

## Aischylův štít: lyricko-epické souvislosti dramatu

„Kde vlastně jsou ty jejich Athény?“ ptá se Atossa, matka krále Xerxa, v dramatu PERŠANÉ a mluvčí sboru jí odpovídá: „Tam, kde, paní, slunce k západu se chýlí,“ a dodává, že kdyby si podrobil Athény, dobyl by perský král prakticky celé Řecko. V dalším rozhovoru se královna-vdova dozvídá, že Athéňané nemají žádného vladaře („Neslouží tam smrtelnému nikomu“) a připomene si, že i bez vladaře a s nevelkým vojskem dokázali Řekové porazit Dareia, jejího královského kdysi chotě... Řecký způsob boje pak náčelník sboru charakterizuje tak, že Řekové jen málokdy používají lukostřelbu, v níž jsou Peršané pravými mistry, nýbrž že napadají protivníka oštěpy, kryjíce se přitom štíty. Štít se tu (opět) stává literárním symbolem. Byl symbolem u Homéra a byl symbolem také u Archilocha: bohem zhotovený štít Achillův i na útěku odhozený štít pěšáka Archilocha jsou víc než pouhá věc.<sup>1</sup> Štít, to je emblém, a nejen literární, když morální imperativ „se štítem, nebo na štítě“, živý dodnes jako rčení v evropských jazycích, relativizovaný však už v době Archilochově vědomím hodnoty individuálního života, prožívá v době protiperského odboje svou velkou renesanci. Nic na tom nemění skutečnost, že rozhodující bitva, o níž Aischylovo drama pojednává, se odehraje na moři. Je to právě loďstvo, které je „štítem“ Hellady, „dřevěná hradba“ ve výroku delfské věštině, a s Helladou i štítem celého budoucího západního světa a jeho kultury, která mimo řecký okrsek ještě ani neexistuje: formule „kopí + štít *versus* luk + šíp“ je formulí „Západ *versus* Východ“, pro Aischyla pak „polis *versus* despotie“, což je (a to je pro západní kulturu dost důležité) synonymum občanské svobody a jejího protikladu. Pověstný Miletos, odkud nové životní paradigma („obchod – svoboda – filosofie“) přichází oklikou i do Athén a nad jehož pádem ve svém dramatu nařiká Aischylův předchůdce Frýnichos, nemusel být vyvrácen, kdyby tolik nelpěl na svéprávnosti obce, nepodřízené monarchickému režimu cizinců; lpění na svobodě je pak i důvodem Xenofanova příchodu do Eleje. V jiném svém nedochovaném dramatu (Foiničanky) ukázal Frýnichos scénický způsob, z něž bude v Peršanech těžit i Aischylos: sláva vítězství tu bude vyličeána nepřímo a kontrastem, totiž na zbledovanosti a bolesti nepřátel. Ten, kdo zavlekl svůj lid do konfliktu s Řeky, se tedy proviňuje hned nadvakrát. Pěšák Aischylos se vrací z boje proti Peršanům do Athén „se štítem“, aby ze svého slova ukoval nový štít další, štít zápalného slova, bez něž by ani sebelepší athénské loďstvo, pověstná dřevěná hradba, nemohlo být štítem Západu.

Z čeho Aischylos magický štít svého dramatu ukoval? Odpověď je jednodušší, než by se dalo očekávat: ukoval jej z téhož nebo aspoň velmi podobného materiálu, z něž zhotovil i svou statečnost vojáka: z emocí, z afektů, z patosu. Pěší těžkooděnc, kterým byl, nevnímá bitevní pole v jeho úplnosti, dokonce ani jeho podstatnou část nikoli: vnímá jen své bezprostřední okolí na dosah vlastního kopí, jehož horizont je uzavřen zprava i zleva rameny spolubojovníků a zepředu šikem nepřátel, na souši i na moři, při dobývání města, ostrova i korábu. Je to ostře nasvícený výsek skutečnosti, do kterého se celé bitevní pole svinulo, naplněný individuální bojovou vášní. Jen Xerxes ze svého trůnu, posazeného na vysoké skále, může vidět bitevní pole víceméně celé, a ovšem bohové, bohové ze svého hlediště na Olympu. Divák ze svého sedadla v amfiteátru je však vidět nemůže, a i kdyby se autor rozhodl předvést boj vojáků přímo na divadelní scéně (což z důvodů, kterým ne zcela rozumíme, Řekové

<sup>1</sup> Viz články č. 35 a 36 na tomto webu.

nedělali),<sup>2</sup> perspektiva by v nutné synekdochickosti byla individuální nebo skupinová, ne celková a vševidoucí. Řecký „divák“ však nevidí bojiště vůbec. Slyší vyprávění o bojích a komentáře k nim: víc a přímo vnímat nemůže a už vůbec ne v úplnosti bojové scény; to je vyhrazeno přihlížejícím vojevůdcům a bohům. Divadelní scéna je určena dílčí perspektivou, když účastenství na rozhodujících dějích (jakými bude v jiných hrách třeba zabítí Órestovy matky či sebevražda Oidipovy ženy) je vyhrazeno „privilegovaným“; tím však divák není. Důvod nespočívá pouze v tom, že řecké drama podle všeho zapovídá přímé zpodobení drastických scén, nýbrž zároveň i v tom, že je dědicem narativní slovesnosti: v naraci přímé zpodobení neexistuje z principu, drastická scéna i smrt jsou jako všechny ostatní motivy zpodobovány nepřímou, tj. prostřednictvím slovních znaků, které je situují do minulosti, mimo prostor a čas recipienta; čtenář takové děje nikdy nevidí. Platí to vzdor tomu, že Řekové chápou literaturu jako zpodobení, nebo možná právě proto. Čtenář či posluchač eposu nikdy neviděl předlohu epických dějů a totéž platí o divadelním divákovi; ontologický status předlohy je tu irelevantní.

Aristotelés spjatost obou literárních druhů, epiky a dramatu, dobře vycítil: vývoj druhů byl v jeho době ještě v pohybu, tak v *Poetice* nečteme souhrnné označení pro žánry, kterým dnes říkáme lyrické. „Pokud jde o výpravné básnictví, užívající jediného druhu verše,“ píše Aristotelés, „je jasné, že děje zde musí být sestavovány *dramaticky* jako v tragédii a točit se kolem jednoho úplného a uceleného jednání, které má začátek, střed a konec.“ Na jiném místě říká, že tragédie má přístup ke všemu, co patří k epice, s tím rozdílem, že účinku dosahuje při menším rozsahu skladby. Z kteréhokoli eposu se tak může vytvořit více tragédií, nebo naopak: epos by se svou délkou měl rovnat tolika tragédiím, které se hrají na jednom představení; to z důvodů přehlednosti.<sup>3</sup> Skutečnost, že Peršané nejsou mytologické drama, na Aristotelových zjištěních nic nemění: situace ohrožení řeckých obcí vyvolává ve srovnání s mýtem spíš větší než menší napětí! Napětí není psychologický efekt specifický pro tragédii. Měla ho už výpravná *Odysseia*, a ona především: těžko si umíme představit napjatější scénu než onu, v níž Odysseus stojí v zatarasené jeskyni tváří v tvář lidožravému obru, nebo když se společně s Télemachem chystá na

---

<sup>2</sup> Na římském divadle budou masové scény běžné. Už ve chvíli totiž, kdy se k řecké orchestrě připojila scéna, je masový efekt na divadle v principu možný. Není však asi náhoda, že v Římě dochází k „znečištění“ divadelního výjevu skutečnou smrtí, jak se to stalo např. při zpodobení orfeovského mýtu. V této studii však, přísně vzato, hovoříme o dramatu, ne o divadle. V dramatickém textu je „masa“, např. lid nebo vojsko, *znakem*, omezeným prostorově v možné kvantitě znakem „jeviště“ (prostor, kde se nám příslušný děj „jeví“ či „vyjevuje“); masa je tedy narativní entita zpodobovaná synekdochicky. Zdá se, že způsob řeckého divadla je daný historicky (výchozím stavem je omezený i počet herců a členů sboru), ekonomicky (omezené finanční možnosti obce) a mravně (humanistický aspekt řecké filosofie). Důležitým důvodem řeckých omezení se zdá být nutná znakovost textu, především povahy dramatického znaku „jeviště“, jehož sémiologie (abstraktní prostoro-časové souřadnice) je odlišná od sémiologie eposu. V eposu se virtuální „jeviště“ posunuje po „dějišti“, v dramatickém textu se „dějiště“ stahuje do oblasti reálného „jeviště“, ať už přímo či narativně. Dramatický znak „jeviště“ je stopou divadelní scény, resp. orchestry s jejími prostorovými souvislostmi a omezeními. Je-li dramatický znak „smrt“ psaným fiktivním znakem, neexistuje žádný přímý důvod k jeho divadelnímu nahrazení „faktem“ smrti; smrt Orfea není smrtí herce (což zjevně odporuje diferencovanému aristotelovskému logu a humanismu). Masa i smrt zůstávají u řeckých dramatiků za „scénou“ proto, že to podmínky klasického divadla *umožňují*: je to specifická výhoda jinak značně komplikované a nákladné divadelní akce, která se žánrově distancuje od eposu. V Římě byla situace společensky, ekonomicky i nábožensky jiná; podívaná tam vytlačuje divadlo, umělecký realismus je nahrazován realismem ontologickým. Viz k tomu. Oscar G. Brockett, *Dějiny divadla*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 84-85.

<sup>3</sup> Aristotelés, *Poetika*, Svoboda, Praha 1966, s. 69-72.

Pénélopiny nápadníky! Aristotelés si dobře uvědomoval i odlišnost prostředků zobrazení v tragédii oproti eposu: „I v tragédiích je ovšem třeba předvádět udivující věci, ale ty nejméně myslitelné, které vzbuzují největší úžas, se snesou spíš v epické básni, protože zde není na jednající postavu *vidět*.“<sup>4</sup> Do podobné situace se dostává v moderní době film. Vidí-li divák na filmovém plátně Ježíšovo chození po vodě, stane se to sotva příčinou náboženské konverze... Nehodnověrnost mýtu, který sám sebe klade jako vizuální *fakt*, tu není o nic větší než hodnověrnost billboardu, na němž postava zákazníka peněžního ústavu přechází vodní hladinu. Čteme-li naproti tomu Nový zákon, zpravidla trapný pocit nemáme. Slovesné „znázornění“ (a Bible je primárně *slovesnou* realitou) je vždy nutně *nepřímé*, tzn. že (jakožto slovesný kód) dovoluje pochopit fakt jako metaforu; metafora se může pro dnešní kritické vědomí snadněji stát spouštěčem konverze než prostě tvrzený holý fakt. Aristotelés nemá pravdu (resp. není docela přesný) v jediném, totiž že „drastický výjev“ spočívá např. v „usmrcení na jevišti“.<sup>5</sup> Dokonce i tam, kde postava na jevišti umírá, jak je tomu v Eurípidově *Hypollitu*, se příčina smrti (zde usmýkání spřežením) odehraje „za scénou“. „Usmrcováni“ byly herecké literární postavy mimo prostor jeviště a o smrti bylo referováno, buď vyprávěním (smrt Iokasty v Králi Oidipovi), nebo ukázáním „mrtvol“ (smrt Klytaiméstry v Élektře), což ani nebylo tělo herce, nýbrž z nějakých zvláštních důvodů atrapa. Smrt Aigistha v Sófoklově *Elektře* se pak odehraje vůbec mimo čas tragédie, v prolepsi a takřkajíc až po jejím ukončení. V dochovaném řeckém dramatu se, pokud vím, vyskytuje jediný případ zpodobení smrti na scéně; touto výjimkou, potvrzující pravidlo, je Sofoklův *Aiás*.<sup>6</sup>

Všimněme si, co všechno v Aischylových *Peršanech* zůstalo skryto „za scénou“... Bitva, jejíž výsledek je zkraje „neznámý“, a její následný popis; složení a vybavení vojsk, údaje o řecké lsti a taktice; popis krajiny; rodokmen perských králů a jména padlých bojovníků; vzpomínka na marathónskou bitvu; strasti návratu perského vojska. To všechno jsou motivy *epické*.

Počátek zkázy byl, paní, když neznámý bés,  
 bůh pomsty zmámil nás. To k tvému synovi  
 se vešel zběh, byl Hellén snad, a zprávu přinesl,  
 že po příchodu noci Helléni  
 hned skočí k veslům, mořem vyrazí  
 a každý bude hledět v rychlém útěku  
 se spasit, kam se dá. Když tvůj syn uslyšel tu zvěst...<sup>7</sup>

Tak posluchač verš po verši v dlouhých tirádách sleduje zprávu o průběhu bitvy, aby se nakonec dočkal nařikajícího Xerxa, který se vrací domů. Posel tu přejímá funkci vševědoucího vypravěče, Xerxes je vracející se zúčastněnou postavou. Přímo na dramatické scéně (jevišti) se pak odehraje: výklad Atossina *smu* a její pozdější *obět'* bohům; *příchod* posla; rozhovor s Dareiovým *stínem*; Xerxův *návrat* a závěrečný kolektivní *nářek*. Zdůrazněná slova nás upozorňují na specifičnost dění na jevišti, které je buď lyrické (sen, stín, nářek), nebo epické v čistě výskytovém modu: příchod i návrat otvírají zase jen lyrické nebo narativní pasáže. Nářek Peršanů je nabitý emocemi a podbarvený nejrůznějšími citoslovci: ótototoi; oj; ó žel; ó běda; oá; aiái;

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 82-83.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>6</sup> Jde přísně vzato o polopřímé zobrazení sebevraždy: „Za křovím skočí na meč a probodne se.“ Viz Sofoklés, *Tragédie*, Svoboda, Praha 1975, s. 498.

<sup>7</sup> Aischylos, *Peršané*, Orbis, Praha 1954, s. 20. Přeložil Vladimír Šrámek.

oioioioi; ió, ió; ej, ej; ié, ié. Tam, kde v textu převáží znázornění mentálních entit, získává text silně lyrický nádech, jako třeba ve slovech sboru, určených Xerxovi:

Otototo – toi!  
Těžce mě tiskne neštěstí mé  
a s hořem tvým jde moje hoře.<sup>8</sup>

Podstatný obsah Aischylovy hry je (tedy) epický a jako takový jevištně neztvárnitelný; je rozumné, že se o něm na scéně jen vypravuje. Princip dramatické *non-direktivity* je přitom užít ve zdvojené podobě: nezpodobuje se salamínská bitva,<sup>9</sup> nýbrž její důsledky, a nezpodobuje se na vlastní komunitě, nýbrž na komunitě nepřátel... To první je mimo perspektivu těch, kdo se neúčastnili bojů, to druhé mimo perspektivu všech Řeků. Zpráva o bitvě, kterou vypráví perský posel, by mohla být námětem epické básně. Tyto věci mohl mít na mysli Aristotelés, když srovnával epos a tragédii.

Jaký je rozdíl mezi epickou a dramatickou narací? Epiku i drama „přednáší“ někdo, kdo z určité perspektivy traktuje nějaký děj: rozdíl je v tom, že epický přednášeč je extra-textovým vypravěčem, kdežto dramatický vypravěč je intra-textovou postavou. Za tím i oním je však skutečný autor (autorský subjekt), který zůstává ve větší či menší míře zastřený; v důsledku se jedná o pozici a strukturu entity subjekt v dramatu.<sup>10</sup> Pozici vyprávějící postavy však vidíme už u Homéra, kde Odysseus vypráví o svých dosavadních dobrodružstvích Fajákům; takto pojatou postavu (její typ) lze bez větších problémů převést na jeviště. Postava perského posla je funkcí *scénické epiky*. Pro tohle všechno však ještě nebylo třeba psát scénický útvar, což asi potvrdí každý čtenář hry Peršané, která byla dokonce považována za „nehratelné“, „nejevištní“ drama...<sup>11</sup> Účinek hry ale nespočívá v napětí z vyústění děje, které řecký divák neprožívá, protože je zná, nýbrž v emocích, které zvláštním způsobem mimo scénu zacílený dialog probouzí. Tady se princip zdvojené nepřímosti ukázal jako velmi plodný: probouzí radost i bolest zároveň, ambivalentně. Zpodobovaná postava je vždy privilegovaná, nutně a takřka proti vůli recipienta empatizovaná: tou však je Peršan! Teprve za soucitem s trpícími postavami nepřátel se skrývá radost z toho, že tento úděl nepostihl řecké obce. Vlastní smysl Aischylova dramatu je v účinku, a ten není vyvolán ani epičností (popis dějů), ani dramatickostí (napětí směřující k svému zrušení). Existenční situace jevištních postav je v odkázanosti na výsledky epických dějů, odehrávajících se mimo scénu, lyrická, a je taková nikoli náhodou a arbitrárně, nýbrž ze své podstaty.

Můžeme-li věřit doxografům, je tento (původní) lyrický princip u Aischyla už zastřen scénickou akcí; ve Foiničankách prý kleštěnec oznámil publiku hned na začátku výsledek bitvy a zbytek hry představoval „lyricko-epický“ žalozpěv. Aischylos (resp. subjekt díla Peršané) „před-stírá“, že výsledek historické bitvy dosud nezná, což mu umožnila epizace postav. U Frýnicha (nakolik můžeme strukturu jeho her zahlédnout z doxografie) splývá autorská perspektiva s perspektivou postav (což je právě princip lyrický), ale u Aischyla je to jinak: autorský subjekt (a s ním divák) ví, jak dopadla bitva, ale postava nikoli. To není (ještě) dramatizace; je to *epizace* (původně lyrické) scény. Dionýský dithyramb není skutečným otcem tragédie, i když

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 47.

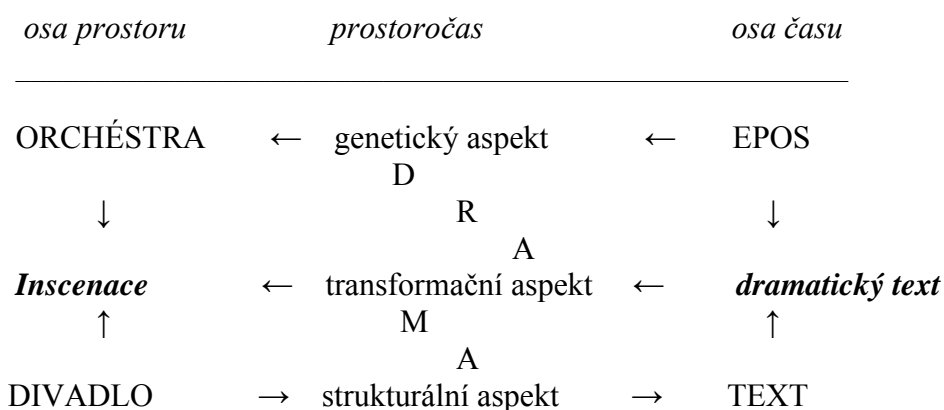
<sup>9</sup> Námořní bitvy (naumachie) byly v poklasickém období předmětem přímého divadelního zpodobení. Viz k tomu Oscar G. Brockett, Dějiny divadla. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 76.

<sup>10</sup> Viz k tomu Jiří Veltruský, Drama jako básnické dílo. Host, Brno 1999, s. 76.

<sup>11</sup> Jaroslav Pokorný, Doslov k Peršanům, Orbis, Praha 1954, s. 56.

ta z něj odvozuje své označení; jde o koincidenci fikčního místa, nikoli slovesné struktury. „Co to má společného s Dionýsem?“<sup>12</sup> volali prý staromilci na Thespida, prvního autora divadelních představení, kterého známe jménem. Jde zřejmě o implantaci „Homéra“ na jeviště, což je (právě) čin *re-voluční*, odporující logice rituálního obrazu. U středověkého náboženského dramatu uvidíme něco podobného: „Co to má společného se zmrtvýchvstáním Krista?“ mohli bychom vložit do úst těch, kteří prosadili vykázání Mastičkáře z okrsku posvátného... „Deus ex machina“ (např. Kristus chodící po vodě) však byl pro středověké publikum hodnověrný; až tuto hodnověrnost ztratí, stane se jevištní technika, umožňující scénické nanebevzetí, metaforou kýče.

Mluvíme-li o „původně lyrické scéně“ (nikoli ještě o scéně lyricko-epické), má to své důvody. Ferdinand Stiebitz měl zřejmě dobrou intuici, když napsal: „Lze říci, že Homér je také otcem řecké lyriky.“<sup>13</sup> Lyrika totiž nepředstavuje „čistý princip“ (jak si ve své koncepci „nerozlišenosti subjektu a objektu“ představoval Emil Staiger), nýbrž něco jako vylamování ohraničených jader určitého typu z původní narativní celosti; výsledek může mít výrazně „epické“ rysy, aniž by přestával být lyrický; dithyramb je lyrický. To, co Emil Staiger označuje (s F. T. Vischerem) jako „bodový zážeh světa v lyrickém subjektu“,<sup>14</sup> není splynutím subjektu s objektem (a už vůbec ne jejich nerozlišenost). „Svět“, který se zažihá v „subjektu“, je modelem světa „venku“ (nikoli „uvnitř“ lyrického subjektu) a jen jako „zažehnutý“ může být prožíván smysluplně. Můžeme-li v takové „ek-stasi“ (vyklonění)<sup>15</sup> jen modelově oddělit Já a Svět, které k sobě těsně přilnuly v lyrickém prožitku, nesmí nám to topograficky zrušit *rozestřenost* lyrické situace... „Bodový zážeh“ je iniciací zmlknutí, nirvány: ne lyriky! Řecké drama jakožto drama jevištní je omezeno prostorem a časem; kde z dramatického textu takové omezení mizí, budeme mluvit o básnickém dramatu „knižním“. Dramatický prostor je „zbytkovým“ prostorem epiky, jak jej do původní lineárnosti eposu a mýtu zakreslilo řecké divadelní „jeviště“. Dramatické „dějiště“ (jako textová entita) je *stopou* řeckého „jeviště“ (divadlo). Obojí splývá, aniž by přestalo být oddělenou entitou, jak dobře rozpoznal Aristotelés. Celou situaci bychom mohli zachytit následujícím schématem:



To, co se do omezeného prostoru „jeviště“ vejde, je magicky umocněno: divák má pocit, že to, co se tam „děje“, vidí přímo, nehledě k maskám a hercům, kteří jsou

<sup>12</sup> Tamtéž, s.57.

<sup>13</sup> In Řecká lyrika, Melantrich, Praha 1945, s. 12.

<sup>14</sup> Emil Staiger, Základní pojmy poetiky. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 21.

<sup>15</sup> Martin Heidegger, O pravdě a Bytí, Mladá fronta, Praha 1993.

přece pouhými vehikuly dějů; přímé nazření *symbolu* má právě moc magickou, jako v rituálu. Magický je kruh orchestry s oltářem Dionýsovi a magický je i kužel hlediště, otvírající se (podobně jako Anaximandrova kosmická perspektiva) směrem od Země vzhůru do „neomezena“: u Homéra (i Anaximandra) je plocha světa kruhová; „jeviště“, na kterém se vyjevují světové děje, má tedy tvar kruhu a jeho symbolem je (magická) orchestra. Na této úseči kosmického kužele se komentuje to, co je kolektivně, tedy kosmicky podstatné a platné. Kdybychom v tomto „kuželu“ vystoupili dostatečně vysoko, dostali bychom se na omniscientní rovinu bohů, kteří nejen vidí celé „bojiště“, ale mohou do průběhu historických dějů i zasahovat. To individuální divák nemůže: je stísněn masou svých bližních zezadu, zprava i zleva, a před očima má Peršany. A ovšem výhled na krajinu, která kosmicitu celého podniku zesiluje! „Vidět“ jakýkoli „mýtus“ znamená z principu totéž. V našem modelovém příkladu, přirovnávajícím řecké divadlo k Anaximandrovu kosmickému kuželu,<sup>16</sup> se „bodový zážeh“ nachází ve vrcholu kužele „pod scénou“, mimo každou světovou a vesmírnou rozestřenost... Jinak řečeno, je v lyrickém „pod-vědomí“; je konstitutivní, avšak (ještě) beze slov. To, co je (verbálně) lyrické, se pro nás nachází na kuželové úseči orchestry (kde se původně odehrával celý dramatický výjev). To, co je (omniscientně) epické, je dáno perspektivou na kosmické úrovni Olympu; co je dál, bychom mohli označit jako „nadvědomí“, nebo také: vědomí Moir, sudíček. Epické a lyrické jsou na scéně v této (topologicky vertikální) modelové souvislosti, která znamená napětí mezi nadvědomím a podvědomím. To, co je specificky dramatické, což znamená: napětí vzbuzující „akce“ (jaká řeší konflikty a jakou popisuje epika), bude z této výchozí situace divadelní scény teprve dobýváno. Nikdy však nebude zcela „dobyto“, protože by to odporovalo dramatickému literárnímu žánru. Zmocnit se naproti tomu dějových souvislostí v omezeném prostoročase jinými prostředky, než jaké nabízí epos, to je svrchované umění; právě proto drama tak akceleruje umělecký vývoj! Stane se tak v ostře nasvíceném prostoročasu, který je z principu lyrický, na pozadí epiky a jejími prostředky. Subjekt lyriky, bezfabulární nebo fragmentárně fabulární, se ocitá v podobné situaci jako jednotlivá postava dramatu. Také lyrický subjekt je v zajetí slovních glos a afektů, poutaných místem. Fragmenty fabule tvoří lyrický syžet. K modelovým rozdílům jejich pozic se ještě dostaneme v závěru tohoto eseje.

Tato výchozí situace dramatu je konstantní: v průběhu dějin literárního druhu se pružně mění, avšak jen jako aktualizace jeho základní modelové topografie. Vzájemná spjatost všech literárních druhů (totiž lyriky s epikou a dramatiky s lyrikou a epikou) pak je nutným předpokladem jejich odlišení; mimetická sémantika epična, lyrična a dramatična je důsledkem jejich (společné) sémiologie, rodící se v zárodečném prostoru homérského eposu. Uděláme-li skok v čase (pověstný „Sprung über das Mittelalter“, který je pro nás „skokem“ přes „před-divadelní“ dramatické útvary především chrámového typu) k formám v nejširším smyslu slova novověkým, vidíme sémiologii dramatu ve stejné podobě jako u Aischylových Peršanů; na příslušném místě se však k středověkému dramatu ještě vrátíme. Nejde tu o mechanické působení řecké tradice (zesílené až k hranicím možností francouzským

<sup>16</sup> Anaximandrov kosmický kužel je postavený svým vrcholem na středu zemského válce a obsahuje v orientaci od Země vzhůru kuželové úseče hvězd, Měsíce a Slunce. Je možné, že ostatní světy, o nichž podle všeho Anaximandros uvažoval, se nacházejí uvnitř kuželového pláště prodlouženého směrem vzhůru nad kotouč Slunce, tedy do vnějšího vesmíru: tuto možnost naznačují pravidelné prostorové intervaly mezi jednotlivými světy, které – zdá se – narozdíl od toho, co se nazývá „apeiron“ podléhají, resp. *smějí* podléhat geometrizaci. Viz k tomu č. 21 na tomto webu.

klasicismem), nýbrž právě o sémiologii, tj. skrytou *logiku* jevištní akce; dějiště pak může být „čteno“ nebo „předváděno“ (jak dobře rozlišil Aristotelés): je to „místo“, které se (tak i tak) „jeví“, místo fikcionální přítomnosti.

Tuto „přítomnost“ chceme označit jako prostoročas *impresí*. Specifickou jevištní „nepřítomnost“ označíme jako časoprostor *retencí*, event. *protencí*,<sup>17</sup> které se skrývají za časovým horizontem směrem k fikcionální minulosti či budoucnosti a které mohou být (s historií obeznámenému) recipientovi známé. V dramatu VALDŠTEJN od Friedricha Schillera (jehož trilogičnost je pro nás vnějším, arbitrárním znakem) je prostoročas impresí podstatně zúžen, podobně jako v Aischylových Peršanech. Už volba látky je signifikantní: je epická a čtenáři/divákovi dostatečně známá, jako u Aischyla. U Schillera vidíme vůbec málo jevištních akcí: to, co se na scéně „děje“, je buď důsledkem, nebo přípravou, event. vedlejším ramenem historicky relevantních dějů. Bude-li nakonec Valdštejn zavražděn „za scénou“, nebude to z přehnaného útlocitu: vždyť vzor romantiků William Shakespeare nechává Hamleta, aby zabil svého strýce-krále přímo na scéně, a také u Schillera se vraždí na „jevišti“: BUTTLER: Sraz ho! KOMORNÍK (*klesá u vchodu do galerie, proboden Deverouxem.*) Ježíši! BUTTLER: Prolomte dveře! (*Halapartníci se hrnou přes mrtvolu. Je slyšet z dálky, jak prolamují postupně dvoje dveře. – Tlumené hlasy. – Údery zbraní – pak obrovské ticho.*) U Schillera tedy nejde o tabu, které zakazuje zpodobení drastické scény: jde o důsledek sémiologie jevištní akce, která spočívá na nepřímém zpodobení. Distanční entity (zde prostorové: vchod a dvoje dveře) se u Schillera vyskytují i na jiných místech a také zde jsou odstupňovány: někdy je „vidíme“, jindy se ukrývají za scénou, jako např. „okno“, v němž se Valdštejn ukazuje vojákům. Od tohoto „okna“ za scénou také (přes dveře na scéně) doléhá k objímajícím se Tekle a Maxovi křik vojáků „Vivat Ferdinandus!“

Časové pole *retencí* je různorodé a pružně odstupňované. Pro náš model postačí, rozlišíme-li čtyři stupně časové distance: první stupeň *retencí* ( $R_0$ ) sahá do bezprostřední minulosti jevištní akce, která se odehrála v přítomnosti za scénou. Druhý stupeň *retencí* ( $R_1$ ) sahá do minulosti, která předcházela přítomnosti za scénou, tedy přítomnost v širším smyslu, a která je v našem případě časem tažení Valdštejnových vojsk k Plzni a ubytování generality ve městě. Třetí stupeň *retencí* ( $R_2$ ) je minulostí ve vlastním smyslu a je tvořen událostmi, které předcházely tažení na Plzeň a Cheb. Čtvrtý stupeň ( $R_3$ ) pak značí nejzazší minulostní horizont (signovaný nejvýrazněji setkáním Gordona a Valdštejna, spolužáků z mládí). Sledujeme-li v druhém dílu tragédie časové pole *impresí*, vidíme, že obsahuje téměř výlučně historické děje druhého řádu... Nejdůležitějším z nich je Valdštejnovovo setkání s císařským vyslancem von Questenbergem: jejich rozhovor je veden diplomaticky a směřuje k různým interpretacím minulosti ( $R_2$ ) a nevysloveným, skrytým záměrům obou (*protence*). Pokud bychom chtěli pole *impresí* chápat ve smyslu „bodové“ přítomnosti, odehraje se na scéně tělesné setkání dvou osob doprovázené emocemi; zdroj těchto emocí však je podstatně retenční. Typický „vedlejším“ motivem je vztah Maxe a Tekly, který vrcholí jejich objetím na scéně; původ této lásky je opět retenční ( $R_1$ ). Třetím vydatným zdrojem *impresí* je pitka ve čtvrtém dějství, v jejímž popředí se odehraje intrika s podpisovou listinou. Postavy tu vyjadřují emoce, nejčastěji napjaté, a některé z těchto postav jsou z pozadí odvolávány generály, kteří je postrádají u stolu. Pitka jako taková by se mohla docela dobře konat v jiném pokoji, tedy „mimo scénou“: je typickým dějem v pozadí a

---

<sup>17</sup> Ve smyslu Husserlově. Viz k tomu Edmund Husserl, Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí, Ježek, Praha 1996, s. 34 ad.

dramatické poznámky k ní se omezují na slova „vše je v pohybu“. Závěrečný akt, obsahující rozhovor obou Piccolominiů a příchod kurýra, je téměř laboratorní ukázkou, jak vzniká dramatické napětí... Otec i syn přicházejí z různých (sub)prostorochasů, s odlišnými informacemi i záměry: jejich rozhovor je tancem kolem špičky jehly, na níž se odehrávají afektivní výboje. Jejich důsledek je protenční (P<sub>0</sub>): Max otci ohlašuje svůj odchod k vévodovi z Frýdlantu (čímž ho poděsí); odkladem jejich setkání do třetí tragédie Schiller stupňuje napětí. Tyto emoční výboje, nikoli napětí jako takové (které znal už Homérův epos), tvoří vlastní dramatično. Jejich charakter je lyrický a to, co je způsobilo, je epické.

To, co je v protenci, cílí k budoucímu dění na jevišti nebo mimo jeviště. Budoucnost je pro drama preferovanou časovou dimenzí. Lyrika preferuje přítomné, epika minulé. Tím nechce být řečeno, že nejsou možné posuny v akcentu. Lyrika může akcentovat minulé a epika přítomné, stejně jako může drama preferovat přítomné: to je (právě) důsledkem fundamentálního postavení epiky v sémiologii literárních druhů (když se časový akcent pružně posouvá na ose retence-protence). Lyrický i dramatický subjekt jsou poutány přítomností, rozdíl je však v její elastičnosti: dramatický subjekt vykročí z přítomnosti, lyrický subjekt se k budoucnosti (jen) vztahuje; pokud lyrický subjekt časový krok učiní, literární útvar se epizuje (což platí i pro jeho dramatický protějšek). Dramatický subjekt se snaží zrušit svou (lyrickou) odkázanost na situaci „jeviště“. To může jen svým vztažením k tomu, co se děje „za“ scénou. Náš základní axiom tedy zní, že dramatično vzniká epizací lyrična; lyrické se „dramatizuje“ epickým.

Pole protencí v Piccolominiových je strukturováno podobně jako minulost: P<sub>0</sub> směřuje k bezprostřední budoucnosti (perlokuční akty typu věty „Ať mezi Frýdlantovy vojáky nechodí“),<sup>18</sup> P<sub>1</sub> k budoucnosti ve smyslu širší přítomnosti (např. Maxův odchod k Valdštejnovi), P<sub>2</sub> ke vzdálenější budoucnosti (např. odchod do Chebu). P<sub>2</sub> se však odehraje v (epickém) čase trilogie, což o třetím stupni retencí (R<sub>3</sub>) nelze v žádném případě říci. Pokud by se P<sub>2</sub> *odehrála* v čase hry, literární útvar by se lyrizoval; pokud by se R<sub>2</sub> *odehrála* v čase hry, útvar by se epizoval. Drama tedy cílí do budoucnosti: budoucnost je bezprostředním cílem dramatu, drama je teleologickým literárním druhem. Připomeňme si, že toto zacílení má opět svůj původ v Homérovi: trojská válka i Odysseovo bloudění má své „telos“; v Homérově eposu jakožto literárním útvaru přehodnocujícím mýtus ve smyslu ohraničeného uměleckého tvaru je založeno budoucí epické, lyrické i dramatické. Toto budoucí „epické“ atd. jsme označili předponou „kvazi“ (kvazi-epické atd.), když „čisté“ epično, které z něj vzniká, chápeme jako základní literární druh a naraci jako základní způsob udílení významu a smyslu. Jde o sémiologickou strukturu a drama je na této fundamentální situaci udílení smyslu účastno (v odlišné míře) stejně jako oba zbývající literární druhy. Protence nejsou v Piccolominiových nijak frekventované a jen zřídka jsou vyjádřeny. Můžeme také říci, že drama je neseno *nevyjádřenými protencemi* s hlubinným tíhnutím k nějakému řešení, jež se „ukrývá“ ve více či méně vzdálené budoucnosti.

Nadsadíme-li celou věc poněkud, můžeme říci, že pole impresí v druhé hře Schillerovy „tri-tragédie“ je tvořeno příchody, odchody a formálními konverzačními obraty. V téměř čisté podobě se „dramatické“ dění zpřítomňuje v příchodu kyrysníků na scénu: „*Max stojí nerozhodně; zatím se síň stále plní a rohy zdola znějí vyzývavěji a v kratších a kratších pauzách /.../ Zatímco se obrací k odchodu, proběhne kyrysníky*

---

<sup>18</sup> Viz k tomu John L. Austin, Teória rečových aktov. In Filozofia prirodzeného jazyka, Archa, Bratislava 1992, s. 118-124.



*rychlý pohyb, všichni ho obklopí a doprovázejí v divém zmatku. Valdštejn se ani nepohnul. Tekla klesá do matčiných rukou.*“ Co tu čteme, je *libreto* k pantomimě; ani ono však nepřestává být (znakově) vztaženo k dění mimo scénu (hudební motiv). A rovněž čistě perlokuční slovní akty míří „mimo“: „VALDŠTEJN (*hraběnce*): Tak jděte! HRABĚNKA: Nikdy! VALDŠTEJN: Já chci! TRČKA (*odvede hraběnkou stranou, s významným pohybem vůči vévodkyni*): Terezo! HRABĚNKA: Pojď, sestro, když to poroučí! (*Odejdou*)“.

Děni na jevišti je u Schillera (permanentně) vztahováno ke světu „za“ jevištěm proto, že by se bez tohoto vztažení (transcendence) pole impresí „jevilo“ jako sémanticky málo strukturované. To neznámá, že by se úhrnné dramatické dění nemohlo odehrát na scéně... V principu je takový postup možný (jako v pantomimě), to však je (právě) *epizace* scény. Explicitním znakem epizace je Trčkovy slovo „zpráva“ („*Zpráva o našich věrných regimentech*“), které je vůči slovům dalších vět redundantní („Jsou nedočkaví, neudržíš je / a prosí, aby mohli zasáhnout, / se strany Pražské nebo Mlýnské brány / jsou pány situace“). Nejen narace dějů, ale i takové entity, jakými jsou příchody postav na scénu, jsou znaky. Aristotelés zdůraznil, že drama nemusíme nutně shlédnout na scéně, aby se dostavily specifické účinky... Můžeme je také jen číst: pohyb postavy po divadelní scéně je transpozicí autorské řeči (nezávislé pohyby postav podle Veltruského).<sup>19</sup> Smysl dění na jevišti je (tedy) ve významu slov (která cílí k dění mimo jeviště). Slovo je arbitrárním znakem, to znamená, že nevykazuje žádnou podobnost s obsahem výpovědi. Klasičtí teoretikové se mýlili, když považovali dramatický dialog za „přirozený“ znak. Dialog je „přirozeným“ znakem („*natürlich*“ podle Ch. Wolffa), tj. přímým zpodobněním jen *jako takový*; sledujeme-li divadelní představení v jazyce, kterému nerozumíme, máme „přirozenost“ jevištního znaku „dialog“ v přímém názoru. Přirozeným znakem je dialog jen jako čisté „označující“. To platí strictu senso i o citoslovcích, o nichž se staří domnívali, že jsou přirozeným znakem. To, co se děje na divadelním jevišti, je jen zčásti závislé na významu slov: je závislé i na jevištních znacích a na znacích herecké postavy. Také tyto znakové systémy jsou ale závislé na jazyce; smysl gest, pohybů i statických entit je rastrován (na divadle: diktován) jazykem. Pochopil-li Schiller umění obecně jako „hru“, jde vlastně o sémiologii divadla aplikovanou na jiné druhy umění.

Ani všednodenní hovor nebývá běžně o přítomném. Přítomné se spíše ukazuje nebo vyjevuje samo od sebe. Člověk je bytostně vychýlen z „bodové“ přítomnosti prostě proto, že jeho bytí je znakově jazykové. Časové pole přítomného je pružné a zužujeme-li impresie na aktuální dění na jevišti, dopouštíme se modelového zjednodušení. Pokud takové zjednodušení přijmeme, je dění na scéně bytostně lyrické... Jen proto může v závěru hry Tekla zpívat lyrickou píseň (aby v posledním dílu tragédie „odhodila kytaru z chvějících se rukou“) a jen proto mají události smysl: emoční účinek je příznakem smyslu. A tak se Valdštejn, aniž by se prohřešil proti psychologii vojevůdce, může vyjadřovat v lyrických tirádách, jako je ta, již předcházel útěk Octavia Piccolominiho:

Lod' byl jsem pouhá, na niž naložil  
svou naději a s níž se klidně plavil  
po širém moři; vidí, že ho žene  
teď vítr na skaliska, a chce zboží spasit.  
A lehce jako pták jen s pohostinné sněti,  
na níž měl hnízdo, jinam ulétá,

<sup>19</sup> Viz k tomu Jiří Veltruský, *Dramatický text jako součást divadla*, in *Příspěvky k teorii divadla*, Divadelní ústav, Praha 1994, s. 82.

ne, lidské pouto ke mně nezpřetrhal.<sup>20</sup>

Je to náhoda, že právě Friedrich Schiller přivedl literární estetiku na práh sémiotiky, tj. ke koncepci o bezprostřední *nenapodobivosti* uměleckého díla literárního? Starší estetika (nejen německá) chápala slovo jako bezproblémově piktorální entitu: podle J. Ch. Gottscheda básník napodobuje řečí (a hudebník taktem a harmonií) v principu stejně jako malíř štětcem. Schiller, který vyvodil z Kantovy koncepce „věci o sobě“ estetické důsledky, zdůraznil nepodobnost slova a věci: „zpodobení“ se děje „oklikou“ přes (abstraktní) významy slov, a dokonce ani socha podle něj nemá žádnou podobnost s tím, co „zobrazuje“.<sup>21</sup> Pokud bychom rozšířili tezi o nepodobnosti *jakéhokoli* uměleckého média a věci i na herectví, nebyla by ani nepodobnost mezi hereckou postavou a postavou dramatickou v rozporu se Schillerovou tezí. Starší estetika neměla pravdu, když tvrdila, že drama zpodobuje věci přímo (zatímco epika nepřímou). I když nebudeme celou věc vyhrocovat (a Schiller se teorie nápodoby nevzdal úplně), je drtivá většina relevantních obsahů, o nichž inscenované drama pojednává, nepřímých a nenázorných. Je o nich vyprávěno, ať už směřují k minulosti nebo do budoucnosti. A tak se v sémantickém prostoru mimo scénu odehraje odchod Valdštejnových pluků, odpadnutí měst, zavraždění Trčky a Illa, smrt Maxe, Teklin útěk i Valdštejnova smrt... Útěk Tekly je znázorněn nepřímou, protencí (plánování) a retencí (zjištění útěku): je typickou ukázkou struktury dramatického dění, které je ze své podstaty (tj. možnosti „jevení“ v omezeném prostoročasu) nenázorné. Dramatické dění je děním in absentia.

Zdá se, že Schiller svou intuici o abstraktní významovosti jazyka promítl do dramatického tvaru zcela programově: jeho Valdštejn se v této perspektivě jeví jako důsledek hlubokého pochopení sémiologie dramatu, v němž dění „krouží“ kolem sémanticky „prázdné“ přítomnosti jeviště. Z dějinného pohledu na věc je rozhovor hraběnky Trčkové s Valdštejnem (7. výstup, III. díl trilogie) naivní nonsens: *žena* („VALDŠTEJN: Kdo vás sem volal? Ženy nečekáme.“) přesvědčuje vévodu z Frýdlantu o jeho poslání a vévoda, který právě odmítl švédského vyjednavče, říká nečekané věty jako „S té strany jsem to nikdy neviděl“! Z literárního pohledu na věc (tedy z pohledu literární sémantiky) jde o *retardaci* děje (jejíž smysl však nepřestává být „podivný“; Valdštejnova váhavost není nevědomostí). Věc se zdá být nejspíš motivována povahou, více či méně tušenou a věděnou logikou jevištní akce, tedy její sémiologií: Schiller jako by si vychutnával svou metodu, která klade akcent na nenázorné dění in absentia. Nenázornost slova je pak odstupňována ontologicky ve smyslu rozpětí časového pole od R<sub>3</sub> přes Imprese až k P<sub>2</sub>. Přítomné je „divadelně“ názorné (jen) skrze entity „jeviště“ a „herec“ (avšak nikoli více); možnosti „přímého“ zpodobení však jsou radikálně omezené. Drama je scénická narace povytce. Schillerova koncepce umění jako hry je pochopitelnější (právě) na tomto pozadí. Ontologicky je hra vždy zástupkou: umělecká „zástupka“ je tedy hrou. V Prologu k Valdštejnovi čteme:

Odpusťte tedy, jestliže vás básník  
nestrhne naráz rychlým krokem **k cíli**  
a odváží se obsáhlou svou látku

<sup>20</sup> Friedrich Schiller, Valdštejnova smrt, in týž, Valdštejn / Marie Stuartovna / Panna Orleánská, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s. 247. Přeložil Vladimír Šrámek.

<sup>21</sup> Viz k tomu Tomáš Hlobil, Jazyk, poezie a teorie nápodoby, Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, s. 84 a 139.

dřív **řadou obrazů** před vaším zrakem  
 rozvíjet. A tak dnešní naše **hra**  
 ať získá **sluch** váš - - - -  
 - - - - - A jestliže Musa,  
 bohyně tance, zpěvu, volnosti,  
 dnes bude plaše chtít po starém právu  
**s rýmy si hrát** - nu, nehaňte ji prosím!<sup>22</sup>

Pochopení nepiktoralnosti slov přivedlo Schillera až k (implicitnímu) pochopení řečovosti jako takové: řeč (mluva) je dialog, ne výraz vnitřního monologu (který nepřestává být „skrytým dialogem“, jak říká J. Veltruský).<sup>23</sup> Epika se zdála být omniscientním sdělováním, lyrika (omnipotentním) pocit'ováním... Drama odhaluje dialogičnost řeči: de Saussurovo pojetí jazyka je myslitelné jen jako permanentní dialog. Monolog je tedy skrytým dialogem, i když se k (mlčícímu) „partnerovi“ rozhovoru neobrací přímo jako Schillerův Prolog... Ontologickou transcendenci mluvní situace však manifestovali už Aischylovi Peršané.

Bodová přítomnost je nemyslitelná nejen mluvně (časové trvání věty), ale i ontologicky (vychýlení z časoprostoru promluvy): ontologie udílí řeči status bytí a tato udílení je ek-statické, teleologické, rozestřené a rozostřené. Jednota místa, času a děje, jak ji požadovaly klasicistické poetiky, je dogmatem jen potud, pokud ji chápeme jako dramatu vnucenou zvenčí. Takové hodnocení však (jak se zdá) neodpovídá povaze věci. Její podstatě je blíže pojetí, které „tři jednoty“ vnímá jako (krajní) domyšlení sémiologie dramatu, která je této literární formě imanentní. Modelově čistá jednota místa, času a děje, jak se s ní můžeme setkat např. v tragédii HORATIUS od Pierra Corneille, je důsledkem (ústrojného) pochopení struktury dramatu; racionalismus této poetiky není kapricí. Corneillova genialita se pak projevuje ne (jen) v nakládání s pravidlem, nýbrž (především) v umění, jak posunout akcent z děje na (mluvní) prožitek postav. Zprávy o bojích (všechny dialogy se odehrají v jediném pokoji) jsou rozfázovány tak, aby umožnily právě tento přesun, který je dynamický a niterný. Objektívni děje jsou v rukou mužů a odehrávají se striktně mimo jeviště. Subjektívni prožitek jako záležitost víceméně „ženská“ se manifestuje v aktuální přítomnosti, konverzací mezi muži a ženami. Jakožto jevištní entita je trojí jednota myslitelná jen takto, v posunu důrazu na mluvní prožitek. Hegel nebyl docela přesný, když v těchto souvislostech rozlišoval mezi „jednáním“ a „událostí“.<sup>24</sup> Klasicistické drama se totiž obejde bez jednání na scéně, a to úplně a zcela; jen pochopíme-li řečové akty jako svého druhu „jednání“, Hegelovo rozlišení platí. Tak i zavraždění Camilly proběhne u Corneille v dramatickém prostoru „za scénou“, i když konflikt mezi ní a bratrem se odehraje v aktuální přítomnosti; struktura příslušné mluvní situace je čistě ilokuční. Spojitost mezi děním na scéně a mimo scénu je v tomto případě arbitrární a Corneillovi slouží jen jako prostředek aktualizace základního postupu (bez kterého by se v principu obešel). Základní protiklad mezi dramatickým „zde“ a „tam“, vyhrocený klasicistickou poetikou na ostří nože, je protikladem mezi „mluvením“ a „jednáním“. Chceme-li zachovat Hegelovu terminologii, jde o „mluvní jednání“ a „událost“, řeč a dění. Aischylova stopa je tu i přes propast věků víc než zřetelná. Je to *mluvní prostor*, jež

<sup>22</sup> Friedrich Schiller, Prolog k trilogii Valdštejn, inValdštejn / Marie Stuartovna / Panna Orleánská, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s. 20. Přeložil Vladimír Šrámek.

<sup>23</sup> Viz Jiří Veltruský, Drama jako básnické dílo; kapitola 5: Monolog v dramatu, dialog v lyrice a epice. Host, Brno 1999, s. 64-70.

<sup>24</sup> Z Hegelovy Estetiky cituje Veltruský. Viz k tomu Jiří Veltruský, Drama jako básnické dílo, Host, Brno 1999, s. 79.

v objektivním a lineárním dění eposu vykroužila orchestrá řeckého divadla. Corneillův dramatický prostor v Horatiovi je typickým zbytkovým prostorem epiky. „Tiráda“ jednotlivé dramatické postavy je důsledkem (nikoli příčinou) této sémiologické situace. Zbytkový prostor epiky je pak prostorem (modelové) lyriky.

HAMLET Williama Shakespeara (a každé podobné drama) znamená transfer brutality na jeviště. Anglické drama 16. století bylo stále pod vlivem středověkých postupů a konvencí. Děj středověkého dramatu zabíral velké časové a prostorové úseky (jak to umožňovalo mansionové jeviště), komické se mísilo s vážným a brutální scény, jako vraždy, popravy nebo dokonce stahování z kůže, probíhaly před očima diváků. Tato tendence, vyplývající z domácích zdrojů, byla posilována specifickým vlivem „renesančním“, a to kultem Senekova dramatu; také u Seneky probíhají brutální scény „na jevišti“. Silný byl i Senekův vliv formální (rétoričnost a morální sentence, monology, poznámky stranou a postavy důvěrníků; členění do pěti aktů však v Anglii nezdolácnělo), když za zmínku stojí i skutečnost, že Senekovy hry jsou považovány za hry „knižní“; nejenže se patrně nikdy neprovozovaly, ale nebyly, jak se zdá, k divadelnímu provedení ani určeny... Inspirační zdroje anglického renesančního dramatu jsou tedy „neřecké“ (středověké a římské).<sup>25</sup> A jako se v Corneillově Horatiu na scéně nebojovalo, v Hamletovi se beze všech zábran bojuje... „LAERTES *poraní* HAMLETA. *V zápalu boje si navzájem vyrazí z ruky a pak si vymění končiče.* HAMLET *poraní* LAERTA. KRÁL: Dost! Rozved'te je! Třeští! HAMLET: Ne, ještě jednou. KRÁLOVNA *se skácí.* OSRIK: Královna! Ach, páni! HORATIO: Krvácejí. A oba...“ Násilí pak bleskově graduje: „HAMLET: Ostrá a jedem napuštěná? / Tož, jede, dokonej své dílo! *Probodne* KRÁLE.“ V okamžiku, kdy je na *jevišti* (nikoli někde „za scénou“) zavražděn král a k tomu útočnou, bodnou zbraní, bude už na jevišti možné všechno (např. zastřelení nebo spalování mrtvol, jak může současný čtenář číst u Volkera Brauna). V tomto smyslu je Shakespearův Hamlet dramatem paradigmatickým. Tento vpád (resp. prolongování) brutálního násilí na jeviště je předpověděn ve smrti Poloniově, která se odehraje (ještě) *za čalounem*, na rozhraní jevištního „zde *versus* tam“: „HAMLET: Ano, paní. *Zdvihne čaloun a odhalí mrtvého* POLONIA. Ty trapný čipero! Teď máš, cos chtěl.“ S Poloniovou mrtvolou vpadne na jeviště nezahalená, mimeticky přímá manifestace násilné smrti; inflace mrtvol v závěru hry je už jen důsledkem tohoto obratu. Dnešní herec (diletant v šermu) jen stěží sehraje přesvědčivě obě polohy Hamletovy role: epickou i lyrickou, brachiálně agresivní i sebezpytnou; alžbětinské drama mělo v této věci blíže k naturalisticky pojaté „podívané“ než k čistě slovně-znakovému divadlu. A právě v lyrice přinesl Shakespearův Hamlet nejkrásnější květy: jeho poetická hodnota je v promluvě a jeho hodnota nejvyšší v Hamletových monolozích; lze ostatně *poetickou* hodnotu hledat v jevištních akcích (autorem jen letmo skicovaných)? A tak máme v Shakespearově hře v přímém názoru zjevení ducha a s hrobníky kopajícími hrob i lidskou lebku, vyhozenou z hrobu, Oféliina smrt v holé faktičnosti se však nutně odehraje *za scénou*; je to smrt poetická:

Tu, jak se proutím šplhala, ty věnce  
chtíc rozvésit, zlá haluz pod ní praskla  
a ona spadla do plačících vln  
i s věnečky. Šat její rozestřel se  
a jako rusalku ji chvíli nes...<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Viz k tomu Oscar G. Brockett, *Dějiny divadla*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 72-73 a 187.

<sup>26</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, Naše vojsko, Praha 1957, s. 337. Překlad E. A. Saudek.

Umíme si dobře představit, že extrémní scény (od zjevení ducha až ke královraždě) mohly zůstat za horizontem scény a být pojednány poeticky... Pak by musela být *nepřímo* znázorněna i smrt Divadelního krále, tedy „divadlo na jevišti“; právě ona je však manifestací neverbálního *znázornění*, jak ukládala „neřecká“ poetika. Viděli jsme, jak se přímému znázornění násilí bránil Friedrich Schiller: sedlák v prvním dílu tragédie nakonec není oběšen a jedinou dramatickou postavou, zabitou v rozsáhlé trilogii z třicetileté války na jevišti, je komorník... Snažili jsme se ukázat, že zdrženlivost Schillerova postupu tkví v pochopení a respektování sémiologie dramatiky jakožto literárního druhu; jeho humanistický aspekt je přitom sekundární – jako u Corneille, kde Horatius ze vzteku zavraždí vlastní sestru. Jinak řečeno: logika jevištní akce, která spočívá v napětí dvou rámců, lyrického a epického, přímé zpodobení brutálních entit à priori nezapovídá. Také Schiller (podobně jako Shakespeare) pracoval s brutálními motivy i se „zásvětními“ jevy: horoskop nebo sny nezůstávají v jeho dramatu bez vlivu...

Horoskop a sny: v Calderónově hře ŽIVOT JE SEN je brutalita předzvěděna ze „zásvětí“ a in potentia (tedy poeticky) přítomna v Segismundově vstupním monologu:

Až se tahle sopka vzbudí,  
a vzbudí se jednou strašně,  
vychrlím tu lávu vášně,  
cáry srdce vyrvu z hrudi.  
Jakým právem upírá se  
lidem dar všech stvoření,  
květu daný v kořeni,  
výsadu, kterou vzdor chybám  
Bůh udělil ptákům, rybám,  
zvířeti i kameni? <sup>27</sup>

První vražda se u Calderóna odehraje za scénou: Segismundo „popadne“ sluhu a „vyběhne ven“: „BASILIO: Cos to, bože, udělal? SEGISMUNDO: Co? Nic. Shodil z balkónu / jednoho z těch drzounů.“ Druhá vražda však je (už) *nedokonaná*. Clotaldo je bodnut (ASTOLFO: „Vážený princí, to se nedělá / vražet tu čistou ocel do těla...“), ale ne zabit: zdá se, že jen proto se může u Calderóna brutální čin odehrát na scéně. Metaforu „život je sen“ nemusíme číst ontologicky: jakožto onto-logická je ostatně fikční; je to kamufláž na kralevici Segismundovi. Co je (scénicky) skutečné, je (opět) její psychologický, emoční účinek:

Král sní o tom, že je král,  
a v tom poblouznění řídí  
běh věcí a osud lidí... <sup>28</sup>

Přeznačení „života“ a „snu“ znamená (psychologicky) přivedení nevědomého Já (archetypová „Persona“ jako nevědomím řízená sociální role) k plnému vědomí, k individuaci a tím k (psychoterapeutickému) dozrání. Scénická manipulace s postavou Segismunda je hlubinně (pro)vedené psychodrama; „probuzení“, o kterém se tu hovoří, snad ani není nutné chápat eschatologicky:

<sup>27</sup> Pedro Calderón de la Barca, Život je sen, Odeon, Praha 1981, s. 35. Přeložil Vladimír Mikeš.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 104.

Vskutku, zkrot' me, co nám dříme  
v povaze, tu temnou zlost,  
běs a ctižádostivost,  
když je tomu tak, že sníme,  
a potom snad pochopíme,  
že život je pouhé snění,  
v světě, jenž je tím, čím není:  
už chápu tu světskou lest,  
člověk sní o tom, čím jest,  
nežli přijde probuzení.<sup>29</sup>

V Calderónově hře *Život je sen* a v *Hamletovi* Wiliama Shakespeara chceme vidět dvojí tendenci (a dvojí hodnotový vrchol) novověkého dramatu. *Hamlet* epizuje scénu (na kterou přivádí entity v řecké antice typicky mimojevištní), Calderón scénu lyrizuje (a vytěšňuje extrémní entity zpět za horizont jeviště). Shakespere brutalizuje, Calderón naopak debrutalizuje scénu. *Hamlet* je krokem k akčnímu dramatu, *Život je sen* k dramatu lyrickému (což je tím podivnější, že Španělsko, horující pro „smíšené“ drama, ustupovalo silně lidovému vkusu).<sup>30</sup> První umělecky představuje vítězství hlubinného stínu lidské duše, druhé vítězství světla; první je černá a druhé bílá perla. Poetická hodnota obou her však je v jejich verbalitě, která je (epizujícím) dialogem na jedné a (lyrizujícím) monologem na druhé straně; přechod mezi oběma zónami je modelově plynulý. Lyrické verše jsou však uměleckým vrcholem obou dramát. Obsazení této pozice lyrikou (která tu není oddechem a retardací, tak jako v próze) plyne ze *sémiologie* dramatu. Pozice „subjektu“ postavy je v dramatu lyrická a je taková nikoli arbitrárně (nýbrž ze své podstaty).

Dvoudílná tragédie J. W. Goetha *FAUST* představuje text, který v extrémní míře přetěžuje možnosti divadla. Výstižnější by snad bylo říci, že je to drama nedivadelní (a některé jeho scény že jsou i „protidivadelní“), alespoň s ohledem na konvence klasicistického jeviště, které byly v době, kdy tvořil svá první dramata V. Hugo, stále ještě živé. Specifická podvojnost dramatu, na kterou upozorňoval Aristotelés (s J. Veltruským: drama jako básnické dílo a drama jako divadlo; zde jsme hovořili o „stopě“ jeviště v literárním textu), se tu stupňuje v *dualitu*. Děj v dramatu/textu *Faust* není vázán (statickým) jevištěm: „jeviště“ se stalo *dějištěm*, lineárně se posunujícím místem dějů, jako v epice. Změna místa děje je značena v titulu každé epizody prvního i druhého dílu. Ve výjimečných případech je před udání (změny) místa předsunut časový údaj. V jediném případě čteme v titulu epizody pouze časový údaj („Půlnoc“ v závěru II. dílu), což znamená, že změna místa neproběhla. Ve *Snu Valpuržiny noci* je místo děje značeno v dialogu (Blocksberk). Řada *dějišť* v I. dílu je následující: Vysoko klenutý, úzký gotický pokoj – Za branou – Studovna – Auerbachův sklep v Lipsku – Čarodějnická kuchyně – Ulice – Markétčina světnice – /.../ – Noc. Ulice před Markétčinými dveřmi – Chrám – Valpuržina noc. Pohoří Harc. Krajina poblíže Schierke a Elendu – Sen Valpuržiny

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 103-104.

<sup>30</sup> Lope de Vega si stěžuje: „V té době, stručně řečeno, byly komedie ve Španělsku nikoli jako takové, jak si jejich dávní tvůrcové mysleli, že ve světě se budou psát, nýbrž takové, jak si je uzpůsobili četní barbaři, kteří navykli dav jejich hrubosti. A v této podobě došly takové obliby, že ten, kdo je nyní skládá dle předpisu umění, umírá bez odměny a slávy. I já se k onomu barbarskému obyčeji vracím a píši podle umění, jež vynalezli ti, kdo se ucházeli o potlesk davu; vždyť když dav mé komedie platí, je spravedlivé říkat mu poštilosti a tak mu radost působit.“ Viz k tomu Lope de Vega, *Nové umění skládati komedie v naší době*, in *O umění básnickém a dramatickém* (Antologie), KLP, Praha 1997, s. 83-84. Překlad Oldřich Bělič.

noci. Intermezzo (Blocksberk) – Noc. Šíré pole – Žalář. V II. dílu je situace symetrická: Půvabná krajina – V císařském paláci – Prostorný sál – Libosad – /.../ – Půlnoc – Velké nádvoří paláce – Kladení do hrobu – Horská rokle. Z logiky prostoročasu v Goethově Faustu by vyplývalo, že Faustův hrob se nachází na nádvoří a že výšiny, kterými krouží Mater Gloriosa, jsou výšinami nad horskou roklí; takové tvrzení však je třeba brát s rezervou. *Přímé* zpodobení dějů strhává dějiště z „bodového“ jeviště: důsledkem je, že „za horizontem“ literárního prostoročasu zůstává velmi málo entit. V I. dílu je to osud první skříňky se skvosty (kněz ani matka v dramatu nevystupují), smrt Markétčina dítěte a její matky; smrt Markétky (smíme-li to tak říci) se „nachází“ v proluce mezi I. a II. dílem tragédie. V II. dílu zůstává za horizontem jeviště Faustova cesta k „Matkám“, Mefistovo námořní pirátství, Faustovo vodní dílo a smrt Filemona a Baukidy. Entity ve větší časové distanci (R<sub>3</sub>) jsou v I. dílu nečetné (Faustův otec, Martin manžel), ve II. dílu se vůbec nevyskytují. Tam, kde dějiště dramatu (textu) opouští statické „jeviště“ a pohybuje se volně literárním prostoročasem, jde o epizaci dramatu; vázanost (potenciálním) divadelním jevištěm je v Goethově Faustu sekundární. Udání změny místa přitom není obsaženo v autorských poznámkách, nýbrž v titulu jednotlivých epizod; titul je (právě) prvkem epickým. Mimo naši pozornost by neměl projít ani fakt, že knižní vydání Fausta neobsahuje seznam dramatických osob. V tomto smyslu se Faust podobá spíše poémě než dramatu (a právě tuto jeho licenci domyslel ve svém „Faustu“ romantik Nicolaus Lenau). Epizace je v Goethově Faustu zdůrazněna tím, že linearita psychologické přítomnosti platí téměř absolutně; vázanost nepřítomných dějů místem narace považujeme naproti tomu za princip dramatický. Scénickým předvedením těch dějů Goethova Fausta, které přesahují možnosti jeviště, prostřednictvím filmové projekce se na jeho „poémovosti“ nemění nic, spíše naopak... Dovedení do kompletnosti vizuálního názoru (představme si např. „Doridky na delfínech“) škodí hodnověrnosti recepce už tím, že přenáší pozornost k provedení; názornost vizuálního média pak svědčí proti dílu v tom smyslu, který měl na mysli Aristotelés.<sup>31</sup> Proto antičtí autoři tragédií tak pečlivě volí svou látku a proto nechávají podstatné části děje probíhat v prostoru a čase mimo scénu. Pokud by tak nečinili, stalo by se jejich drama nedivadelním, knižním dramatem.

Knižnost Goethova Fausta je zdůrazněna i charakterem autorských poznámek; ty jsou často ryze literární. I Schillerův Valdštejn obsahoval poznámky, které byly těžko převoditelné do nezávislých pohybů herecké postavy, např.: „MAX v těžkém vnitřním boji“... V Goethově Faustu podobné sekvence nabývají na intenzitě – tak už poznámka ve vstupním Faustově monologu „*Otevře knihu a spatří znamení makrokosmu*“ je typicky knižním sémantickým gestem. Goethův Faust ale obsahuje i poznámky, které jsou svrchovaně básnické... Když Euforion skáče po skalách a pak se zřítí do propasti, čteme tuto autorskou poznámku: „*Hlava mu září; za ním světelný pruh*“. Divadelní zřetel tu šel zcela stranou a do autorských poznámek pronikla metafora. Stane se však i to, že autorská poznámka supluje dialog: „*Básníci noci a hrobu posílají omluvu, ježto jsou prý zrovna v přezajímavém hovoru s upírem čerstvě z mrtvých vstalým, z čehož by prý snad mohl vzniknouti nový druh básnictví; hlasateli nezbyvá, než aby to vzal na vědomí, i vyvolává zatím řeckou mytologii, která ani v moderní masce nepozbývá rázovitosti a krásy.*“ Knižnost Goethova dramatu je dobře patrná i tam, kde jsou rozměry divadelního jeviště drasticky přetíženy: „*Signály, s věží výstřely, trubky a cinky, válečná hudba; po jevišti táhnou mocná vojska.*“ Rozměry jeviště jsou bagatelizovány i vertikálním směrem: „*ANDĚLÉ, vznášejíce se ve vyšších*

<sup>31</sup> „I v tragédiích je ovšem třeba předvádět udivující věci, ale ty nejméně myslitelné, které vzbuzují největší úžas, se snesou spíš v epické básni, protože zde není na jednající postavu vidět.“

*oblastech a nesouce, co je na Faustovi nesmrtelného.*“ Kde do autorských poznámek proniká divácky nevnímátný detail (*spatří znamení v knize*), metafora (Euforion) nebo hodnocení (nový literární druh), suplování dialogu (tamtéž) nebo nadměrně masová scéna (mocná vojska), stává se z autorských poznámek autorská řeč. Přesnější je však říci (jak to dělá J. Veltruský),<sup>32</sup> že autorské poznámky jsou autorskou řečí *vždy*; to čtenář dramatu často nechápe prostě proto, že jsou většinou epické (tj. imaginačně neutralizované) a vztahovány k scénickému provedení, které není nutné, na něž nicméně Goethe (sporadicky) explicitně upozorňuje: „FAUST *vystupuje na druhé straně z proscenia*“; „MEFISTOFELES *z budky*.“ Tematizace divadelní scény se vyskytuje ve II. dílu Fausta, implicitně je tento motiv (divadlo na divadle) obsažen v Předehře na divadle; v samotném I. dílu (jakož ani v jeho předobrazu, Urfaustovi) není divadelní scéna tematizována. Ve fenoménech *titulu* jednotlivých epizod a v *silné* verzi autorských poznámek (které jsou entitami strukturálními) se nejzřetelněji projevuje subjekt díla, který je otiskem (biografického) autorského subjektu a který je v dramatické postavě a slabé verzi autorských poznámek zastřen. Také toto zdůraznění „vypravěče“ je prvkem nedramatickým. Goethův Faust představuje modelové dílo, jehož některé (podstatné) části by řecký autor vykázal za scénu. Tam, kde jevištně zaobzorové entity expandují na „jeviště“, jedná se o *epizaci* dramatické scény; takové (sémantické) gesto je aktualizací původní, starořecké sémiologie dramatu. Goethova Fausta chceme naproti tomu považovat za výpravnou epiku dialogického charakteru s četnými lyrickými pasážemi, kde autorské poznámky chápeme jako autorskou řeč (jejíž funkci mají) a dvojtečku, resp. její absenci (prázdný řádek mezi jménem postavy a její promluvou) jako slůvko „sagte“ (řekl/řekla) asi tak, jako bychom četli romantickou poému... Knižní drama (což není totéž jako „básnické drama“, jakým je třeba Shakespearův Hamlet) nehledí na možnosti divadelního jeviště a akcentuje „jeviště“ čistě literární (kterému říkáme dějiště).

Epizaci dramatu bychom neměli chápat jako anticipaci filmu, jak se (z dnešního pohledu) někdy děje a zdá. Když v dramatu ARMINOVA BITVA Christiana Dietricha Grabbeho vystupují „na scéně“ legie pěšáků a germánská jízda,<sup>33</sup> jde právě o epizaci scény, tedy její protiklasicistickou, romantickou inovaci, která však nasedá na původní („epický“) sediment dramatu, jenž může být více či méně aktualizován nebo potlačován. Víme, že počátek expanze epických, tj. v řeckém pohledu mimojevištních dějů na scénu, zaznamenáváme v římském období; masová scéna ani naturalismus smrti nejsou vynálezem středověku, jako nejsou jeho „mansiony“ bez obdoby ve starověkých „thyromatech“, paralelně řazených výklencích či alkovnách. Struktura „jeviště“ (divadelního i textového) u Goethova renesančního předchůdce Christophera Marlowea a jeho THE TRAGICAL HISTORY je odlišná... Hrál se na simultánní scéně mansionového typu a značení míst (1. Faustova studovna, 2. Před Faustovým domem, 3. Háj, 4. Ulice, 5. Faustova studovna... 7. Papežova soukromá komnata atd.) nepředpokládá změny na scéně;

<sup>32</sup> „Podřízené postavení poznámek ukazuje také celkový ráz jejich jazykové výstavby, jež bývá někdy charakterizována jako epická.“ Viz Jiří Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, Host, Brno 1999, s. 58. Tamtéž na s. 65: „Poznámka, která je vždy – jak jsme viděli – pro smysl jednotného kontextu směrodatnější než přímé řeči, praví opak toho co monolog.“ Uvidíme však dále, že poznámka může být i lyrická a vytvářet specifický poetický prostor par excellence.

<sup>33</sup> Viz k tomu Zbyněk Sekal, *Christian Dietrich Grabbe in Christian Dietrich Grabbe, Žert, satira, ironie a hlubší význam / Don Juan a Faust, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, Praha 1958, s. 17-19.



alžbětinská scéna byla scénou „epickou“.<sup>34</sup> „Děj pravé tragédie potřebuje jen málo prostoru,“ napsal Goethe...<sup>35</sup> Takovým dílem Goethova „tragédie“ FAUST není; byla by to „nepravá tragédie“ (my říkáme „knižní“). Nepravá však není proto, že by byla „nedramatická“ (ve smyslu literárního principu), nýbrž proto, že je „nedivadelní“ (ve smyslu literárního žánru). Každé takové a podobné drama se stává epickým, i když v opačném smyslu, než je „epické“ Aischylovo drama Peršané; epika se u Aischyla „skrývala“ za scénou, u Goetha se „zjevovala“ na scéně. Dramatu, nakolik se odvolává na svůj starořecký původ, nebyl vnucen „zvenčí“ ani tak klasicistický prostor (často jediné dějiště), jak to vidíme u Corneille, nýbrž spíše prostor „faustovský“. Můžeme říci, že Goethe převzal od svého předchůdce Christophera Marlowea mansionové jeviště, ale bez mansionů; Goethův text odkazuje k jiné praxi než divadlo jeho doby. Hra DOROTEA od Lopeho de Vega, jež neudává změnu místa děje (ani žádné další autorské poznámky), však není nutně „románem v dialozích“ (Lope sám hovořil o „ději v próze“). Příslušný „mansion“ je tu implicitní, vzhledem k dobové inscenační praxi zřejmý; barokní divadlo však dokázalo díky dokonalé jevištní technice změnit místo děje během ± deseti vteřin. Děj Dorotey neopouští město Madrid (a tím je v souladu s širě formulovaným požadavkem „jednoty místa“ v klasicistických poetikách; jinak je tomu s „jednotou času“). Dorotea je konverzační drama v próze, kde jsou principy epična, lyrična a dramatična v přibližné rovnováze. Ze strukturálního hlediska jde o text jasně vázaný stopou divadelního jeviště a nejedná se tedy o „knižní“ ani o „nepravé drama“; zastření klasického autorského aparátu nás nesmí zmýlit. Podobně nás nesmí zmýlit ani případná míra lyrizace. Vystupují-li ve hře VĚŠTĚNÍ (Weissagung) od Petera Handkeho „čtyři mluvčí“ (a, b, c, d) a pronášejí výlučně poetické věty typu „Mouchy budou umírat jako mouchy“ (mluvčí „a“; první věta dramatu) a „Každý den bude dnem jako každý jiný“ (všichni čtyři; poslední věta dramatu), jedná se o strukturální vychýlení ve smyslu literárního druhu (směrem k lyričnu), nikoli žánru (směrem „od“ dramatu). Jinak řečeno, Handkeho drama je plnohodnotným dramatem.<sup>36</sup> Textová struktura je u Aischyla, Lopeho de Vega i Handkeho v principu stejná, totiž vázaná stopou divadelního jeviště. V jedné ze čtyř aktovek NÁVŠTĚVNÍCH HODIN od Felixe Mitterera jsou „tři jednoty“ absolutní: děj se odehraje během dvaceti minut, povolených k návštěvě manželky ve věznici; čas jeviště a hlediště se tu kryje. U Goethova Fausta je situace odlišná: filmové zpracování Fausta je čistě epické, když případné použití filmové a projekční techniky na divadelním jevišti spíše doplňuje mansiony, než že by „anticipovalo film“. Podobně můžeme v Peršanech vidět původní vzor jednoaktové hry (kterou je Handkeho Věštění). Nemusíme tedy nutně chápat moderní „jednoaktovku“ jako dekompozici několikaaktové klasické hry realistické, jak situaci jejího vzniku popisuje Peter Szondi.<sup>37</sup> Věc lze (opět) chápat jako návrat k původnímu dramatickému sedimentu, který ve svém omezení na malý prostoročasový úsek vykazuje větší či menší dramatické souvislosti mimo prostor a čas scény. Fenomén narace však není jednoduše zrušen tam, kde je zrušen scénický

<sup>34</sup> Ve své studii o alžbětinském divadle hodnotí Milan Lukeš tehdejší jeviště prostřednictvím atributů *mansionové, statické, simultánní, epické*. Pro nás platí zjednodušená rovnice „simultánní = epické“. Viz k tomu Milan Lukeš, Alžbětinské divadlo, in Alžbětinské divadlo I, Shakespearovi předchůdci, Odeon, Praha 1978, s. 47 ad.

<sup>35</sup> Cituji podle Jiřího Veltruského, Drama jako básnické dílo, Host, Brno 1999, s. 79.

<sup>36</sup> Viz Peter Handke, Der Rand der Wörter, Erzählungen, Gedichte, Stücke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1981, s. 57-68.

<sup>37</sup> Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas: 1880-1950, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965, s. 92.

dialog, jak je tomu v jiné Handkeho hře, totiž v „Das Mündel will Vormund sein“ (SVĚŘENEC CHCE BÝT PORUČNÍKEM) a dokonce právě tam nejméně: takové drama je (paradoxně) *výlučně epické*, textované jen a jen autorskou řečí: „Der Vorhang geht auf. / Es ist ein sonniger Tag. / Im Hintergrund der Bühne sehen wir... /.../ DAS MÜNDEL: schaut im Kreis langsam im Zimmer herum... /.../ DER VORMUND: schaut das Mündel an. / DAS MÜNDEL: steht auf, greift einen Apfel aus der Hose...“ atd.<sup>38</sup> Jak jsou autorské znaky transponovány do „nezávislých (příp. průvodních) pohybů“ herecké postavy, jak to označuje Jiří Veltruský,<sup>39</sup> je věc jiná; libreto je literatura, narace. Jeviště (jako „recepční entita“) je *autorským* gestem a jen jako taková je i měnlivá; „jeviště“ není nutně jevištěm divadelním. Omniscientní „jeviště“, jak je známe z moderního dramatu, je (už) sekundárním důsledkem působení filmu. Jde o řádově různé strukturní znaky.

Proto není „epické drama“ Bertolta Brechta dramatem knižním, a to vzdor skutečnosti, že adaptuje vzorově epická témata, jak je tomu ve hře ŠVEJK ZA II. SVĚTOVÉ VÁLKY. Brechtovo „jeviště“ je epické. Autor je mění čistě literárním způsobem, podobně jako Goethův Faust – až k analogii „Prologu v nebi“ („Předehra ve vyšších sférách“: „*Hitler et alii v nadživotní velikosti*“). „Epické“ jeviště znamená tolik, že divák (čtenář) je *vždy* účasten podstatných dějů. Podle Brechta technické vymoženosti (např. projekce, motorizace a film) zdokonalily jeviště natolik, že se do „dramatických produkcí“ mohly včlenit *vyprávěcí prvky*.<sup>40</sup> Tak se za Švejkovy stalingradské anabáze „*z vánice vynoří velké obrněné auto s německými vojáky*“; podobně i „*chalupa*“, která se „*pohybuje vpřed a vzad a přitom se zvětšuje nebo zmenšuje*“, je motivem filmovým (nebo jinak technicky proveditelným). Budeme-li přesní, Brecht ve svých teoretických úvahách hovoří o *divadle* (a jevišti), ne o dramatickém textu (a místu děje). Nedostatečné rozlišení „dramatu“ a „divadla“ pak vede k směřování epických prvků a zcizovacích efektů. „Dosavadní drama,“ píše Brecht, „tento okolní svět ovšem už ukázalo, ne však jako samostatnou složku, nýbrž jen z hlediska ústřední postavy dramatu. /.../ Ale v epickém divadle měl se teď okolní svět objevit samostatně. Jeviště začalo vyprávět.“<sup>41</sup> Švejkovo putování (hostinec U kalicha, Pečkárna, Rusko) je epické i se svým k divadelní scéně odkazujícím technickým pozadím (obrněný vůz, chalupa). Není to nic, co by antická scéna (a právě ona!) nedokázala přímo zpodobnit: její prostor i mechanika umožňovaly „létání draků“ (Médeia) stejně jako průchod šesti set mil přes jeviště (v římském období);<sup>42</sup> jde však, přísně vzato, o primárně jevištní entity *iluzivního* typu. Zcizující efekty jsou naproti tomu primárně textové entity *konvencionálního* typu. Obě vrstvy, tak jak se text inscenuje, se mohou křížit a jedna přecházet v druhou. *Hitler v nadživotní*

<sup>38</sup> Peter Handke, Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 157-179

<sup>39</sup> Viz k tomu Jiří Veltruský, Drama jako literární dílo a divadelní představení, in Příspěvky k teorii divadla, Divadelní ústav, Praha 1994, s. 96. Veltruský, který jinak precizně diferencuje mezi dvojím fenoménem, totiž dramatickým textem a divadelním textem, však myslím neprávem kritizuje Otakara Zicha za jeho tvrzení, že „knižní drama patří k druhu epickému“ (s. 98). Jako dramatický text složený výhradně z autorských poznámek (Beckett, Handke) je knižní drama nepochybně epické, protože obsahuje pouze a výlučně autorskou řeč. Převedením do znakového média herecké postavy se však taková hra stává divadelním útvarem, odkázaným na „průvodní a nezávislé pohyby“, tedy specifickou „pantomimou“, nemožnou. O „dramatičnosti“ takového útvaru však jevištní transpozice nic nevyovídá; vzhledem k všednodennosti látky bude věc spíše epická než dramatická, což je kategorizace, která je vzhledem k literárnímu textu i textu divadelnímu oprávněná. Opozita „epický *versus* dramatický“ jsou literárně-druhov, nikoli žánrová (poéma *versus* divadelní hra).

<sup>40</sup> Bertold Brecht, Epické divadlo, in Zloděj třešň, Mladá fronta, Praha 1967, s.54.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>42</sup> Viz Oscar G. Brockett, Dějiny divadla, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 84.

*velikosti* a (především) závěrečné „*historické setkání Švejka s Hitlerem*“ na pláních před Stalingradem tvoří (meta)sémantický čep, na němž se realistické drama mění v brutální hříčku; text písně je prostředkem lyrickým a nemusí nutně vytvářet zcizující distanci (hudba jako nedramatický žánr není v libretu obsažena). Zcizující efekt je distanční entitou jen natolik, nakolik je založen ve struktuře *textu*. Každé vyprávění má (ovšem) svého „vypravěče“; ten je v případě (filmové) projekce skryt za empirickým horizontem díla (kamera) a splývá s tou pozicí narátora, kterou označujeme jako „subjekt díla“. Kde vystupuje *personální* vypravěč, materializuje se (nenázorný) „subjekt díla“ v (dramatickou a hereckou) postavu. Ani jedno z toho nepřestává být prvkem epickým. Ne každý epický prvek (např. dramatický „rezonér“) musí nutně působit *proti* vcítění (jak věc chápal Brecht) a nemusí tak působit u každého recipienta, jak se ukázalo při některých inscenacích Brechtových her. „Teze jeho songů byly kulinárně vychutnávány, nikoli kriticky nazírány,“ jak napsal německý kritik o Šestákové opeře.<sup>43</sup> Předpokladem „zcizovacího procesu“ je estetická distance – ta je však i předpokladem katarze a vcítění; rozdíl („zcizení“ *versus* „vcítění“) tu budou spíše plynulé a odstupňované než jednoznačně určené. „Zcizení“ je termín symetrický s termínem „hodnověrnost“ (iluze), k němuž tvoří protiklad, přibližně v tom smyslu, jak o tom hovoří Aristotelés v souvislosti s motivy vhodnými pro drama a/nebo epos. „Epický“ je termínem symetrickým k termínu „dramatický“, jak o něm hovoří Aristotelés v souvislosti s podvojností dramatu (katarze bez divadla). První dvojice termínů se týká *divadelního* jeviště, druhá „jeviště“ *textového* (dějiště). Sémantické gesto Brechtových her není knižní (vlastně jen) proto, že se jejich textovost nevztahuje ke knižním prostředkům (dějová metafora, nepřímá řeč), nýbrž k *tematizované* divadelní scéně (projekce, mechanismus, film); tu jsme sporadicky zachytili i v II. dílu Fausta. Projekce a film však nepřestávají být prvky epickými. Aplikovány např. v Goethově Faustu, zvýrazňují narativnost jevištního útvaru; jejich zcizující efekt je podstatně závislý na režijním záměru a tedy arbitrární. Zcizující efekt jako takový je meta-sémantické gesto, jakožto *autorské* založené nutně v textu hry. Je proto krajně problematické hovořit o zcizovacích efektech ve starořeckém dramatu (jak to dělá Pierre Chabert v encyklopedii É. Souriau); chór, verš a hudba patří k původní „mimesi“, chápané jako nedílná jednota (nikoli jako „ozvláštnění“ hry), když přesvědčení o napodobivosti instrumentální hudby, dlouho přetrvávající v hudební teorii, je důsledkem této výchozí situace. Verš není zcizujícím momentem ani u klasicistických dramatiků (Racine)<sup>44</sup> ani u romantiků. O zmiňovaných fenoménech můžeme hovořit nejvýše jako o historických předpokladech zcizovacího efektu. Přesazeny do jiné, moderní struktury, mohou, ale nemusí nutně vytvářet zcizující distanci; to záleží na jejich pochopení a přidělené funkci. „Deus ex machina“ (jako čistě divadelní princip) nevytváří a priori zcizující distanci. Drak odnášející Médeiu není „stroj“, nýbrž postava řecké mytologie; stroj tu jen podporuje iluzivní epizaci scény. Zcizujícím efektem působí tehdy a jen tehdy, je-li (jakožto trik) záměrně *obnažen*; nežádoucí obnažení je selháním, ne funkcí triku. Staré divadlo používalo strojů ke zvýšení iluzivnosti a ještě v renesanci vynalézalo neuvěřitelně dokonalé jevištní mechanismy. Stejně si může počínat moderní filmová projekce a jiné jevištní techniky. Nejde však přitom o nic, co by konvencionální způsobem nedokázalo zpodobnit mansionové

<sup>43</sup> Hans Mayer v doslovu Ludvíka Kundery „Být laskavý...“, in *Zloděj třešní*, s. 369. Kundera na téže straně poznamenává, že Šestákovou operou byli zklamaní především marxisté a cituje Martina Esslina: „Brechtův úspěch tkví často právě ve ztroskotání jeho vlastního politického záměru.“

<sup>44</sup> Viz k tomu: Étienne Souriau, *Encyklopedie estetiky*, Victoria publishing, Praha 1994, s. 920.

jeviště: Brechtovo technizované jeviště je transpozicí středověkého, ze své podstaty epického jeviště, podobně jako je Goethův Faust jeho nenázornou stopou; funkce mansionu a filmové projekce je stejná. Není-li zcizující efekt zdůvodněn autorským textem samotným, jedná se o *režijní* přizpůsobení poetiky jinému názoru a vkusu.

Epizaci sloučil se zcizujícími efekty pozoruhodným způsobem Volker Braun. V jeho hře GUEVARA NEBOLI SLUNEČNÍ STÁT je syžet zrcadlovým opakem fabule: postupuje retrográdně, jak tomu říká autor, od Guevarovy smrti až k jeho rozhodnutí opustit Kubu (kde socialistická revoluce již zvítězila). Před první scénou (neoznačenou epizujícími názvem) čteme: „*Partyzáni a vojáci, v pozicích smrti. Dírou ve stropě, která se podobá otvoru šachty, spadne na scénu zakrvácená, skoro spálená mrtvola Guevarova*“. Bezprostředně na to navazuje dialog archeologa Bumbolda s novinářem Bedrayem: ten první „šťárá“ rýčem v zemi, hledaje pozůstatky Inků (prvek telurický), druhý, vyhlížeje partyzány, vystupuje na balvan a pak výš a výš, až zmizí z jeviště (prvek uranický). Před druhou kapitolou, značenou LES, čteme poznámku: „*Partyzáni, divák je málem nepostřehne, zbědovaní na zemi. Mula. Všechny pohyby pomalé a ochablé*“; zde začíná vystupovat živý Guevara. Děj pak pokračuje račím způsobem až k závěrečné kapitole VZHŮRU: „*Psací stůl. Guevara, jen v kalhotách, má astmatický záchvat, inhaluje. Přítel čeká, dokud se Guevarovi neuleví. Na dveře buší děti, až se to rozléhá*.“ Zcizující efekt (čas puštěný pozpátku) je tu dán strukturou textu, nehledě k možnému jevišti. Dějová linie Bumbolda a Bedraye má opačné časové znaménko: děje se ve shodě s (ontologicky závaznou) šipkou času, od přítomnosti k budoucnosti. Je-li v závěrečné scéně nedostatečně spálený Guevara zahrabán, může se „zřítit dírou ve stropě“ jen proto, že byl „vyhrabán“ (což mohl udělat jen „někdo“ s rýčem). Také na šipce ontologického času parazitují zcizující entity. Bumbold se prohrabává hloub a hlouběji, Bedray stoupá výš a výše: z prvního je nakonec vidět jen hlava, z druhého jen nohy a pak už vůbec nic. Zcizující efekty jsou groteskní („*Seshora spadne Bedrayova hlava*“; Bumbold ji „strčí do kabely na kameru“) a posléze brutální: „*BUMBOLD /.../ Několikrát vystřelí. Bedray vyjekne, pak jeho mrtvola spadne k Bumboldovi do jámy. Tady je. No proto! Je slyšet prskat kosti. S plnými ústy Změkčilec... Jen co je pravda. Měl hezký hlas... Ach, Denisi. S mlaskáním přežvykuje, vyhazuje z jámy kosti, nakonec se dá znovu do kutání. Tak, a do toho!*“<sup>45</sup> Zcizující efekty u Volkera Brauna vůbec nepočítají s (brechtovskou) jevištní technikou. Jsou ryze literární (a jako takové valorizují horizont „jeviště“). Složitost dramatického prostoročasu se u Brauna stupňuje (syžet *versus* fabule), mohla se však stupňovat jen díky à priori srozumitelnému epickému pozadí. Pokud by toto pozadí (epické *versus* ontologické) zůstalo nepochopeno, zůstává nepochopena celá hra: čtenář/divák by nevstoupil (distančně) do prostoročasu hry. Složitá makrostruktura Braunova dramatu a jeho o nic méně komplexní dialogická sémantika jsou asi důvodem, proč je text německého dramatika z časů NDR nadčasový: autorův vlastní výklad se ukazuje jako dílu vnucený, pokud vůbec nejde o politické alibi...<sup>46</sup> Tato otázka (řečeno s Mukařovským: „záměrnost“ *versus* „nezáměrnost“) se ukazuje jako těžko řešitelná: v „nevědomí“ hry zůstává příliš mnoho významů, než abychom ji mohli rozhodnout. Tato „nerozhodnost“ tendence však není prvkem arbitrárním, nýbrž plyne z typologie dramatického prostoročasu, jehož specifická se pokusíme modelovat v závěru studie.

Zdá se, že ten typ epizace dramatu, jehož vztažným bodem je zcizující efekt, je v dějinách dramatického žánru prvkem arbitrárním. Naproti tomu si umíme

<sup>45</sup> Volker Braun, Tohle snad není všechno! Mladá fronta, Praha 1987, s. 138. Přeložil Hanuš Karlach.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 94.

představit svrchovaně knižní básnický text, který zcizující prostředky kamufluje v rámci specifického sémantického gesta. Zdá se, že moderní a postmoderní drama (jehož příkladem nám budou Eugene O'Neill a Thomas Bernhard) jde jinou cestou, než jakou ukazovalo „zmechanizování“ brechtovského jeviště; zmechanizování smyslu hry a divadla (didaktičnost) se zdá být se zmechanizováním divadelní scény v jisté společenské souvislosti. O'Neill i Bernhard jsou tvůrci, kteří preferují textové jeviště, omezené (klasickou) perspektivou jeviště divadelního. Sémiologie dramatu je dramatickému literárnímu druhu imanentní: proto má dekonstrukce „dramatu“ své hranice, za nimiž dochází k přechýlení do literárního (příp. uměleckého) druhu jiného; tyto hranice jsou však neostré a nevylučují inscenaci na úkor čtení a naopak. O'Neill i Bernhard sémantizují prostoročas dramatického literárního druhu každý svým originálním způsobem. U obou jde přitom o „lyrizaci“ sémantického gesta: O'Neillova hra SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE zatěžuje autorské poznámky metaforou a symbolem, Bernhardovo NÁMĚSTÍ HRDINŮ přímou řeč volným veršem (kterým je psáno i drama Volkera Brauna). Obojí se v znakovém médiu herecké postavy a divadelní scény ztrácí.

V O'Neillově hře jsou v autorských poznámkách obsaženy vizuální entity, které je možné pro divadlo zachovat a které je nutné zachovat, nemá-li být setřen symbolický aspekt díla. „*Na zvláštní oponě vidíme, jak dům vypadá z ulice. Když se tato opona na začátku každé hry zvedne, ocitneme se nejprve – v úvodním dějství – před domem, další dějství nás pak zavede přímo do domu.*“ Jde o (významový) pohyb od celku k části a od obsažnosti k obsaženosti. Literární prostor se tu svinuje a (vzhledem k dalším dílům trilogie) rozvíjí. Důležitá je už topografie „Celkového dějiště trilogie“ (zpodoběného na oponě): „*Opona zobrazuje na třicet akrů rozlehlého pozemku, který obklopuje dům; v pozadí hustě zalesněné pahorky, vpravo ovocný sad a přímo vzadu květinová zahrada se skleníkem vlevo. Vpředu kolem ulice akátová a jilmová alej. Celý pozemek je ohraničen bílým latkovým plotem a vysokým živým plotem. Z ulice odbočují dva vjezdy s bílými brankami a zatáčejí k domu. Mezi domem a ulicí je trávník. U pravého rohu domu sosnový háj. Podél vjezdu, blíž vpředu, javory a akáty. U levého rohu domu husté šeríkové a jasmínové keře. Dům stojí vzadu na mírné vyvýšenině, asi tři sta stop od vchodu. Je to rozsáhlá budova v řeckém chrámovém stylu, jaký byl v módě v první polovině devatenáctého století. Bílé dřevěné sloupořadí s šesti vysokými sloupy se odráží od vlastní domovní zdi, která je z šedého opracovaného kamene. V prvním patře domu pět oken, v přízemí čtyři. Hlavní vchod je uprostřed. Nade dveřmi a vedle nich malá okénka rozdělená na čtverce. Po obou stranách dveří boční sloupy. Okenice jsou natřeny tmavozelenou barvou. Přimo proti dveřím vedou k sloupoví čtyři schody.*“<sup>47</sup> Autorská poznámka se tu (jakožto autorská řeč) stala poetickým popisem; jeho typizační aspekt je přitom zřejmý. Topografie poetického prostoru je tvořena několika protiklady: abstraktním prostorem (vlevo versus vpravo, nahoře versus dole), přírodou a kulturou (vegetace versus dům), autochtonní a kulturní přírodou (pahorky versus sad), protikladem „tam versus zde“ (dvojitý plot), barvou (zelená versus bílá, bílá versus šedá), uzavřeností a otevřeností (plot versus vjezd, okno versus okenice). Symboličnost „opony“ je implicitní, podprahová; jak se ale poetický prostor „svinuje“, vystoupí zřetelně do popředí: „*Na trávníku na kraji cesty před pravým rohem domu mohutná sosna. Její kmen jako černý sloup ostře kontrastuje s bílými sloupy domu.*“ Barva (černá) ani umístění borovice (vpravo) není náhodné: naznačuje „černou budoucnost“ domu

<sup>47</sup> Eugene O'Neill, Smutek sluší Elektře, Orbis, Praha 1960.

Manonových. Bez významu nemusí být ani číselné údaje: čtyři schody a čtyři sloupy korelují s počtem členů Manonovy rodiny; vstupní dveře + „páté“ okno v poschodí by pak odpovídaly „pátému“, zapuzenému členu rodiny. Sémantičnost vizuálních znaků autorské poznámky začíná být posléze slovně explicitní: *„Všechny barvy jsou intenzivnější /.../ Bílé sloupy vrhají černé mřížoví stínů na zed' vzadu. Přízemní okna žhnou oslepujícím leskem odražených slunečních paprsků.“* Už úvodní poznámka prvního dějství Návratu (I. díl trilogie) však obsahuje výsostný symbol: *„Chrámové sloupoví vypadá jako cizorodá maska, přilepená k domu, aby zakrývala jeho pochmurně šedý, ohyzdný vzhled.“* Takový symbol lze jen těžko výtvarně transponovat. Jeho literárnost se v dalším textu a postupným dalším „rozvinováním“ stupňuje. Objevují se entity, které není možné pro divadlo zachovat, a to naprosto. *„Kristina Manonová je vysoká, nápadná žena. Je jí čtyřicet, ale vypadá mladší. Má krásnou smyslounou postavu, pohybuje se s vláčným půvabem zvířete. Elegantně střížená a drahé šaty ze zeleného saténu zdůrazňují neobvyklou barvu jejích hustých zvlněných vlasů, měděně hnědou a bronzově zlatou. Oba odstíny – každý zřetelný sám o sobě – spolu dokonale splývají. Kristina má nevšední tvář, spíše půvabnou než krásnou. Když je tato tvář v klidu, vyvolává okamžitě podivný dojem: jako by to nebyla živá pleť, ale bleďá maska, která život jen předstírá.“* Tato řada znaků vrcholí ve znaku „masky“ a klade se do kontrastu k postavě dcery: *„Lavínie vyjde nahoře ke schodišti, kde prve stála její matka. Lavínii je třidvacet, ale vypadá značně starší. Je stejně vysoká jako matka, ale v těle je hubená a hranatá a má plochá ňadra. Nevábne vzezření zdůrazňují prosté černé šaty bez ozdob /.../ Ale nejvíc překvapí, že její tvář – pokud je v klidu – budí týž dojem podivné položivé masky.“* Znak masky (kterou připomíná už tvář zahradníka Manonovy usedlosti) je universální: objevuje se postupně ve tvářích všech členů rodiny, včetně portrétovaných předků (archetyp). Syn se tak začne až k nerozeznání podobat otci, dcera matce (zkrásní a začne chodit v zeleném) a všichni členové rodiny portrétům na zdi v interiéru usedlosti. To se týká i Ezrova nemanželského syna Adama Branta: *„Podoba mezi Brantovou tváří a tváří Ezrova portrétu bije do očí na první pohled.“* Maskovitost se stupňuje i na „tváři domu“ (*„Bělostné chrámové sloupy připomínají víc než kdy jindy cizorodou masku, která je přilepena na pochmurně kamenný dům“*) i na tváři mrtvol (*„Tvář podobná masce vypadá jako děsivá kopie portrétu“*). Znak masky je pravidelně distribuován po celé významové ploše dramatu. Eugene O’Neil tu zcela opomíjí znakové možnosti divadla. Situace je však jiná než v Goethově Faustovi: děj se (až na jednu výjimku: průřez zádi plachetnice) odehrává na jednom místě. Toto místo je však modelováno takovým způsobem (inflace autorské řeči), že se O’Neillovo drama stává knižním (básnickým) dramatem. Jeho sémantické gesto není tvořeno rozvinutím literárního časoprostoru (jako v Goethově Faustovi), nýbrž rozvinováním a následným zavnutím do jediného znaku, znaku masky. „Znak masky“ není totéž co maska (příp. její „znakovost“). Jde o entitu, kterou nelze převést na jeviště. Sémantické gesto O’Neillovy hry je bytostně lyrické a jeho lyričnost je „bodová“, uložena v jevištním pod-vědomí. Není však „nedramatická“, nýbrž naopak. Jako taková je založena v (původní) sémiologii dramatu, kterou dotahuje až k hranicím jejích literárních možností. Toto vystupňování možností dramatu znamená vyostření duality „text versus divadlo“ až k faktickému popření druhého členu rovnice. Počítačová technika by však tuto dualitu dokázala překlenout.

Rovněž Thomas Bernhard zachovává perspektivu divadelního jeviště. Postavy jeho hry „jen“ hovoří a jejich akce na scéně jsou typickými pseudo-akcemi, vedlejšími doprovodnými ději, např.: *„Herta čistí botu /.../ Herta utírá prach z okna /.../ Herta vyjde /.../ Herta se vrací a čistí dál boty.“* Dialog, který postavy vedou,

bychom mohli často označit jako „dialog“: každá si vede svou! Proto jsou v Bernhardově textu přítomny takové poznámky jako „*Herta přikyvuje*“, na divadle nicotné a vlastně nepostřehnutelné. V Náměstí hrdinů se všechno podstatné událo mimo prostor a čas dramatu; tento aspekt hry je konotován vizuálním znakem okna, směřujícím „mimo“ dějiště. Volný verš (proměnlivého rozsahu, většinou však krátký) naznačuje vzrušenou intonaci postav; Bernhardovy literární prostředky jsou lyrické:

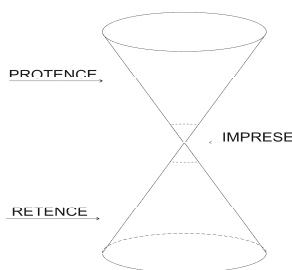
Takhle řekl profesor takhle  
a složil rukávy  
takhle paní Zittelová takhle takhle takhle  
hodil mi tu košili do obličej  
a já jsem měla tu košili složit  
nemilosrdně  
Lidská hloupost je přece bezmezná  
Nene paní Zittelová přece nejsem blázen  
jsem přece pouze důkladný paní Zittelová ale žádný blázen  
jsem přece pouze důkladný paní Zittelová ale žádný blázen  
fanaticky důkladný jsem paní Zittelová  
nejsem nemocný nejsem nemocný vykřikoval  
jsem pouze fanaticky důkladný  
jsem proslulý svou fanatickou důkladností  
Pane profesore Schustere neumím to neumím to řekla jsem  
Nesnesitelná osobo křičel nesnesitelná osobo  
takhle složte tu košili takhle řekl  
to jsem nedokázala  
nemohla jsem tu košili už ani vidět.<sup>48</sup>

To všechno by se mohlo bez obtíží znázornit přímo. Hovořit však o „nedramatičnosti“ Bernhardových her (jak se někdy děje) je nedorozumění: lyričnost patří ve svém napjatém vztahu k epičnosti ke konstituentám dramatická! Bernhardova hra je výsostně dramatická! Bernhard (podobně jako O'Neill, ale odlišnými prostředky) domyslel sémiologii dramatu až do sváru s (možným) divadelním jevištěm... Na jedné straně epično, které se (už) neděje (protože všechno podstatné se událo): sebevražda profesora Schustera skokem z okna i holocaust „už byly“. Na druhé straně lyrično: sluchové halucinace paní Schusterové (křik nacistického shromáždění na náměstí), perzekuční blud profesora Schustera (kryptonacismus Rakušanů) i vzrušené hovory postav jsou lyrické. Eugene O'Neill zavlnul epický časoprostor do (vizuální) metafory masky, Thomas Bernhard do (narativní) řečovosti jako takové. Masky i řeč jsou úkazy tváře. Řeč a tvář jsou v zástupném vztahu: obojí může být maskou. Výsledkem je u Bernharda (jako u O'Neilla) „bodové lyrično“ jeviště.

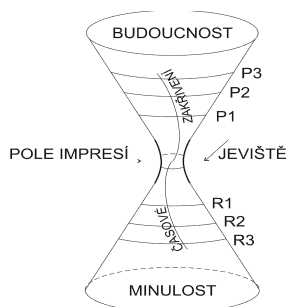
Lyrično a epično jsou strukturálními konstituentami dramatická; dramatické vzniká jejich protnutím, prolnutím a vzájemným pnutím. V předcházejícím textu (na příkladu původní řecké „scény“) jsme jejich vztah modelovali představou apeiratického kužele, směřujícího vzhůru: od bodového lyrického „podvědomí“ jeho vrcholu „pod“ orchestrů směrem k „podstavě“ epického „nadvědomí“; kruhová plocha orchestru (jako modelový tvar světa) byla v naší metafoře „dramatickou“ výslednicí konfliktu obou kognitivních principů. Představme si nyní, že se kruh orchestru zavlnul do jediné entity („bodová“ přítomnost) – asi tak, jako se

<sup>48</sup> Thomas Bernhard, Náměstí hrdinů. In Thomas Bernhard, Hry I. Divadelní ústav, Praha 1998.

narativnost dramatu u Eugena O’Neilla a Thomase Bernharda zavinula do „bodového“ lyrična (maska a řečovost). To, co se z tohoto „bodu“ otvírá směrem nahoru i dolů, jsou teď dva (apeiratické) kužele s totožným vrcholem.



Tento bod, nacházející se současně v obou kuželích (a který se modelovým zapuštěním jednoho kužele do druhého mění v kruhovou plochu, asi jako průchod mezi oběma částmi přesýpacích hodin), je pro nás vztažným bodem a polem dramatických impresí. Směrem dolů i nahoru se rozbíhají různé velké kruhové úseče: retencí ( $R_1, R_2, R_3$ ) a protencí ( $P_1, P_2, P_3$ ). Dramatický prostoročas, situovaný do „kruhového jeviště“ kolem tohoto vztažného bodu, vzniká ze zážehu retencí a protencí v impresi.



Protože je časově trojrozměrný (minulost ← přítomnost → budoucnost), pohybuje se dramatická postava a její mysl v prostoročasu kolem modelového vrcholu (nebo spíše: průniku) obou kuželů: dramatický prostoročas tím je *zakřivený* (a v blízkosti osy zakřivení z principu nepřístupný přímo). Přesněji řečeno: zakřivená je (vlivem retencí a protencí) jeho *přítomnost*; ta je v našem modelu („augustinovsky“) rozestřená po celé ploše „jeviště“ – od jeho středu (kam se sbíhají kruhy retencí) k jeho obvodu (kam se rozbíhají kruhy protencí).<sup>49</sup> Epický prostoročas byl lineární: podobal se perlám navlečeným na (jedné) šňůře. Lyrický prostoročas je (jakoby) svinutý do perly samotné: jen nedostatečně můžeme usuzovat na souvislosti („šňůra“), které jím procházejí či prošly; lyrický prostoročas je privativní. Charakteristika o linearitě, resp. zakřivení prostoročasu platí u epiky, resp. dramatu pro celek díla stejně jako pro (vloženou) epizodu. Epos a epika rozpracovávají retrospektivní epizodu do šířky, takže budí dojem samostatného textu (jak to vidíme např. u Odysseova vyprávění Fajákům); rozsah retrospektiv pak omezuje jejich možný počet. Drama rozsah epizody minimalizuje, takže ani na chvíli nezapomínáme na jejího vypravěče (jak by se to mohlo stát u Odysseova vyprávění); rozsah retrospektiv neomezuje jejich možný počet. Minulý čas v eposu je linearizován, přítomný čas v dramatu zakřívován.

<sup>49</sup> Přítomný čas věcí minulých, přítomných a budoucích. Viz k tomu Aurelius Augustinus, Vyznání, Kalich, Praha 1990, s. 396-400.



Dramatický prostoročas se tak podobá perlám, navlečeným na mnoha šňůrách. Je nelineární neboli *distorzní*.

Zakřivenost dramatického prostoročasu je posilována pozicí entity „subjekt“. Literární subjekt obecně je vrstevnatý: rozlišujeme vně-textový autorský subjekt, vnitro-textový subjekt díla (který je jeho nenázornou stopou), druhový subjekt (který je více či méně čitelnou modifikací subjektu díla ve smyslu narátora, např. lyrický subjekt) a subjekt postavy (který je v pozici znázorněného objektu). V lyrickém subjektu se subjekt díla plasticky znázornil, aniž by se stal postavou. Přistupujeme k němu zevnitř: lyrický subjekt je jediný a ve svých tematických průhledech sám sobě neprůhledný. To je také základní pozice jednotlivých postav dramatu: pozice „subjektu“ postavy je v dramatu lyrická a je taková (jak řečeno) nikoli arbitrárně, nýbrž ze své podstaty. V epice subjekt díla (sám o sobě nenázorný) znázorňuje sám sebe skrze více či méně značenou pozici narátora: ten může být jen formálně gramaticky značený, nebo se může stát (na ději nezúčastněnou nebo více či méně zúčastněnou) postavou; pak se stává fiktivním objektem, k němuž čtenář mentálně přistupuje „zvenčí“. Epických postav je vždy více: druhový subjekt epiky (epický subjekt) se tu rozestupuje do několika (objektových) subjektů postav. Říkáme, že úhrnný subjekt epiky je fragmentovaný. V dramatu je pozice subjektu symetrická s epikou. Čteme-li nějaké drama, vnímáme jeho do postav fragmentovanou subjektivitu jako řízenou jednotnou autorskou vůlí; v silné verzi dramatických poznámek se ocitáme v bezprostřední blízkosti subjektu díla. Na divadle jsou dramatické poznámky transponovány do kulis, jevištních předmětů a průvodních pohybů herecké postavy: subjekt díla je na divadle zastřen a fragmentace do postav kamufluje nezávislost na autorovi. Proto starší estetika chápala drama jako literární druh bez ústředního subjektu<sup>50</sup>. Dramatično, translokované na jeviště, je obsaženo v logickém řádu věcí a jako takové je neverbální; sémiologie dramatu se sémantizuje lyricky a epicky. Subjekt díla však může sám sebe aktualizovat v silné verzi poznámek, které se stávají autonomní autorskou řečí (jak jsme to viděli u Eugena O'Neill). Silná verze poznámek posunuje drama směrem k lyrickému nebo epickému literárnímu druhu: jejich narátora označujeme jako „dramatický subjekt“ (a chápeme jej jako symetrický k pozici lyrického a epického narátora, resp. lyrického a epického, tedy „druhového“ subjektu); dramatický subjekt nastoluje perspektivu a souvislosti dění na „jevišti“. Dramatický subjekt není „subjektem dramatu“ (jímž je znázorněná postava): subjekt dramatu se rozestupuje na jednotlivé fragmenty. Tyto fragmenty přistupují z různých pozic k možnému jednotnému prostoročasu dramatu a jeho smyslu; jejich sub-jektivita je (zastřenou) pro-jektivitou autora. Úhrnný prostoročas je tím fragmentován a jeho zakřivení stupňováno přetržitostí; dramatický prostoročas je *distorzní* a *diskrétní*. Je takový nikoli arbitrárně, nýbrž ze své podstaty, a je takový proto, že podobně *distorzní* a přetržitá je i naše dennodenní psychologická přítomnost. Ta je málokdy natolik bezpříznaková, aby neobsahovala pnutí směrem z minulosti i do budoucnosti; tato sémiologická tenze se externalizuje v řeči. Drama je potenciálně tragické proto, že vždy hrozí rozpadem úhrnné subjektivity, která nepřestala být kolektivní entitou, jak tomu bylo v klasickém řeckém dramatu. Tento „rozpad“ ale, jak vidíme u satyrského dramatu, může vždy ještě působit komicky.

---

<sup>50</sup> Jiří Veltruský hovoří o rozpadu ústředního subjektu v dramatu (do subjektů znázorněných postav) a o tom, že v dramatu „ústřední subjekt klesá pod práh vědomí.“ Viz k tomu: Jiří Veltruský, Příspěvky k teorii divadla, Divadelní ústav, Praha 1994, s. 91.