

JÚLIUS GAJDOŠ

OD DOBRĚ NAPSANÉ HRY K TEORII DRAMATU

V roce 1894 vyšlo ve Francii teoretické pojednání Georgese Poltiho s názvem *Třicet šest dramatických situací* a nebylo první, ve kterém se autor pokusil určit možný počet situací v dramatu. Tato studie, jak by mohl název napovídat, však nevycházela z nějakého způsobu režijního myšlení v divadle orientovaném na určité vidění situace, a s tím souvisejícím rozmístěním osob v prostoru jeviště podle předem určeného klíče. Neuvažovala o situaci ve vztahu k inscenačnímu řešení, jak by se mohlo zdát, a nenavazovala tak na linii komedie dell' arte rozvíjenou od 16. století v akademickém a dvorském prostředí Itálie i Francie (podrobněji viz Vostrý, 2001), která z praktických důvodů i zkušenosti rozlišovala mezi slovem a jednáním, básníkem a hercem a nutností spojit tyto i další složky v celek divadelního představení. Poltiho studie byla součástí tehdejšího teoretického myšlení o divadle, přesněji, západoevropských úvah o dramatu, jejichž základním kamenem se stala tragédie,¹ a pod tímto vlivem se středem pozornosti stal text. Renesanční znovuobjevení literární teorie, inspirované překlady Horatiových traktátů ale především Aristotelovou *Poetikou*, vneslo do divadla jako dominantní předmět zkoumání – text. Nadřazenost textu a převažující zájem o principy tří jednot ovlivnily nejen dramatiky, ale také způsob inscenační praxe. Tehdejší francouzští teoretici umění jako Francois Hédelin d'Aubignac (*La Pratique du Théâtre*, 1657) nebo Nicolas Boileau-Despréaux (*L'art poétique*, 1674) se vůbec nebo jenom málo zmiňují třeba o scénografii nebo o výpravě, ačkoliv divadlo v té době pracovalo se složitějším technickým zařízením. Ať to byly perspektivní dekorace jejich proměny, točna, půlené prospekty nebo rohové kulisy. V praktické rovině se tedy muselo uvažovat i o mimo-textových složkách divadla. Paradoxně nepřesná interpretace či redukce výkladu *Poetiky* formulovaná ve třech jednotách se stala určující formou klasicistní tragédie a jedině ve slo-

¹ Příkladem takového soustředění na tragédii, a tím i preferování textu je Poltiho ztotožňování pojmu tragický a dramatický. Odvolává se přitom na Goetha, pro kterého, jak sám tvrdí, byly tyto pojmy synonymické. (Polti, 1989:9) Nejsou však žádné důkazy o tom, že Goethe to skutečně takto zaměřoval.

vech dramatikových byly viděny možnosti rozvíjení jevištní práce.² V literární teorii se text dramatu stal jakýmsi normativem prezentovaným klasicistní doktrínou, která vládla nejenom italskému a francouzskému dramatu v 16. a 17. století, ale měla vliv na vznik takových institucí jako je Francouzská akademie, oficiálně založená v roce 1635, k diskusi o literatuře iniciovaná již v roce 1629. Za omezení vlivu klasicistní doktríny se považuje až uvedení hry Victora Huga – *Hernani*. Navzdory skandálu, který toto představení v roce 1830 provázelo, lze považovat toto omezení spíše za zdánlivé než za skutečné. Hugo sice porušil klasicistní model tím, že v tragédii použil nevhodná slova, nedržel se alexandríny, předváděl nezvyklé výjevy a mísil vážné a humorné scény, ale dominance textu v dramatu tím jistě nekončí. Text se i nadále v různých proměnách a obměnách stává primárním pro teoretické zkoumání dramatu až do současnosti, i když nesmíme opomenout výjimky jako bylo teoretické pojednání Denise Diderota *Discours sur la poesie dramatique* (1758), ve které zdůrazňuje vizualizaci divadla. Vedle textu se předmětem zájmu sporadicky stává také umění herecké.

Dominance textu vedla k vytvoření požadavku normativnosti dramatu udržovanou nikoliv jenom klasicistními a novo-klasicistními směry. Návody a doporučení jak psát hru, se jen hemží a Francie 19. století se stává přímo laboratoří dramatického textu.³ Klasicistní požadavek normativnosti je však vystřídán osvícenským modelem, založeným na diktátu rozumu. V pozadí osvícenské představy stála nová rozvíjející se představa Newtonova fyzikálního modelu světa, promítajícího se do všech systémů, včetně sociálního a kulturního. Svět představoval stabilní univerzální řád s dominancí mechanického řádu a kauzální realitou založenou na představě, že velké příčiny vyvolávají velké následky a naopak. Tedy svět stojící na lineární interakci mezi událostmi a objekty. Tato představa se naplno rozvinula v období naturalizmu, kdy dochází k tendencím spojit umění s vědou.

Model *dobře napsané hry* lze považovat za výsledek snahy o nalezení neměnného mechanismu a pravidel obecně uplatnitelných v dramatu, v jehož pozadí stála víra v pevný neměnný řád světa. Pravidla *dobře napsané hry* byla nejenom

² V této souvislosti nemohu nezpomenout povídku Jorge Borgese – *Averroesovo hledání* – o arabském učenci, který vycházel z arabské tradice, a tak byl pro něho základem příběhu a vyprávění. Vztah k divadlu nejlépe charakterizují slova jeho diskutéra: „Představte si,“ řekl, pomáhaje si rukama, „že někdo místo, aby příběh vyprávěl, ho ukazuje.“ (Borges, 1969:194). Tento učenec nikdy neviděl divadelní představení, neuměl syrsky ani řecky, pracoval s překladem překladu Aristotelovy *Poetiky* a pokoušel se vyložit a vysvětlit význam slov tragédie a komedie. Averroesovy omyly však paradoxně mohou přinést novou inspiraci i formu, jak to lze vidět u klasicistního dramatu a jeho výkladu Aristotelových tří jednot.

³ Návodům, jak napsat hru, snad podlehla většina zavedených francouzských dramatiků 19. století jako Augier, Banville, Dennry, Gondinet, Labiche, Sardou, včetně pozdějšího Zoly. Například Alexander Dumas ml., to řeší slovy svého otce: „Je to velice jednoduché; první dějství musí být jasné, poslední krátké a všechna dějství mezi tím zajímavá.“ (Dumas, 1957: 84) Victorien Sardou patřil mezi mimořádné vyznavače těchto pravidel: „... jsou to pravidla a pravidla, pro dramatické umění neměnná, přesná a věčná, pravidla, která jedině impotent, ignorant, zaslepenec a blázen nepochopí a od kterých si přeje být osvobozen. Je však jenom jediná skutečná metoda pro koncept a vytvoření hry – a to je vědět celkem přesně kam jdeme a vybrat si nejlepší cestu, která nás tam dovede.“ (Sardou, 1957:91)

respektována, ale i zdokonalována. Požadavek povinné scény (*scène a faire*), bez které hru nebylo možné uznat za kompletní, tak představoval oficiálně doporučeného průvodce dramatického psaní.⁴ Významným představitelem modelu *dobře napsané hry* byl Francisque Sarcey (1828–99) jeden z nevlivnějších kritiků a teoretiků posledních třiceti let 19. století. Brander Matthews vyzdvihuje osobitost Sarceyho teoretických názorů na umění dramatu ještě na počátku 20. století a poukazuje na jeho originalitu navzdory tomu, že neznal práce vzdělaných italských teoretiků renesance. Inspiraci pro svou teorii dramatu nacházel v Aristotelovi a Lessingovi. „Jednou mi řekl, že když se mu podaří najít v Lessingově *Hamburské dramaturgii* názor, který ho utvrzuje ve vlastní teorii, cítí se povzbuzen a ujištěn ve správnost svých názorů.“⁵ (Sarcey, 1957:113)

Sarcey ve své studii *Teorie divadla* vyslovuje názory, které nelze nechat zcela nepovšimnuté a které by svým kontextem možná zasáhly do *učeneckých* debat o dramatu i dnes. Byl přesvědčen, že každé umění napodobuje a proto je reprezentací života stejně tak i umění dramatické. Pojem reprezentace však chápal ve smyslu „kopie přírody“. (Sarcey, 1957:121) Proces vytváření této reprezentace vychází jenom z pozorování a nevyžaduje následnou reflexi. Podle něho objekty přírody působí na umělce, který „sérií konvencí“ nebo „triků“ (Sarcey, 1957:123) promítá do svého díla. Některé pozměňuje, pokud mají základ v tradici, jiné – takové, které působí na smyslové návyky vnímatele, nikoliv. Jeho teorie je jakousi kombinací Aristotelovy *mimésis*, kterou chápe doslovně jako odraz, otisk, pouhou kopii a subjektivizovanou formu reality, kterou do světa osvěcenského rozumu vnesli romantici. Podle Sarceye: „*dramatické umění je souhrn všech konvencí, univerzálních nebo lokálních, trvalých nebo dočasných, pomocí kterých se představuje život v divadle a publiku je tak poskytovaná iluze pravdy.*“ (Sarcey, 1957:125) Tím, že jsou pro Sarceye konvence zaměnitelné za triky, nerozlišuje mezi konvencí jako společenským územ, pravidlem obecně přijatým, a jeho subjektivizovanou formou, se kterou pracuje umělec/dramatik. Umělci je tak dovoleno s nimi volně nakládat. Odchyluje se však od romantické subjektivizované reality. Pro Sarceye je dramatik ten, kdo je schopen nebo přímo určen tyto konvence měnit (a to i formou triků) a vytvářet nikoliv subjektivizovaný, ale obecně platný svět. Dramatika tím zařazuje do elitní skupiny intelektuálů, která je schopná nebo přímo předurčena na základě kopie a subjektivizované představy *poskytovat publiku iluzi pravdy*. To jsou kořeny *dobře napsané hry*, tj. v intelektuálním úsilí vytvořit strukturu hry, nikoliv proto, aby naplnila to, co tvrdí, že „drama je reprezentantem života“ (Sarcey, 1957:120), ale aby reprezentovala představu, kterou vytvořil dramatik. Tato představa se může stát obecně

4 Mezi kritiky *dobře napsané hry* patřil George Bernard Shaw, známý svou kriticko-ironickou statí *Jak napsat populární hru*, zaměřenou především na francouzské dramatiky. Neopomenul ani Sarceye, Scribea, a také Sardoua, kterého kritizoval za celou dramatickou tvorbu. Jeho dramatický styl v intencích *dobře napsané hry* označil slovem *sardoodleddom*. (Hartnoll, 1991:477)

5 Citaci uvádím jako ukázkou toho, jak nelze oddělit pozorovatele od toho, co chce pozorovat. Jak důležité je pro pozorovatele objevování těch kontextů, které posilují a potvrzují jeho názory nebo teorii.

přijatelnou, protože dramatik je schopen nahlédnout a sestrojít takový model světa, který lze přijmout jako obecně platný.

K teoretikům, jejichž teorie vycházely z této koncepce patřil také Gustav Freytag (1816–1895), který publikoval svou *Techniku dramatu* roku 1863, u nás vyšel její překlad v Kouřilově Knihovně divadelního prostoru v srpnu 1944.⁶ Freytag se stal německým představitelem *dobře napsané hry* a podobně jako jeho francouzští soupeřníci vycházel z Aristotela, Lessinga, a také Schillera. Jeho propracovaná teorie o účinné stavbě dramatu také vychází z tragédie (především antické). Nejeftektivnější model, ke kterému dospěl je známá pyramidální struktura hry složená z pěti částí a tři krizí. Napsal také několik her a za jeho nejlepší dílo se považuje paradoxně nikoliv tragedie, ale komedie *Novináři*. (Journasten, 1852)

Studie Gergese Poltiho *Třicet šest dramatických situací* je součástí tohoto proudu. I když byla napsaná o třicet jedna let později než Freytagova *Technika dramatu*, lze v ní vidět podobné úsilí – odkrýt vnitřní strukturu dramatu. Tato snaha však předpokládá víru v existenci stabilní a neměnné formy. Polti patří mezi teoretiky, kteří tvrdí, že jim nejde jenom o zvládnutí řemeslné zručnosti dramatického psaní nebo o poskytnutí základních nástrojů pro konstrukci dramatu. Pro ně v popředí stojí drama jako výsostné umění s pevnou vnitřní strukturou. Jestli lze z těchto pozic nahlížet na Poltiho studii, může být předmětem dalšího zkoumání. Na rozdíl od zmiňovaných teoretiků je však blíže naturalistické vizi světa v jeho tendencích o exaktní přístup k umění, tj. v přijetí modelu světa, ve kterém prozatím ještě nebyly odhaleny všechny dramatické situace, ale s vírou, že jednou se tak určitě stane.

Na tyto pokusy, a s tím související omyly, lze také nahlížet jako na důležité úsilí proniknout do struktury dramatu a dramatického psaní a reflektovat poznatky v teoretických souvislostech. Jednotlivá podniknutí lze považovat za důležité příspěvky k vytváření základní platformy teorie dramatu. Byly součástí reflexe své doby a dávám tak trochu za pravdu také Sarceymu, jeho konvencím i trikům – pokud pod slovem trik budeme rozumět také tvůrčí činy, tj. takové, které z konvencí vycházejí a současně je překračují. Důkazem předešlých tvrzení je skutečnost, že i když je Poltiho studie nedůsledná, představuje v jistém smyslu ojedinělý počín, především ve své tendenci po exaktnosti jeho studií tato aktivita nekončí. Pro francouzského teoretika divadla Etiénne Souriau, byla Poltiho teorie důležitým inspiračním zdrojem. V padesátých letech minulého století se vydal podobnou cestou a i když došel k vyššímu počtu dramatických situací, nebylo to na jeho výzkumu to nejdůležitější. Byl součástí snahy semiotiků a strukturalistů první poloviny 20. století o objevení obecně funkčního literárního tvaru. Vlivy ruských formalistů přecházely přes Prahu do Paříže a Spojených států a dodnes jsou součástí významných teoretických přístupů v literární teorii vůbec. Tyto tendence – odhalit základní struktury situace, příběhu, dramatu – vycházely

⁶ Freytagova studie poukazuje na náhodnost výběru při překladu teoretické literatury o dramatu u nás. *Technika dramatu* patří k základní teoretické literatuře zatímco teorie jiných představitelů i celá koncepce *dobře napsané hry* zůstaly zcela neznámy, včetně studie Gergese Poltiho.

z různých a často rozdílných teoretických předpokladů a pokračují i v současnosti.

Ke koherentní součásti tohoto celosvětového bádání patří i česká teorie divadla a dramatu. Nejsou to jenom Otokar Zich, Jiří Veltruský, Jan Mukařovský, Jozef Deák nebo Ivo Osolobě, tj. skupiny tří generací strukturalistů, které jsou snad nejvíce citované v zahraničí a významně se zapsaly do krátkých dějin světové sémantiky a strukturalismu. Mám na mysli teoretiky Jaroslava Vostrého a Jana Císaře, kteří se ve svých studiích od 60. letech minulého století přímo nehlásili k semioticko-strukturalistickým východiskům, a to z důvodu nejenom okluzní politické fronty doby, která tomu nepřála, ale především proto, že ve svých teoretických přístupech stáli na pomezí situace a dialogu, více se zřetelem na scénicky tvar. Svými teoretickými úvahami poukazovali na dichotomii textu a inscenace, která se vine novodobější teorií divadla a dramatu. Možná právě nezatíženost uznávaných koncepcí jim umožnila volněji uvažovat o vnitřních vztazích dramatu – divadla. Vycházejíc z těchto poznatků, konstatují, že Vostrý i Císař v určitém smyslu vytvářejí oblouk od třetí generace českých a slovenských strukturalistů zpět k základním východiskům Otokara Zicha, který představuje tak významný průlom v české teorii. Zmiňují se o něm nikoliv proto, že by byl opomíjen. Právě naopak – je citován až přes míru. Citace z *Estetiky dramatických umění* již patří k scéně a faire teoretického pojednání u nás. Poltího teorie i teorie jeho současníků, a také pokračovatelů navazující na sebe nebo stojící v opozici jsou jakýmsi počátkem, odrazovým můstkem. Zichovy úvahy, práce českých strukturalistů a práce Vostrého a Císaře jsou důležitou součástí české teorie 20. století, v jednotlivých případech někdy zbytečně osamocených přístupů.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA:

- BRANDT, W.G. *Modern Theories of Drama*. Oxford 1998.
- BORGES, L.J. *Artefakty*. Praha 1969.
- DUMAS, A. (fils) *How to Write a Play*. In MATTHEWS, B. *Papers on Playmaking*. New York 1957, p. 84–85
- HARTNOLL, P. (ed.). 1991. *Companion to the Theatre*. Oxford 1991.
- POLTI, G. 1989. *The Thirty – Six Dramatic Situations*. Boston 1989.
- SARDOU, V. *How to Write a Play*. In MATTHEWS, B. *Papers on Playmaking*. New York 1957, p. 91–92.
- SARCEY, F.A. 1957. *Theory of the Theatre*. In MATTHEWS, B. *Papers on Playmaking*. New York 1957, p. 111–136.
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. Praha 2001.

FROM WELL MADE PLAY TO THEORY OF DRAMA

The study focuses on the 19. century theory of drama and the influences of previous periods, in particular, on classicist doctrine and *well made play*. The renaissance re-discovery of literary theory inspired by Horatius tractate and Aristotle's Poetics brought back the dominant subject of analysis – text – to the drama and to the theatre. Priority of

text and predominant interest in the principles of three unities affected not only the playwrights but also the staging. The text of drama became dominant subject for theoretical analysis and as such has been used up to present times. The study refers to the influence of the above mentioned theoretical analysis which can also be found in semiotic-structural analysis and underlines the different approach of Czech theoretists, whose conceptions were between a dramatic situation and a dialogue. In their theoretical studies they pointed out the dichotomy of the text and staging. It is their unprejudiced approach which enables them to consider the internal relationship of drama – theatre more freely without prioritizing the text and to take into account more complex scenic form.