpodobné a nutné, tj. řídící se objektivní logikou a kauzalitou, nikoliv subjektivním přáním autora. Je zřetelné, že kritéria, podle nichž vnímatel drama hodnotí, jsou historicky proměnná a že se pohybem společnosti vyvíjela. Vnímatelovo akceptování určitého dramatu jako objektivního obrazu mezilidských vztahů je závislé na autorově volbě výrazových a stavebních prostředků. Daleko více však závisí na tom, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají použité výrazové prostředky schopnost interní subjekt komunikantů „skrýt“ a učinit „neviditelnými“. Jeden a týž výrazový prostředek může totiž být za určitých sociálně komunikačních okolností prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující.

Dnes se například na pozadí realisticko-naturalistických norem zobrazování, plně zkonstituovaných až v poslední třetině minulého století, vnímá užítí vázaného jazyka v dialogu jako prvek, jehož prostřednictvím je implicitně ztvárňován interní autorský subjekt. Avšak po dlouhá staletí, prakticky od svého vzniku v renesanci až po devatenácté století, bylo novodobé drama

schopno s vázaným slovem 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 „sakrační“ funkcí vysokého umění a profánní každodenností. Odkazovaly k určitému (vysokému) žánru, a nikoliv k subjektivní autorově vůli či svévoli. Bylo to dáno tím, že dramatické jednání nesené slovní akcí postav mohlo být samo o sobě, ve svém „objektivním“ rozměru, výrazem jednoty nahodilého a nutného, jedinečného a obecného.

Tato schopnost dramatické akce postav se nicméně omezuje či případně dokonce ztrácí tam, kde existuje napětí nebo dokonce úplný rozpor mezi hodnotovou orientací autora a vnímatele, kde autor koncipuje dramatickou výpověď podle jiné subjektivní představy o kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímatelů. Tehdy totiž autorův aktivní i vnímatelův „pasivní“ idiolekt (použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu) ztrácí svou nepříznačkovost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému narušení transparentnosti interních subjektů dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi jejími účastníky nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi dojít k naprosto zásadní kolizi, která zcela zabrání tomu, aby autorem zamýšlené sdělení dospělo ke svému adresátovi v nezkomolené podobě. Takže například drama, které bylo zamýšleno jako hrdinské a tragické, ve výsledku bezděčně vyznívá jako groteskní. Příkladem může být Šaldův názor z roku 1893 na Corneillovo drama z roku 1637: „Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému diváku byl Cid svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřirozený (tím 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, nářku, kletby, pýchy a bolesti! Zkaženo tolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem - stát! A všechno - pro políček, který byl zasazen beze svědků! To nejde českému diváku nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes Cid!“⁶

Celé dějiny novodobého evropského dramatu od rozpadu středověkého náboženského univerzalizmu jsou spojeny s postupným rozkladem relativně jednotného společenského vědomí. Tragédie, nejprestižnější žánr novodobého dramatu, vzniká vlastně teprve na takovém stupni, na němž vědomí jed-

notné morálky, vědomí závazného řádu bytí, mravní diktát sociálních norem chování již ztrácejí svou naprostou neporušitelnost a umožňují, aby se proti „božskému řádu“ vnitřně oprávněně postavil emancipující se jedinec (přičemž zákonitá prohra tohoto individua je dána tím, že se staví proti principu, který je stejně nutný jako jeho „vzpoura“). S dalším sebeuvědomováním individua se toto individuum proti „řádu“ stále více prosazuje, postupně si osobuje právo s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, až posléze vnější determinanty světa přestávají být sebeuvědomému individuu rovnoprávným a rovnocenným partnerem. Souběžně se výrazně diferencuje hodnotové vědomí všech členů společnosti, a tedy i potenciálních účastníků dramatické komunikace, jejichž soubor se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje.

Za takovýchto proměn společenského vědomí se postupně omezuje také počet dramatických postupů a prostředků schopných „skrýt“ interní subjekty komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a pravdivé. Současně plynule narůstá pravděpodobnost, že se idiolekt určitého autora nebude s idiolektem určitého vnímatele krýt a autorovo rádobí objektivní dramatické sdělení nebude publikem (různě velkou částí publika) jako objektivní akceptováno.

Poetika dramatu na tuto situaci reaguje v podstatě dvěma vzájemně propojenými způsoby; jednak zesiluje svůj normativní důraz na udržení objektivní výpovědi, jednak se orientuje na takové postupy, prostředky a témata, které jsou potenciální příjemci ochotni verifikovat. V praxi to znamená, že až do sklonku devatenáctého století je základní vývojový pohyb evropské dramatiky diktován plynulým směřováním ke stále iluzivnějšímu zobrazování všedního života.

Prozaická linie dramatu nesoucí tento pohyb není ovšem jediná; oproti druhé významné linii, jež se snažila zachovat tradiční pojetí dramatu jako „dramatické poezie“, však po sobě zanechala výraznější a trvalejší stopy, neboť se jí dařilo lépe držet krok s vývojem společnosti a být účinnějším nástrojem její autokomunikace. Dařilo se jí to ovšem pouze za tu cenu, že postupně z poetiky objektivního dramatu vylučovala vše, co za stále se zpřístupňujících norem narušovalo iluzivnost dramatické výpovědi - neiluzivně stylizovaný jazyk, verš, velký akční děj, neiluzivní časoprostorové proměny atd.

Tato tendence vyvrcholila v období realismu a naturalismu sklonku devatenáctého století, kdy se drama ve shodě s celkovým vývojem literatury, divadla i například filozofie (pozitivismus) snažilo těžit 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. Důsledkem pak je přesun těžiště výpovědi z vnějšího přítomného dramatického dění ke kresbě charakterů postav a v dalším vývoji posléze k postižení jejich vnitřního života. Současně se 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.

Na přelomu století přinesla takováto koncepce dramatu hry Ibsena a Čechova a později, během čtyřicátých a padesátých let byla dále rozvíjena především nejlepšími díly dramatiky americké. Nicméně jako celek představovala nejzazší možný posun k analytičnosti, jedinečnosti, zvláštnosti dramatického dění. Záhy se stala oporou konvenční dramatiky tonoucí v banální žánrové popisnosti, dramatiky plně závislé na vnější atraktivnosti tématu.⁷

Jako reakce zákonitě vzniká potřeba dát dramatické výpovědi opět obecnější rozměr. Projevuje se to vlastně už v dramatu symbolistním, jehož nástup je prakticky souběžný s vrcholem realismu. Symbolismus (u nás nepříliš rozvinutý) lze v nastíněných souvislostech chápat jako antitetický pokus o zpodstatnění dramatické výpovědi tím, že se dramatické postavy oprostí ode vši popisné jedinečnosti a změní v obecné znaky - symboly jevů a věcí podstatnějších, než je „pouhé“ lidské individuum. Se zpodstatněním dramatické postavy se ovšem ztrácí transparentnost interních subjektů, neboť vnímatel tváří v tvář dramatickým symbolům je nucen si uvědomovat záměrnou tvůrčí aktivitu autora jakožto tvůrce výpovědi. (Proto může být tento zpodstatňující postup i po ústupu symbolismu jednou z relativně pevných součástí poetiky evropského dramatu dvacátého století.)

Vše, co následovalo po realistické fázi a v opozici vůči ní, lze tedy chápat buď jako marnou snahu nějak obnovit objektivnost absolutního dramatu, nebo naopak jako záměrné či nezáměrné zřeknutí se této objektivity.

Výše jsme připomenuli Šaldovo „nepochopení“ Cida - příklad vzájemného nepochopení dvou účastníků komunikace, mezi nimiž je propast času, různých kultur. Nyní však můžeme uvést daleko závažnější příklad z období po první světové válce, kdy „nedošla pochopení“ ta část dramatiků, která reagovala na prohlubující se relativizaci společenského vědomí tím, že se pokusila napsat „velké“ drama, zejména pak tragédii - prestižní žánr v rámci druhu. Jejich snaha ztroskotala, musela ztroskotat na relativitě společenského vědomí. Tato relativita totiž vytvořila komunikační situaci, v níž ani komunikanti pohybující se ve stejném časoprostoru, ve stejné společnosti nebyli s to se dohodnout o „podstatě světa“.

Pokusy o „velké“ drama nejsou ovšem v české dramatice ničím novým. Již v předchozích desetiletích byly podporovány silicím přesvědčením, že nemáme a potřebujeme drama na úrovni jiných vyspělých národních kultur, což po vzniku samostatného státu zrodilo iluzi o „nové době“, která skýtá naději zpoždění konečně dohnat. Vnitřní příčinu aktualizace tradiční poetiky pak můžeme vidět v degeneraci realismu (reprezentovaného především F. X. Svobodou) na žánrové obrazy, neschopné obecnější výpovědi o realitě.

Všechny pokusy o tragédii z prvních desetiletí tohoto století jsou obrazem soudobého „rozvratu“ a současně i tematizací pokusů o nalezení, eventuálně znovunalezení nadosobního řádu, o nějž by se mohla objektivní dramatická výpověď opřít. Jejich cílem tak bylo nejen objektivně postihnout vyhocené aktuální sociální konflikty, ale i poukázat na vyšší hodnoty, které by měly stát nad hodnotovou nivelizací přítomnosti. Zákonitě měly tyto pokusy výrazně ideologický charakter. Nesměřovaly k nalezení vnitřního řádu výstavby dramatického díla, ale k vnějším, podle názorů tvůrců objektivně pravdivým konstantám společenským.

A právě toto zacílení nám dává právo zařadit pracovně do heterogenní skupiny pokusů o tragédii vedle sebe například Dvořákovy Husity (1914), Novou Oresteu (1923) a Bílou horu (1924), Šaldovy Zástupy (1925), Fischerovy Otrocky (1925), Konrádovu Širočinu (1922), Hilbertův Druhý břeh (1924) a Medkova Plukovníka Švece (1928), Wolkrův Hrob a Nejvyšší oběť (1923). To znamená, že nám dovoluje postavit vedle sebe jak drama psané realistickou technikou na půdoryse rodinných vztahů či čerpající z vojenského prostředí legií a uvědoměle se hlásící k obhajobě buržoazního světa před komunistickou ideologií, tak i symbolistní „dra-

matickou báseň sociální naděje“ nebo expresionisticky zanícené jednoaktovky autora, vyhlašujícího své přesvědčení o nutnosti oběti pro příští, spravedlivější život, anebo konečně dramatický pokus o historickou fresku, davové divadlo.

Ponecháme-li stranou ojedinělou Dvořákovu snahu inovovat Aischylovu Oresteiu tím, že její nábožensko-mytologická motivace bude nahrazena motivací freudovského typu, nebo pokusy opřít drama o mýtus národa a nově vzniklého československého státu (Medkův Plukovník Švec, Dvořáková Bílá hora), vynikne základní dobová polarita - polarita mezi „hledáním ztraceného Boha“ a novou vírou v objektivizující sílu kolektivismu.

Na jedné straně měl dramatik snažící se napsat tragédii možnost kompenzovat neexistenci řádu v přítomnosti obhajobou ustupující formy společenského vědomí. Nostalgie po dobách, kdy existovalo cosi vyššího než člověk, přitom měnila charakter zacílení tradičního dramatického konfliktu. Jestliže totiž tam, kde fungovalo vědomí řádu, stál autor tragédie ve střetu sebevědomého individua a fáta na straně individua, nyní pro konzervativní dramatické autory byla tragédie příležitostí, jak ve jménu obhajoby ztracených jistot útočit na „nemravnost“ jedince, skupiny jedinců (třeba i třídy), kteří podle nich věčný řád porušují a boží.

Na druhé straně měl dramatik usilující napsat tragédii možnost suplovat vědomí nepřítomnosti řádu v přítomnosti obratem k hypotetické budoucnosti, to znamená hledat oporu v ideálu příštího jednotného uspořádání společnosti. Ostatně nejenom drama, ale značná část kultury a literatury, zejména její vývojově nejpřínosnější proudy (počínaje proletářským uměním a poetismem), byly nesený patosem vytvořit více než jeden dílčí směr, nějakou novou dílčí formu či další novou uměleckou skupinu: jejich cílem byl přímo zrod *nového umění*, předznamenávajícího nový sloh a životní styl, a tedy i nové jistoty a hodnoty.

Typickým příkladem pólů načrtnuté polarity jsou Hilbertův Druhý břeh a Wolkrova Nejvyšší oběť. První z těchto her je psána v podstatě tradiční realistickou technikou, druhá pak expresívně lyrickou metodou; důležité ovšem je, že mají shodné téma. Nezávisle na sobě se oba autoři (Wolker před a Hilbert po atentátu na Rašína) pokusili dramaticky zobrazit situaci revolucionáře (u Wolkra revolucionářky), který spáchá politický atentát. Obě dramata jsou vedena v rovině individuální morálky a v obou je atentát auto-

rem kvalifikován jako vina, hřích proti Bohu. Pachatelé v obou hrách přijímají dobrovolně trest: Hilbertův komunista Jan se vrací do lůna církve a dobrovolně se odevzdává do rukou státní moci; Wolkrova Soňa se dobrovolně vzdává osobního štěstí s milovaným mužem (a svůj hřích zmírňuje tím, že se nechá od třídního nepřítele nejprve oplodnit a pak ho teprve zabije). Charakteristický významový a hodnotový rozdíl mezi oběma dramaty však spočívá v tom, že ateista Jan u Hilberta se po spáchání násilného činu vrací k Bohu jako autoritě nejvyšší, protože nezná kromě Boha žádnou jinou skutečnou hodnotu, o níž by mohl svůj život opřít. Naopak Wolkrova věřící Soňa jedná vědomě proti Bohu i proti sobě, obětuje se ve prospěch hodnoty údajně vyšší, než je Bůh. Za sílu, „kterou je dnes svět hnán“, považuje milióny hladových žaludků, dělníky z chatrčí, mozolnatá srdce, ponížené revolucionáře a padlé: „Ať jsem prokleta, a třeba i mrtva, musím sloužit dál.“⁸

Je příznačné, že Druhý běh ani Nejvyšší oběť a ani žádný jiný z tehdejších pokusů o tragédii nepřečkaly svou dobu. Svým způsobem se tyto hry dokonce už rodily mrtvé. Vnucovaly totiž světu závazný ideologický rozměr, který v očích dobové literární a divadelní veřejnosti postrádal, a proto mohly být těžko touto veřejností, její rozhodující částí verifikovány jako objektivní výpověď. Navzdory přání autorů předvést svět „takový, jaký je“ vystoupil za jednáním postav řídící autorský subjekt, jeho představa o světě, jaký je, či spíše jaký by měl být. Záměr se dostal do neorganického rozporu s výsledným vyzněním, takže většina těchto dramat začala působit jako groteskní karikatura ideologie, která je zrodila.

O složitosti situace v prvních desetiletích století svědčí i to, že jeden a týž autor (např. Arnošt Dvořák) mohl psát jak dramata vyjadřující snahu obnovit ztrácející se absolutno, tak i hry respektující relativitu vědomí - fakt, že svět nepojmáme takový, jaký je, nýbrž v podobě, v níž prochází médii nazírajícího ducha. Organickým projevem druhé z cest je v rovině poetiky dramatu postupné včleňování vypovídajícího subjektu autora do tematické roviny díla a tím vlastně i zpětná objektivizace aktu subjektivní výpovědi.

Nahlížíme-li tedy meziválečné české drama ze zorného úhlu funkce a způsobu realizace interních objektů, máme co činit v podstatě se čtyřmi výraznými typy subjektivizované výpovědi, mezi nimiž jednotlivá díla oscilují.⁹

Na rozhraní mezi snahou udržet tradiční poetiku a tendencí k subjektivizaci leží mezi válkami takzvaná problémová dramatika českého relativismu, reprezentovaná zejména RUR (1920) a Věci Makropulos (1922) Karla Čapka, Periférií (1925) a Anděli mezi námi (1931) Františka Langerova, Bartošovým Vzbouřením na jevišti (1925), Konrádovým Olbřímem (1928), Foustkovým Dělem života (1937). Tato dramatika vychází z tradiční poetiky, kterou však transformuje v tom nejzákladnějším: díky přesvědčení autorů o relativnosti pravd a hodnot v ní dochází k přeměně dramatického konfliktu na dramatický problém. Například mezinárodně velmi úspěšná Langerova Periférie ukrývá pod atraktivním a ve své době oblíbeným koloritem života městské „spodiny“ náznak tragického syžetu, založeného na motivech viny a trestu člověka, jenž zabil. Tento tragický syžet tu však není obrazem střetu individua s řádem (ať už by se tento řád prosazoval skrze nějakou neosobní moc, skrze jednání jiných postav, nebo skrze vlastní svědomí provinilce), nýbrž je autorem proměněn ve specifickou neřešitelnou situaci. Hlavní hrdina je postaven do pozice, kdy se jeho potrestání za bezděchnou vraždu stává „problémem“, neboť ani on sám, ani jeho okolí necítí skutečnou nutnost trestu. Tento problém přitom stojí nejen před hrdinou, ale i před autorem a diváky.

Pojmem dramatický konflikt, klíčovým v koncepci absolutního dramatu, pojmenováváme takovou organizaci významové výstavby textu, která vytváří dramatickou výpověď o skutečnosti prostřednictvím střetu dvou antagonistických nutností. Konflikt vzniká z konkrétních mezilidských vztahů, z protikladného jednání jednotlivých lidských individuí, tedy z dramatického děje. Jakkoliv je sám o sobě neřešitelný, směřuje od expozice, v níž je nastolen, k nutnému a zákonitému konci, tj. k zrušení všech protikladů (tragickou smrtí, nebo naopak svatbou). Jelikož konfliktní drama apeluje především na emocionální stránku vnímatele a počítá s jeho vcítěním do děje, odpovídá tomuto závěrečnému zrušení protikladů v divácké recepci uvolňující, osvobozující estetický a etický prožitek katarze.

Naproti tomu těžiště problémových dramat je výrazně posunuto z roviny emocionální do roviny racionální, tj. ze sféry prožívání do sféry uvažování. Problém je víceméně abstraktní, vyrůstá opět z potřeby vyslovit něco obecnějšího, než jsou „běžné“, „nezajímavé“ vztahy mezi lidmi. Nesměruje primárně k vyvolání závěrečného smíru a klidu, ale naopak k vyprovokování divákovy myšlenkové aktivity. Problém bývá stejně jako konflikt neřešitelný,

na rozdíl od konfliktu však s koncem dramatu nezaniká - je autorem záměrně či častěji nezáměrně volen tak, aby aktivizoval vnímatele i po skončení bezprostřední percepcie.

Skutečnost, že problémová dramatika českého relativismu leží na rozhraní mezi objektivní a subjektivizovanou výpovědí, proto způsobuje i v kritických ohlasech snadno doložitelné rozpaky nad závěry četných her (zejména nad dramaty K. Čapka a F. Langerova). Tam, kde vnímatelé opírající se o představu absolutního dramatu očekávají definitivní konec, jenž vše vyřeší, přináší totiž autor problémového dramatu pouze svou subjektivní odpověď na nastolený problém, nabízí divákovi jednu z mnoha představ, jak by možná mohl být řešen. Příklad Langerovy *Periférie*, jejíž konec se autor dvakrát pokusil - marně - přepracovat tak, aby byl definitivnější a objektivnější, přitom ukazuje, že často nebyl se závěrem hry spokojen ani sám autor.

Pokles konfliktu na problém má však pro poetiku dramatu řadu dalších konkrétních důsledků. Především se děj, akce postav stávají vůči autorem sledované myšlence veličinou sekundární, fakultativní, neboť jedna a táž myšlenka může být vyslovena různými způsoby. Autoři proto pochopitelně volí způsob vnějškově co nejatraktivnější, což v praxi znamená, že volně přebírají syžetové vzorce, postavy, sémantické komplexy z nejrůznějších jiných žánrů a děl. Tato zvýšená intertextovost - jako určitý projev neiluzivní projekce autorského „já“ do textu - se například v RUR projevuje využitím a kombinací žánru komedie a tragédie, jakož i zjevnou aluzí na trojský mýtus.

Další dva typy subjektivizované výpovědi můžeme spojit s žánry *dramatické grotesky* a *lyrického dramatu* (v celé jejich šíři a historické proměnnosti). Fakt, že jde o typy vzájemně velmi blízké, dokládá například tvorba Fráni Šrámka, která se pohybuje na pomezí mezi nimi: zatímco Hagenbeka (1920) a Zvony (1921) můžeme zařadit spíše ke grotesce, Měsíc nad řekou (1922) a Plačící satyr (1923) patří k lyrické linii dramatiky.

Groteska i lyrické drama využívají stejných stavebních postupů, neboť v obou je interní subjekt ztvárněn pouze implicitně. Jako lyrické drama nebo naopak jako dramatickou grotesku obvykle označujeme ta díla, v nichž je sice vnějškově, zdánlivě zachována objektivita výpovědi a autorský subjekt není jako takový přímo tematizován, v nichž se však subjektivní postoje autora prosazují natolik silně, že nabývají větší či menší převahy nad snahou

po „přirozeném“, nepříznačném, objektivním vykreslení zobrazovaného. Akt interpretace reality a utváření výpovědi o světě je tu výrazně významově zatížen a strhává na sebe pozornost tvůrce i vnímatele. Z dramatu se vytrácí akční děj, který předpokládá přímé kauzální vazby mezi jednotlivými motivy a vzájemnou návaznost jednotlivých scén. Omezuje se „svěbytnost“ postav a tyto postavy se mění - obrazně řečeno - v loutky vedené vůlí autora. Groteska i lyrické drama jsou vlastně projevem potřeby autora získat si od reality dostatečný odstup, výrazem nutnosti významově přehodnotit realitu aktem výpovědi, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako „přirozenou“, se mu tato realita nejeví jako schopná vypovídat o podstatě života.

Rozdíl mezi lyrickým dramatem a dramatickou groteskou přitom spočívá v jejich *odlišném emocionálním vztahu* k zobrazované realitě. Ačkoliv oba typy stavějí na napětí mezi harmonií a disharmonií, formou a deformací, krásou a ošklivostí, vychylují rovnováhu mezi uvedenými póly každý na opačnou stranu. Lyrická dramatika využívá ve své základní, žánrotvorné rovině estetizace zobrazovaného směrem ke kráse; pracuje tematicky i výrazově s pocity a potřebami harmonie, vnímatelova ztotožnění a libosti, s napětím, které vzniká z jejich narušování. Naproti tomu groteska je subjektivním útokem proti zobrazované realitě i proti vnímateli, útokem využívajícím především pocitů deformovanosti, disharmoničnosti, ošklivosti a nelibosti.

Tento rozdíl mezi výpovědními funkcemi grotesky a lyrického dramatu se nutně promítá i do jejich vazby na sociální dění. V českém meziválečném dramatu groteska - expresionistická groteska - vzniká především jako osvobozující reakce autorů na drastický zážitek světové války a na poválečný chaos. Dramata jako Šrámkovy hry Hagenbek a Zvony, Bartošovi Krkavci (1920), Blatného Kokokodák! (1922), Klímův a Dvořákův Matěj Pochtivý (1922) nebo hry bratří Čapků Ze života hmyzu (1921) a Adam Stvořitel (1927) jsou vlastně v dobových souvislostech protipólem pokusů o tragédii. I jejich autoři si velmi dobře uvědomují, že neexistuje žádný jednotný řád. Tento životní pocit však pro ně není výzvou k rekonstrukci kýženého univerza, nýbrž impulsem k tomu, aby vyslovili negativní soud, aby groteskně hyperbolizovali obraz společnosti, v níž došlo k tak zásadní deformaci a posunu hodnot, že v ní již není nic na svém místě. S konstatováním, že lidský život ztrácí svůj smysl, hodnotový rozměr, se groteska ovšem nespokojuje. Naopak - z nadhledu mravokárce, odmítajícího přítomný stav, záměrně útočí

na podstatu lidského sebeuvědomění těch druhých, těch, kteří ještě nepochopili bídu přítomnosti. Nutí proto diváky spatřit sebe sama z nezvyklého úhlu. „Hodnotu člověka lze změřit přesně počtem loupežných vražd, jež má na svědomí,“ tvrdí provokativně Čert v Klímově a Dvořákově Matěji Poctivém.¹⁰ Vnitřní konflikt mezi postavami v tradičním dramatu se tak mění v konflikt mezi aktéry dramatické komunikace, mezi autorem a divákem (čtenářem).

Jestliže expresionistická groteska představuje ve vývoji poetiky českého dramatu svým způsobem ojedinělé, časově omezené vybočení ze základní kontinuity, lyrická dramatika je organickou součástí tohoto vývoje. Lyrizace tu probíhá ve dvou výrazně odlišných etapách.

První etapa byla lyricko-impresionistická. Dramatika v ní plynule vyrůstala z tradiční poetiky a navazovala na předválečnou tvorbu tak, jak ji představovala kupříkladu Kvapilova Oblaka (1903). Ostatně hlavní reprezentant této linie Fráňa Šrámek napsal své první lyrické hry Červen (1905) a Léto (1915) rovněž před válkou: první verze Loupežníka bratří Čapků pak vznikla v roce 1911.

Volání po velkém dramatu bylo v prvních desetiletích našeho století současně i voláním po dramatické poezii, avšak kýžený „návrat“ poezie do dramatu, „postiženého“ prozaičností realismu, probíhal zcela jinak, než si to zastánci koncepce absolutního dramatu představovali. Jak jsme již řekli, evropské drama dlouhá staletí koexistovalo s vázaným slovem a lyrikou, aniž by tím byla narušována jeho objektivnost. Teprve s postupnou změnou kritérií, podle nichž divadelní a literární veřejnost posuzuje objektivnost dramatického zobrazení, začíná být vnímán rozpor mezi „statickým“ slovem a akčním dějem. Signálem změny je významuplná změna pojmenování. Prakticky až do počátku našeho století, v případě Šaldy pak až do třicátých let, vrcholná dramatická tvorba toužila být nazývána právě *dramatickou poezií*. Souběžně se však pro určité hry, nesplňující nároky kladené na „pravé“ drama, ujímá označení *lyrické* a později *básnické drama*. Nejde přitom jen o výměnu místa substantiva a adjektiva v přívlastku - znamená to především zrod vědomí odlišnosti dramatu a lyriky (poezie), vznik vědomí, že lyričnost a poetičnost je něco nedramatického. Například J. Kodíček již v roce 1913 charakterizoval rozdíl mezi dramatičností a poetičností takto: „Jest ovšem těžko obsáhnout kladnou definicí sám pojem dramatického, jež cítíme jako

napětí, pulsaci krve, v tisícerych různých a předem nezachytitelných nuancích, deskriptivně však možno jej vymezit jako akční a dynamické samovnímání jevů a věcí, duše a osudu, akční proti citovému, dynamické oproti statické lyričnosti.“¹¹

Lyrická dramatika geneticky navazuje na realistické prozaické drama, které postupně pozbývalo tradičně chápané dramatickosti, tj. dramatickosti nesené vnějším jednáním postav. Aby se toto drama při verifikaci vnímání neorganicky nesubjektivizovalo a neupadalo do vnějškové dějovosti bez vnitřního obsahu, tvoří autoři této linie dramatické dění stále méně z akcí, gest a činů a přesunují těžiště výpovědi na postižení určitého specifického okamžiku, určité dramatické atmosféry. Má-li totiž mít zobrazení určitého okamžiku vůbec nějaký smysl, musí se tento okamžik něčím lišit od okamžiků ostatních, být něčím nevšední - neboli musí být zvolen takový okamžik v lidském životě, který při vši své všednosti je přece jenom mimořádný a může působit na vnímatele.

V praxi lyrického dramatu, které je lyrické ve smyslu reflexivní lyriky a představuje vlastně nejvyhraněnější pokus emocionálně zachytit svět prostřednictvím *neopakovatelného okamžiku*, to znamenalo volbu takové situace, jež je lyrická jaksi „sama o sobě“. Takovou situaci autoři lyrických dramat nacházejí v průsečíku minulosti a budoucnosti, v okamžiku, kdy se v životě postav mohlo vše změnit, avšak z toho či onoho důvodu ke změně nedošlo.

Posun těžiště výpovědi do nitra postav a do podtextu proto nesměřoval v rámci české lyrické dramatiky ani tak k introspekci nebo k analýze určitého životního pocitu (jak je tomu např. v dramatice ruské), ale k zachycení lásky jako kladného, emocionálně vypjatého a tedy dynamického, neopakovatelného způsobu realizace individua. Šrámkovy hry Červen, Léto, Měsíc nad řekou a Plačící satyr, Čapkův Loupežník, Nezvalova předavantgardní jednoaktovka Smrt v květnu (1920) představují tak především dramata o krátkodobém milostném vzplanutí.

Tento moment se promítá již do samotné volby času a místa děje. Děj převážně většiny her se odehrává v lyrické atmosféře konce jara a počátku léta a pracuje s napětím mezi základním dějištěm, jímž je vždy nějaké klidné a stabilní, zdánlivě idylické místo s pevně uspořádanou hierarchií vztahů mezi postavami (rodinné hnízdo, lesní vila, venkovský zámek, maloměstský

byt s výhledem na řeku), a tím prostorem, z něhož přicházejí „destabilizující“ postavy (velký svět, velkoměsto, Praha).

Významnou a významotvornou složkou „šrámkovsko-čapkovských“ lyrických her je pak i jejich jazyk. Prozaický jazyk tu již není jazykem běžné konverzace (pokud vůbec lze v dramatu mluvit o běžné konverzaci), nýbrž jazykem značně aktualizujícím psychologický rozměr slov. Začíná se počítat s nevyslovenými významy, čímž se jazyk mění v nástroj spoluvytvářející emocionální atmosféru lyrického okamžiku.

Další vývoj lyricko-básnické linie dramatu byl nesen aktivitou meziválečné avantgardy. Navzdory programovým představám avantgardních tvůrců, kteří se domnívali, že jejich netradiční poetika je s to „nechat promlouvat samu realitu“, můžeme považovat za základní avantgardní gesto *snahu vytvořit pomocí umění svět odpovídající mé (naší) vůli*. Zcela nově se přitom aktivizují výrazové prostředky, jimiž má být tento svět tvořen. Tradiční rozměry dramatu - děj, prostor a čas - ustupují ve významové výstavbě zcela do pozadí, což dává autorovi možnost a právo buď s nimi zacházet zcela libovolně - subjektivně, nebo svou výpověď opřít o cizí, původně nelyrický syžetový vzorec.

První případ je typický pro nástup avantgardy ve dvacátých letech a jeho nejvýraznějším projevem je Nezvalova Depeše na kolečkách (1922). Hra, srovnatelná co do tématu s Wolkrovými hrami Nejvyšší oběť a Hrob, již revoluci nechápe jako vnitřní přerod, oběť a utrpení nutné pro příští dobro. Nezval hlásá revoluci radosti, revoluci jako gesto slavnostního a samozřejmého přisvojení světa. Nepovažuje svět za překážku v dosažení svého cíle, domnívá se, že silou své osobnosti je schopen svět ovládnout. Interní subjekt autora tak může prostupovat celé dílo, všechny roviny výpovědi a nabýt ve významové organizaci naprosté převahy. V rámci poetiky to jednak znamená, že z dramatu zcela mizí jakýkoliv náznak konfliktu či problému, jednak že si básnická významová organizace textu podrobuje „objektivní“ čas a prostor děje (časoprostor, v němž by v realitě mohla podobná revoluce proběhnout). Ve výsledku pak ustupuje „objektivní“ časoprostor fabule subjektivnímu časoprostoru syžetu, předvádění - časoprostoru jeviště, na němž se autorova výpověď realizuje.

Případ druhý reprezentují Nezvalovy hry ze třicátých a počátku čtyřicátých let - Schovávaná na schodech (1931), Milenci z kiosku (1932) a Manon Lescaut (1940), tedy z období, kdy avantgardní dramatici po překonání fáze experimentů opět hledají cesty zpět k publiku, k tradici a pevnějším dramatickým tvarům. Na rozdíl od Vančury, který tehdy se vši poctivostí usiloval o hledání řádu života skrze řád dramatu, aniž by jeho tvorba (např. pozoruhodný Alchymista, 1932) vzbudila větší zájem publika, nachází Nezval klíč k rozvíjení avantgardních „objevů“ v poměrně nezávazné jazykové hře přikládané ke starším, už hotovým syžetovým schémátům. Například ve Schovávané na schodech neudělal Nezval s Calderónovou hrou zdánlivě nic jiného, než že ji pomocí své básnické imaginace jazykově „převlékl“ do veršů, zpřítomnil a umocnil. Avšak udělal to za situace, kdy jím užitý výrazové prostředky, tj. básnické slovo, verš, rým a metafora, nebyly již vnímány jako vlastnosti každého vysokého dramatu. Na podkladě obecného vědomí, chápajícího drama především jako prozaický jazykový útvar, byly vnímány jako vlastnosti výrazně příznakové, jednoznačně odkazující k tvůrčí aktivitě daného autorského subjektu. Proto také Nezval považoval své zásahy do původní hry za natolik podstatné, že se neostýchal svou adaptaci podepsat, a proto také byl jeho podpis veřejností akceptován.

Zde je vhodný okamžik upozornit na to, nakolik se během půl století zásadně proměnil vztah dramatu k básnickým, subjektivizujícím výrazovým prostředkům a především vztah dramatické veřejnosti k jejich vzájemnému prostupování. S určitým nadhledem a při vědomí rozdílů mezi poezií generace lumírovců a tvorbou avantgardy je totiž snad možné říci, že Nezval používá v dramatech postupů velmi blízkých těm, které při překladech, úpravách a přepracováních starších děl používali na sklonku devatenáctého století Vrchlický a Zeyer. Tak jako oni záměrně estetizuje dramatickou výpověď důrazem na významotvornost básnického jazyka a současně potlačuje přímočarou ideově-tematickou aktuálnost. Avšak zatímco Vrchlický a Zeyer byli v podstatě nuceni ustupovat před nátlakem prozaické dramatické koncepce, aspirující na absolutní dramatický tvar a analytickou výpověď, Nezvalova dramatika vzniká ve třicátých letech již za situace, kdy zájem o jazykový akt výpovědi není vnímán jako pouhé formální estétství a kdy projekce autorského subjektu do díla působí už jednoznačně jako klad. A to nikoliv proto, že by byl tento subjekt transparentní, nýbrž proto, že je schopen nést významy, jež by tradiční objektivní koncepce dramatu nést nemohla.

Pokusme se shrnout společné rysy dōposud probírané dramatiky. V dramech s implicitním uplatněním autorské subjektivity, v problémových dramech, groteskách a v lyricko-básnických dramech se ztráta schopnosti zrelativizovaného společenského vědomí vnímat dramatické jednání postavy-individua jako výraz podstatného a obecného kompenzuje několika způsoby.

Jedním z těchto způsobů 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. Díky vzrůstající nadvládě autorského subjektu výpovědi nad jejím objektem (či spíše denotátem) se totiž tento subjekt začíná prosazovat na úkor mnohorozměrného vykreslení subjektů dramatických postav čili víceméně přestává se skrývat za jejich promluvami. Tyto promluvy si plně podrobuje a jednotlivé repliky koncipuje tak, že již nemíří ani tak od jedné postavy k druhé, jako spíše od něho směrem k potenciálnímu divákovi. Tím se značně rozšiřuje možnost, aby autor prostřednictvím dramatických postav diváka přímo oslovoval a aby se obnovila funkčnost některých dramatických prostředků, známých ze starší divadelní tradice - například princip chóru.

Dalším způsobem kompenzace je intence k takové stylizaci dramatické výpovědi, jež záměrně nenavazuje gnozeologický vztah s realitou 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 znakového charakteru, jež je možno k realitě vztáhnout teprve ve vzájemné korespondenci, v celku dramatické výpovědi.

Neméně významným způsobem kompenzace je pak 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. V české expresionistické grotesce mívá například takováto postava status tuláka, loupežníka, nebo šífe, status postavy sociálně nezařazeného příchozího, který se bytostně odlišuje od prostředí, do něhož vstupuje a jež svým příchodem uvádí do pohybu. Obdobná postava je také titulním hrdinou Čapkova Loupežníka, třebaže na rozdíl od postav

autorských subjektů expresionistických grotesek nemá pouze funkci vnějšího pozorovatele a komentátora (případně soudce); není pouhým iniciátorem, nýbrž je zároveň nejaktivnějším účastníkem děje.

Sblížení autorského subjektu s některou z postav vytváří prostor pro vznik třetího typu subjektivní dramatické výpovědi - typu, v němž je *autorův subjekt záměrně explicitně tematizován v postavě, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt*.

Jednou z možností takovéto tematizace autorského subjektu je využití *epického principu vyprávěče*, které bývá časté zejména v dramatizacích prozaických děl. V poetice českého dramatu se tento typ postavy poprvé výrazněji objevil s postavou Pána z Langerovy Periférie.

Oproti próze má však drama ještě další možnosti vyplývající z jeho existenciální vazby na divadlo. Na teatralizaci dramatického textu jsme již narazili, když jsme hovořili o básnickém dramatu avantgardy, která se zejména v druhé polovině třicátých let pokoušela textem fixovat nejen předváděnou dramatickou fikci, ale i sám způsob jejího scénického předvádění. Příkladem nejzřetelnějším je opět Nezval a jeho hra Strach (1930).

Avantgarda si ovšem záhy uvědomila, že subjekt dramatika je pouze jedním ze tří základních externích subjektů, podílejících se na odlišnosti soudobého divadla od divadla předchozího - iluzivního stádia. (V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžnější výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace označuje pojmem antiiluzivnost.) Můžeme pozorovat, že současné divadlo totiž osciluje mezi „bezsubjektovou“ iluzivností a v podstatě trojí (čtverou) možnou subjektivizací - *směrem k dramatikovi, směrem k herci a směrem k režisérovi* (případně divákovi). Pro drama jako textem pevně fixovaný komunikát je zdánlivě základní explikace jeho bezprostředního tvůrce - dramatika, nicméně častěji se tato explikace pojí se zbývajícími dvěma subjekty: dramatik se skrývá 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 nadřazený

subjekt a tvůrce, který o ní svou hrou vypovídá. Svým způsobem je tato subjektivizace pouze staronová a mohli bychom na ni narazit v celé řadě starších divadelních projevů, nejvýrazněji ve všech typech extemporovaných komedií. (Teoreticky se o ní zmiňuje D. Diderot v Hereckém paradoxu.) Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti. Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonale „srůst“ s jedinou konkrétní postavou či jediným typem, jak bylo v rámci poetiky extemporovaných komedií (i jinde) obvyklé a vlastně nutné, vynucené 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 utvářena.

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 devatenáctého století. Souvisí mimo jiné se vznikem repertoárových divadel a s následnou nevyhnutelnou konfrontací různých inscenačních interpretací téhož textu. V konfrontaci se totiž poprvé objevuje možnost vnímat odlišnost textu, jeho různé scénické konkretizace: ukazuje se ta skutečnost, že inscenace může být a bývá svébytným dílem, jehož vlastním tvůrcem není dramatik, ale ten, kdo určuje a řídí charakter a pohyb jednotlivých divadelních složek. Od této chvíle se režisér dostává na vrchol divadelní hierarchie a stále výrazněji se ocitá v pozici, která ho objektivně nutí, aby usiloval o originalitu, osobitost své inscenace, podle níž je on i celý soubor hodnocen. Režisér se tak stává rozhodujícím subjektem divadelní komunikace, subjektem, jenž uplatňuje svou autoritu i vůči textu, proměňujícím se z díla, cíle reprodukce na prostředek režisérova osobního vyjádření. (Doprovodným jevem postupné proměny vztahu mezi textem a jeho realizací jsou časté úvahy o hranici mezi interpretační pravomocí režiséra a jeho svěvolí.)

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má v proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, prostupování, ale také jejich sváru. Jestliže v objektivním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i konstituujícím se subjektem

režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba, opírající se o jejich sémantickou „neexistenci“, respektive o jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti, od okamžiku, kdy jsou jednotlivé subjekty nuceny zřít se této své „neexistence“, působí jejich činnost jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace, protože bývá vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývajících dva.

Logickým důsledkem této situace je pak v divadelní praxi diferenciací divadel na divadla s převahou subjektu hereckého (u nás Divadlo Vlasty Buriana), režiséřského (Osvobozené divadlo před příchodem V+W) a dramatikova, přičemž poslední, nejběžnější typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla čtvrtého typu - ta divadla, v nichž je odstředivost autority jednotlivých subjektů limitována fyzickou identitou přinejmenším dvou, nejlépe však všech tří subjektů - režiséra, autora textu a klíčového (klíčových) herce (herců) inscenace, jako tomu bylo v Osvobozeném divadle V+W nebo v Dědku E. F. Buriana. (Již v meziválečném období a zvláště pak od šedesátých let jde převážně o malá, takzvaná autorská divadla, která nejsou příliš svázána pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí.) Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepříliš příznivý, neboť podřizuje drama bezprostředně inscenaci a v konečném důsledku vede k jeho proměně v libreto - pomocný dramatický text, neschopný bez scénické realizace esteticky komunikovat 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 vyprávěče) nejrůznější obměny *principu divadla na divadle*. Tento princip dramatikovi umožňuje vsadit do rámcového primárního děje, podřízeného tradičním dramatickým 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 preferovat subjektivní organizaci aktu výpovědi a současně de facto tuto subjektivní organizaci objektivizovat, neboť jako její tvůrce představuje tematizované subjekty postav rámcového děje.

V rovině času to například znamená, že oproti jedinému - přítomnému - času předvádění v tradiční dramatice jsou v dramatu založeném na principu divadla na divadle časy přinejmenším dva: přítomný, „objektivní“ čas rámcového děje a minulý, „subjektivní“ čas vložený. Minulých časů může být dokonce několik, přičemž je možné nejen několikrát po sobě „přehrávat“ jednu a tutéž dramatickou situaci, ale i ukazovat, jak se odlišně jevila různým subjektům děje rámcového. Například v Langerově Dvaasedmdesátce je jedna a táž událost nejprve přehrána tak, jak ji viděla a napsala ústřední hrdinka, poté tak, jak ji viděl a narežíroval její protihráč, a posléze díky vnímavému herci, který dokáže jevovou realitu správně interpretovat, vyslovit víc, než co postavy zdánlivě říkaly, to, co se pod iluzivním povrchem jevů skutečně odehrálo. Principem divadla na divadle tedy autor dramatického 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 od jiných literárních druhů.

Stejně jako předchozí dva typy subjektivizace dramatické výpovědi i drama s explicitně tematizovaným autorským subjektem má svůj významový rozměr, který určuje, za jakých okolností a z jakých důvodů autoři pro své vyjádření takovouto dramatickou formu volí. Jakkoliv je tato forma schopna vyjadřovat i významy rázu lyricko-groteskního, tím, že svou subjektivitu objektivizuje prostřednictvím tematizace, nabývá v ní převahy racionální aspekt, dramatikův kalkul převládá nad emocionalitou vyjádření. Nadvláda tematizovaného subjektu nad zobrazovaným dějem totiž v divadle na divadle vede ke zvnějšnění aktu autorské reflexe reality. Dává autorovi možnost tento děj nejenom podle subjektivního záměru utvářet, ale především také se o něm vyjadřovat, komentovat jej či dokonce nad ním vynášet soud.

(Tento významový rozměr principu divadla na divadle se v následném vývoji utlumí s další „teatralizací“ divadla, tedy s tím, jak režiséři a herci pochopí, že jim divadlo na divadle otevírá nové možnosti spontánní herecké improvizace, nové cesty jak ovládnout jeviště a vysvobodit se z „pout“ dramatikova „literárního kalkulu“. Tehdy se budou snažit co nejvíce omezit fiktivnost rámcového děje a učinit vypovídajícím subjektem inscenace sebe sama, herce. Je ovšem třeba říci, že české meziválečné divadlo tak daleko v emancipaci od dramatu nešlo.)

V každém případě princip divadla na divadle osvobozuje drama od povinnosti události zobrazovat a dává mu možnost o nich vypovídat. Zobrazované postavy a děje tu přestávají být dané a známé, nýbrž stávají se nejistým, hypotetickým objektem „výzkumu“, který nelze vyjádřit pouze lineárním předvedením situací. Od diváka se pak už neočekává, že bude pouze spolu-prožívat děj, nýbrž se předpokládá, že bude jeho aktivním „spolutvůrcem“.

Proces subjektivizace dramatu je procesem rozšiřování jeho výrazových možností a současně i procesem částečné destrukce specifčnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídícím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, ale také o to, že již od druhé poloviny třicátých let postupně zaniká funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje dvěma členům druhové triády, částečně ztrácí svou výjimečnost. Potvrzením toho může být, že rozhodující subjekt současného divadla - režisér si často za základ k textu inscenace volí raději dílo prozaické či básnické, neboť drama ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností k inscenování příliš spoutává.

Vývoj poetiky dramatu se nám tak, jak jsme jím v této kapitole procházeli, jeví jako lineární kontinuum. Musíme ovšem zopakovat, že jde pouze o určitý zjednodušující model, protože v historické realitě se tato kontinuita prosazovala velmi klikatými cestami. Jestliže se tedy na základě analýz dramatu meziválečného a rovněž dramatu současného domníváme, že tento model postihuje základní vývojovou tendenci, musíme současně upozornit na ta období, která působila jakoby „protisměrně“.

Mezi válkami byla v Čechách takovým obdobím druhá polovina třicátých let, kdy opět stoupal zájem o tradičnější, pevnější dramatickou formu. Jednou z klíčových příčin této skutečnosti byl patrně tlak nastupujícího fašismu, pocit ohrožení, jenž sjednocoval společenské vědomí většiny účastníků dramatické komunikace.

Temnicí atmosféra blížící se války se do některých her, například do Lidí na kře (1936) Viléma Wernera, promítla jen nepřímo a zprostředkovaně. Zato na jiných hrách, zejména na tvorbě Karla Čapka, jeho Bílé nemoci (1937) a Matce (1938), můžeme souvislost mezi pocitem ohrožení, potřebou najít ztracené základní jistoty, „dohodnout se na nich“ s divákem a mezi pev-

nějším, tradičnějším dramatickým tvarem přesvědčivě doložit. Obě hry lze interpretovat i jako autorovu snahu najít tvář v tvář nevyhnutelné válce opět pevný bod, překonat svůj relativizující pohled na svět, v němž buď měli pravdu všichni (RUR), nebo nikdo (Adam Stvořitel). Obdobnou tendenci ke zpevnění dramatického tvaru pod vlivem větší angažovanosti autorů na soudobém politickém dění můžeme konečně shledat i ve hrách Voskovce a Wericha (Osel a stín, 1933, Rub a líc, 1937, Pěst na oko, 1938).

Ještě výrazněji byl pak návrat k tradiční poetice dramatu prosazován po druhé světové válce, kdy byla tato poetika v kontextu „boje“ za nový, socialistický řád úředně prohlášena za jedinou možnou. A naopak nástup dramatiky subjektivizované a subjektivní zhruba od počátku šedesátých let, jakož i pozdější ústup dramatické výpovědi před výpovědí divadelní úzce souvisejí s rozkladem původní ideje, s tím, jak se v očích veřejnosti z proklamované pravdy postupně proměňovala v násilně vnucovanou lež.

I když jsou uvedené případy „odchylkou“ od lineárnosti nastíněné kontinuity vývoje poetiky českého dramatu, ve skutečnosti jen podporují základní tezi naznačeného modelu. Nepřímo totiž potvrzují názor, že existuje úměra mezi mírou relativizace společenského vědomí a mírou subjektivizace dramatické výpovědi.

Poznámky

¹ Tato studie navazuje na moje starší práce, týkající se jak konkrétních projevů subjektivizace českého meziválečného dramatu, tak i obecných otázek tohoto procesu: P. Janoušek, Groteska a revue, Dramatizace, in: sb. Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů), Praha 1987; týž, Interní subjekt autora v dramatu, Česká literatura 1987, 1, s. 19-29; týž, Rozměry dramatu (Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu), Praha 1990.

² Aristoteles, Poetika, Praha 1964, s. 37.

³ F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha 1988, s. 12.

⁴ A. Macurová při lingvistickém průzkumu slovesných komunikátů hovoří o interních subjektech ztvárněných implicitně (produktor a receptor) a explicitně (narátor a adresát) - viz A. Macurová, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1983.

⁵ P. Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956, slovensky: Teória modernej drámy, Bratislava 1969.

⁶ F. X. Šalda, Národní divadlo Petra Corneille Cid, Rozhledy 1893, 2. Knižně in: F. X. Šalda, Kritické projevy I (1892-1893), Praha 1949, s. 341.

⁷ Za „dědice“ žánrového dramatu lze svým způsobem považovat televizní „příběhy za života“, zvláště pak jejich seriálovou variantu, která má i díky novému médiu mnohem větší možnost udržet kontakt s všedností (a mnohdy i banalitou) než drama vázané na přesnou formulaci konfliktu a problému.

⁸ J. Wolker, *Nejvyšší oběť*, in: J. Wolker, *Tři hry*, Praha 1923, s. 181-182.

⁹ Ve studii *Interní subjekt autora v dramatu* (viz pozn. 1) jsem psal o třech typech subjektivizované výpovědi, tj. neuvádím tam problémovou dramatiku. Nejde přitom ani tak o změnu názoru, jako spíše o jeho doplnění a zpřesnění, které si vynutil ohled na český materiál.

¹⁰ A. Dvořák - L. Klíma, *Matěj Pochivý*, Praha 1922, s. 33.

¹¹ J. Kodíček, *K pojmu knižního dramatu*, *Scéna* 1913, 2, s. 44-46.