

Summary – Shrnutí



Umění vrcholného dramatu Johna Fletchera a jeho spolupracovníků

Silvia.

A great Professor, but a poore performer.

Ye are [...]

(*Women Pleased* 2.1.22–23)

John Fletcher (1579–1625) svého času tvořil spolu s Williamem Shakespearem a Benem Jonsonem věhlasný triumvirát největších dramatiků anglického divadla. Tato sláva přetrvávala po celé 17. století až zhruba do poloviny století následujícího, kdy s převládajícím klasicistním vkusem a především s nástupem idealistického myšlení začalo jméno Johna Fletchera upadat v nemilost divadel i kritiků. Přesto na jevištích doby restaurační dosahovaly hry vydávané pod jménem napůl mýtické dvojice dramatiků Francise Beaumonta a Johna Fletchera větší odezvy než Shakespearova dramata, která byla zhusta upravována. Moje práce vychází z předpokladu, že uznání, které se Fletcherovu svéráznému dramatickému a divadelnímu stylu dostávalo po dobu jednoho a půl století, nebylo jen efemérní vzplanutí k podbíživé lascivnosti a nevkusy, jak někteří kritikové tvrdili. Mým východiskem je, že tyto hry jsou dobré – a to především divadelně – a že nabízejí bohaté možnosti uplatnění v současném divadle. Jinými slovy má práce usiluje o dramatické přehodnocení vrcholného fletcherovského dramatu, kterého se mu dosud nedostalo (narozdíl od jeho současníků a spolupracovníků Philipa Massingera a Johna Forda).

Vrcholné fletcherovské drama

Humphry Moseley, vydavatel prvního sebraného vydání fletcherovských her (takzvané 1. folio z roku 1647), vsadil na mýtus zidealizovaného, věrného přátelství mezi Johnem Fletcherem a jeho prvním spolupracovníkem (prvním z mnoha) Francisem Beaumontem (1584–1616). Jak poznamenává Douglas A. Brooks (2000) ve své studii o otázkách rodícího se pojmu autorství a o vydávání her v Anglii 16. a 17. století, chtěl si Moseley v kontextu občanské války zajistit obchodní úspěch mýtem věrnosti, jaký se kolem obou autorů populárních dramát utvářel. Mimo jiné bylo zapotřebí dát souboru her, které se chystal vydat, jednotnou a „či-

telnou“ známku. Her, které napsali Beaumont a Fletcher spolu, byla ve sbírce paradoxně menšina. Převládaly hry napsané Fletcherem samotným nebo spolupráce, na kterých se podílel jeho nejbližší kolega a přítel Philip Massinger (1583–1640). Kromě něj mezi spoluautory patří většina ostatních jakubovských dramatiků, od Williama Shakespeara (se kterým Fletcher napsal tři hry), Bena Jonsona, George Chapmana, Thomas Middletona, až po Nathana Fielda, Johna Forda a Johna Shirleyho. Ze souboru, který se druhým foliím z roku 1679 rozrostl na dnešních 55 her, měl titulní dramatik Francis Beaumont podíl asi jen na třinácti a to navíc v období nejranějším, kdy – jak tvrdí moje studie – nedosáhli ani jeden dramatické „dospělosti“. Beaumont odešel z divadelnictví roku 1613, kdy se oženil, a zemřel ve stejném roce jako Fletcherův další spolupracovník z období počínající vyzrálosti (tedy 1612–13), William Shakespeare.

Většina kritických studií o se zabírá hrami z období raného, Beaumontovou hrou *Rytíř bořící palíčky* (*The Knight of the Burning Pestle*, 1607), Fletcherovou tragi-komedií *Věrná pastýřka* (*The Faithful Shepherdess*, 1608–09), a třemi spolupracemi (domněle nejlepšími), hrou *Philaster* (1608–09), *Dívčina tragédie* (*The Maid's Tragedy*, 1610) a *Králem být či nebýt* (*A King and No King*, 1611). Čas od času se objeví i Fletcherovy tragédie *Valentinian* (1610–12) a *Bonduca* (1612–14) a nejvíce pozornosti – ovšem ve studiích shakespeareovských – si získávají hry *Dva vznešení přibuzní* (*The Two Noble Kinsmen*, 1613) a *Jindřich VIII.* (*Henry VIII*, 1613). Vedle těchto dvou shakespeareovských her má kritická obliba raných (a v mnoha případech juvenilních) dramát své příčiny. Ve většině případů ji způsobuje dalekosáhlý vliv Shakespeareova mýtu a fletcherovské hry (jak je v práci nazývám) jsou studovány v kontextu jeho díla. Napsat práci o Shakespeareových současnicích zaručuje dostatečnou opodstatněnost. Dalším důvodem je, že v Beaumont a Fletcher v tomto raném období přebírali a parodovali cizí materiál častěji než později Fletcher sám anebo s jinými. Rané hry se tak snadno začlení do kategorie, která má v kritickém světě své zaběhané místo. Hry pozdější se nejčastěji setkávají s označením „jakubovská dekadence“ (Ellis-Fermor 1958) a studují se jako jisté patologické projevy úpadku.

Ve vrcholném období, které datuji přibližně do rozmezí let 1613 a 1625, Fletcher vytvořil dramatickou „dílnu“ (jak se někdy nazývá kolektiv fletcherovských autorů) a s ní nový typ barokního divadla anglické provenience, které v mnohém předjímá pozdější vývoj divadla španělského. Vrcholné fletcherovské hry užívají zdánlivě jednoduché dramatické a jevištní postupy, které plně využívají omezených možností alžbětinské scény, a evokují na scéně specifický, jinotajný svět, který má na jedné straně burleskní až fraškovité rysy a na straně druhé postihuje jemné významy alegorie. V mnoha případech se kritika zabývala otázkami vnějšími, tedy – abych použil terminologii Otakara Zicha – světem jevištních postav a jejich nízkými konflikty a opomíjela nebo též jim upírala význam hlubší, tedy sféru dramatických osob a jejich sdělné hodnoty. Nejnovější proud kritiky (a interpretační praxe) se zaměřuje na významy aktuální a čte fletcherovské hry jako politické komentáře na jakubovský absolutismus a jiné společenské dění. Dosud se však hrám nedostalo rozboru dramatického se zaměřením na divadlo (tedy na

svůj původní habitus) a tato disertační práce chce být touto scházející studií zralé fletcherovské dramatiky.

Moderní divadelní konvence

Jednou z hlavních příčin nedocení fletcherovského dramatu jsou novodobé moderní konvence. První kapitola práce se zabývá konvencemi jevištního realismu a druhá konvencemi ideologickými. V současné divadelní praxi přežívá pojetí realismu (případně naturalismu) jako mety hereckého a jevištního umění. Ačkoli se postupně objevují prvky figurativnosti v jevištním projevu, od 18. století je jednou z ústředních výhrad vůči fletcherovskému dramatu zjevná nepravděpodobnost a porušování jednak klasicistních divadelních norem a jednak z nich se vyvinuvších konvencí herectví. V tomto ohledu byla jakubovská dramatika dál: věděla, že víc než realismus je vyjádření figurativní, mnohovýznamové. (Mimochoodem u Shakespeara jevištní realismus vrcholil ve hrách jako *Jindřich V.*, *Julius Caesar* nebo *Kupec benátský*, tedy kolem roku 1598, aby záhy ustoupil divadlu bohatšímu.) V období jakubovském (1603–25) se vyvíjí nová forma divadla metaforického a mnohdy symbolického a alegorického a v realistickému, synekdochickému detailu jevištního výjevu emblematicky postihuje významový přesah a zpřítomňuje obecnost v konkrétním. Tak kupříkladu kolem roku 1608 se v divadle v nových hrách znovu objevuje němohra, tedy technika, od které bylo upuštěno v dobách vzkvétajícího realismu, jak poukázal Dieter Mehl (1965). Tento trend se vyvíjel i v jiných ohledech a v mnohém jsou jakubovské hry přímými předchůdci opery se svou pečlivou výstavbou rytmických dialogů (recitativů) a „ariózních“ malebných (lyrických) replik. První kapitola se zabývá případy zdánlivých mimetických nekonzistencí ve fletcherovských hrách a nabízí nové, figurativní řešení těchto úmyslně nerealistických dramatických situací.

Druhá kapitola („Theatre and Theory“) je teoretickou studií ideových konvencí, kterými žije moderní čtenář (a kritik). Studie se zabývá myšlenkovými zvyklostmi, stereotypy v literárním přístupu k dramatickým textům, tedy určitými „kritickými manýrami“, které protěžují určité typy divadla (například divadlo básnické, divadlo ideové anebo divadlo shakespearovské, které svého času bylo samozřejmě jen jedním z mnoha, nehledě k tomu, že i stereotyp toho, co je pokládáno za „shakespearovské“, je pojem odtržený od skutečnosti). Jednou z ústředních myšlenkových „manýr“ je platónské pojetí vědění, tedy jako něčeho existujícího mimo naše uvažování. V tomto duchu se vytvářejí konzistentní teorie, které získávají na přesvědčivosti nikoli stálým stykem s realitou jako spíš svou vnitřní konzistencí a logičností. Na příkladu eseje o alžbětinském herectví (John Russell Brown 1966) ilustruji neúspěšnou (a Brownem posléze přiznanou) snahu postihnout slovy realitu. V obecném přesahu se tato část zabývá neschopností slov vyjádřit extralingvistický jev. Druhá část se zabývá novodobou zálibou divadelního umění v politice a ideologiích. Spojení umění s politikou má kořeny v platónské filozofii, která v Anglii nabyla na vlivu v období romantismu, například ve vlivných spisech Coleridgových, jako M. H. Abrams poznamenává (1958). Souvislost s tím

má i novodobá záliba v divadelních „rámcích“, tedy ve zdůrazňování kontextu spíše než významu hry samotné (Potter 2001). S ohledem na fletcherovské hry studie komentuje londýnskou dvojprodukcí (z roku 2001) Shakespearova *Zkrocení zlé ženy* a Fletcherovy hry *Ženina výhra aneb Zkrocení zlého muže* (*The Womans Prize: or, The Tamer Tam'd*, 1611), která je symptomatickým projevem moderního ideologického divadla, které hledí na vlastní tendenční sdělení a hra mu slouží jen jako nástroj. Na několika dalších příkladech z fletcherovských her studie poukazuje na to, jak novodobé kritické a ideové konvence selhávají, mají-li před sebou hru nesdílející jejich anachronistické předpoklady.

Fletcherovská dramatika

Kapitoly 3–5 studují postupy vzniku alžbětinských dramát. Třetí kapitola se vrací k otázce, kterou se kritici zabývali, ale nedošli k jednoznačnému závěru. Je historickou studií osnov (fabulí či scénosledů) – anglicky „plots“ či „plots“. Podle podané hypotézy byly „plots“ standardním mezistupněm při psaní her. Dramatik, tvůrce osnov (Plotter) nejprve vytvořil (podobně jako tomu bylo v komedii dell'arte) scénosled, který stručně popisoval scénu po scéně průběh celé hry. Tento dokument pak byl nabídnut divadelní společnosti, která – pakliže dala souhlas – hru nechala zdramatizovat. Je doložen i případ, kdy Jonsonovu osnovu vypracoval Chapman. Studie sbírá a analyzuje dochované osnovy a jejich domnělé pozůstatky v textech her a usuzuje, jaký mohl být charakter alžbětinské osnovy. Tato hypotéza pak slouží dalším kapitolám (zejména kapitole 5) jako podklad k metodice. Kapitoly 4 a 5 analyzují možný proces vzniku Fletcherova dramatu *Bonduca*. Čtvrtá kapitola 4 podrobně studuje možné zdroje hry. Kapitola pátá analyzuje přerod zdrojů v osnovu a v konečnou hru a naznačuje některá fletcherovská dramatická specifika.

Fletcherovské světy

Kapitola šestá postihuje ústřední fletcherovskou dramatickou stavební logiku a ilustruje ji na různých hrách. Mezi techniky na této logice vybudované patří užití „nepravděpodobných hypotéz“ v dramatických situacích a jejich vztah k senekovským kontroverzím (*controversia*), které studoval E. M. Waith (1958). Kapitola tuto známou souvztažnost spojuje s fletcherovskými „letorickými“ postavami („humour types“), které byly dosud chápány spíše jako imitace (zcela odlišných) jonsonovských postav než jako technika *sui generis*. Fletcherovské drama užívá letorické postavy jako důležité expoziční činitele, kteří ustavují modalitu hry a vyjevují (vyjadřují) skryté rysy postav a dění v hlavních dějových liniích. Další spřízněné techniky, kterými se studie zabývá jsou tzv. „možné konce“ či „protažené možnosti“, technika, ve které postavy hrají hypotetickou možnost, která by se mohla uskutečnit. Tyto „nereálné“ (a divadelně velice vděčné) pasáže mají významnou sdělnou funkci, protože zjevují potenciál ukrytý v postavách. Poslední specificky fletcherovská technika analyzovaná v této kapitole je časté užití „klamu“ či „triku“ (deception). Podobně jako předchozí techniky si pohrává

s latentními možnostmi a v tomto případě zjevnými věcmi odpoutává divákovu pozornost a tak ho uvádí do onoho hypotetického, nereálného (a zároveň efektního) světa, který zhmotňuje skrytou potencialitu dění. Toto pojetí má blízko k chápání fletcherovských her jako alegorií.

Figurativním čtením dění ve fletcherovských hrách se zabývá kapitola poslední a analyzuje užití symbolických postav, emblematických situací, jinotajných motivů a znázorňování nadpřirozeného. Jedna část studie rozebírá scénu smrti královny Kateřiny v *Jindřichu VIII.*, ve které kromě „nebeské vidiny andělů“ (heavenly vision) vystupují dvě alegorické postavy, Griffith a komorná Patience (trpělivost). Další část se zaměřuje na alegorickou postavu pokušítele, jedné pokušítecké scény a závěrečné křesťanské katarze v populární hře *Rollo, vévoda normandský, aneb Krvelačný bratr* (*Rollo, the Duke of Normandy, or The Bloody Brother*, 1617) od Fletchera, Massingera, Jonsona a Chapmana. Poslední dvě části rozebírají dvě hry od Fletchera a Massingera inspirované Shakespearovou *Bouří*, totiž *Mořeplavbu* (*The Sea Voyage*, 1622) a *Věštkyni* (*The Prophetess*, 1622). V první z nich analyzuje alegorický význam plavby a uvěznění na ostrově (které má jednoznačné rysy očistce), ve druhé pak pojetí světské moci ve vztahu k moci nadlidské. (*Věštkyně* je vystavěna na motivu, který je nápadně podobný s Claderónovou pozdější slavnou, vrcholně barokní hrou *Život je sen*.) Obě posledně jmenované tragikomedie jsou ukázkami vrcholného fletcherovského dramatu, které vytváří poutavý a zdánlivě únikový svět, který se ovšem jinotajně – jako pravé barokní umění – vyjadřuje k nejniternějším otázkám života jednotlivce.