

DÁMY A HUSAŘI ALEXANDRA FREDRA

František Všeticka

Za nejdramatičtější úsek života Alexandra Fredra se považuje jeho účast v napoleonských válkách. Svůj počátek má v roce 1809, kdy jako šestnáctiletý vstoupil do napoleonské armády, a končí teprve roku 1814, kdy se s poraženým dobyvatelem dostal až do Paříže. V uvedených letech se účastnil všech slavných tažení, což přímo i nepřímo ovlivnilo nejen jeho život, ale i tematiku jeho her a próz. Pro budoucího tvůrce však daleko závažnější a dramatičtější okamžiky jeho života nastaly, když se dostal do francouzské metropole. On, šlechtický mladík z haličského venkova, zde poprvé zhlédl světové dramatiky na nejpřednějších scénách a v dokonalém provedení. Právě zde, při návštěvě Moliérových a Goldoniho her, se začal formovat proces, z něhož vyrostl největší polský dramatik 19. století. Literární historik Alexander Brückner měl vůči Fredrovi jisté výhrady, jež formuloval těmito slovy: "Jakkoliv se Fredro už v Paříži osobně přesvědčil, že divadelní kus teprve na jevišti při představení získá a v plném světle se jeví, přece jen o vyprávění svých her nikdy nedbal, do divadla za kulisy nechodil a divadlu vůbec zůstal cizím".¹ Je docela možné, že tohle všechno Al. Fredro nečinil a nekonal, na druhé straně však také nemusel, neboť podstatu divadelního umění a dramatické tvorby do sebe už jednou provždy vstřebal za svého pařížského pobytu. Na francouzských scénách vypořádal všechno základní - charakter dramatické postavy, divadelní techniku i stavbu dramatického díla. O tom, jak dobře se poučil a jak ještě lépe dovedl svého poučení ve své tvorbě použít, svědčí nejedna jeho hra, avšak snad nejdokonaleji o tom vypovídá jedna z jeho nejhranějších her - *Dámy a husaři* (damy i huzary, 1825).² Téměř každá stavebná složka této komedie, každý její komponent, svědčí o Fredrově divadelní zasvěcenosti, dramatické zručnosti a kompoziční virtuozitě.

Vypovídá o nich už začátek hry. Děj komedie se odehrává na majorově venkovské usedlosti, v jejímž jednom pokoji spolu rozmlouvají major a jeho vojenský sluha Rembo. Jejich vstupní repliky jsou neobyčejně závažné, neboť je v nich anticipován celý příběh dramatu. Z rozmluvy mezi oběma postavami je zřejmé, že má být uloven srnec a dvě srny - hra sama pak pojednává o tom, jak mají být uloveni husaři, shodou okolností rovněž tři. anticipačními introdukcemi a dramatickými příběhy mají také shodné vyznění, neboť k chystanému lovu, jakož i k připravovaným ženitbám, tak jak byly v průběhu hry zamýšleny, nakonec nedojde. Podstatný rozdíl mezi anticipačními introdukcemi a drama-

tickým příběhem je pouze v tom, že ti, kdo byli na začátku iniciátory honitby, se během děje stávají jejím předmětem.

Přechod z anticipační introdukce do dramatického příběhu je ve hře zcela jednoznačný, neboť Fredro změní situaci mezi dvěma sousedními replikami v okamžiku:

MAJOR : Tak pojďme na ten hon.

REMBO : (se vřítí dovnitř): Hosti! Jedou k nám hosti! 3

Přechod je vyjádřen akcí, nejsvébytnějším a nejprůzračnějším prostředkem dramatického žánru. Zprávu přináší podle autorova záměru ten, kdo na začátku lákal na honitbu.

Podobným způsobem je vymezena i introdukce ve Fredrových Panenských slibech. Na jejich začátku vystupují toliko mužské postavy, v okamžiku kdy se zjeví první ženská bytost, introdukce končí. Předěl mezi mužským živlem a nástupem ženského není zde ovšem tak zřejmý jako v Dámách a husarech.

Introdukce tvoří součást expozice, která končí momentem prvního napětí. V Dámách a husarech jej představuje scéna, v níž Orgonová, majorova sestra, mu oznámí, že se má oženit (10. výstup 1. dějství).

Drama vybudované na klasickém principu zahrnuje obvykle všechny čtyři stavebné momenty - vedle momentu prvního napětí také moment krizového napětí, moment vrcholného napětí a moment posledního napětí. Dámy a husaři takovýmto dramatem jsou a moment krizového napětí, tj. přechod z kolize do krize, v něm tvoří scéna, v níž major dojde poznání, že může milovat Žofii, dceru Orgonové, která ho neodmítá (10. výstup 2. dějství). Scéna vrcholí výjevem, v němž major obejmě Žofii. Tento moment byl působivě zvýrazněn v krakovské inscenaci Andrzeje Jamróze, v níž představitelé obou postav vytvořili při objetí přímo baletně vzepjatou figuru, navíc časově potvrzenou, neboť oba herci v této figurě delší dobu setrvali. Dokonalá inscenace je taková, která dovede zdůraznit (divadelně zdůraznit) uzlové momenty dramatu - a to je právě případ Jamrózovy krakovské inscenace.⁴

Na momentě prvního napětí a momentě krizového napětí je zajímavé to, že jsou pravidelně umístěny - oba se nacházejí v 10. výstupu (1. a 2. dějství).

Závažnou součástí Fredrový komediální krize je kuriózní projev ženské kupliřské logiky. Autor jej vložil do 12. výstupu 2. dějství, kde má podobu majorova rozhovoru s Dynalskou, další jeho sestrou.

DYNALSKÁ: Ženy rychle stárnou.

MAJOR: To je taky pravda.

DYNALSKÁ: Žofii je osmnáct?

MAJOR: Osmnáct.

DYNALSKÁ: Za deset let jí bude osmadvacet.

MAJOR: To je pravda.

DYNALSKÁ: A za patnáct - třiatřicet.

MAJOR: Pravda.

DYNALSKÁ: A je po mládí.

MAJOR: Svatá pravda.

DYNALSKÁ: Tak jakýpak je mezi vámi rozdíl?

MAJOR: Ale je!

DYNALSKÁ: Žádný.

Nejen tento dialog, ale celý příběh s ženitbou je ve stavu krize, proto se Dynalská uchyluje k této alogické argumentaci.

Obdobný výjev se vyskytuje také ve Fredrově komedii Doživotní renta (ve 4. výstupu 2. dějství). Lichvář Latka v něm chce Twardoszovi prodat doživotní rentu, svoji původní nabídku jednoho sta tisíc postupně snižuje až na částku čtyřiceti tisíc. Nejde tedy o kvantitativní řadu klimaxovou jako v Dámách a husarech, ale o řadu antiklimaxovou. Je to ovšem kvantitativní řada týkající se zcela jiného předmětu, komický efekt obou scén je však do značné míry příbuzný.

Moment vrcholného napětí představuje v Dámách a husarech scéna, v níž poručík Edmund a Žofie docházejí k závěru, že pro jejich lásku není žádné naděje (6. výstup 3. dějství). Vrchol hry bývá v komedii zcela zákonitě tragický nebo vážný, tak je tomu i v Dámách a husarech. Obecně potom platí, že v kulminacím vrcholu hry se vždycky realizuje něco, co je protikladné závěrečnému rozuzlení.

Momentem posledního napětí je posléze scéna, v níž Rembo v rozhovoru s Řehořem podstatným způsobem zasáhne do osudu trojice zamilovaných husarů (18. výstup 3. dějství). Byl-li moment vrcholného napětí tragický, pak moment posledního napětí je tragikomický, což je záležitost nejen Fredrovy komedie, ale komedie vůbec.

Po momentu posledního napětí následuje rozuzlení, jež zahrnuje výrazný kvantitativní efekt - všechny postavy (vyjma sloužících) se ocitají v závěru na scéně. Přesvědčivost závěrečných argumentací a dějových zvrátů (major dává Žofii za muže Edmunda, kterému zároveň odkazuje i svůj majetek) doprovází Fredro přítomností všech stěžejních postav při závěrečném aktu. Všichni musí být po autorově vůli přítomni finálnímu vyřešení.

Z dějové osnovy Fredrovy komedie nápadně vyniká autorova tendence k uplatnění a využití čísla tři. Zmíněná tendence je tak výrazná, že můžeme hovořit o triadickém principu. Projevuje se už ve volbě postav - ve hře vystupují tři husaři, tři dámy a tři služky. První trojici doplnil přítom Fredro kaplanem, druhou Žofii. V komedii se dále zamilují tři mužští hrdinové - major, rytmistr a Řehoř. Všichni tři pak od svého předsevzetí oženit se ustoupí. Ve hře s milostnou tematikou je nezbytný milostný trojúhelník, který v Dámách a husarech tvoří major, Žofie a poručík. Součástí uvedených triád je posléze i skutečnost, že Žofie má osmáct let (3 x 6).

Figurální trojice mají svoji bezprostřední korespondenci v architektonce v podobě tří dějství. Triadický ráz má konečné i počet jednotlivých výstupů - je jich celkem 54, což je rovněž číslo násobené třemi (3 x 18).

Poněkud zvláštní postavení mají ve Fredrově hře dvě postavy - Žofie a Rembo. Žofie především svým vyprávěním v 15. výstupu 1. dějství, jímž vnáší do této intimní komediální historie výrazný společenský faktor. Na jednom místě tohoto výstupu Edmundovi vypráví o prožitých válečných strastech: " Otec tehdy cestou onemocněl, museli jsme na několik dní zastavit v té hájovně. Třetí den po odchodu našeho vojska vniklo do vesnice několik set vojáků různých zbraní. Začali drancovat

a řádili tak, že nakonec bez nejmenší příčiny podpalovali domy. Mne odvlékli pryč od otce. Viděla jsem, jak chytá střecha hájovny, když najednou mi zazněl v uších tvůj hlas." V Žofiině vyprávění se tak nejvýrazněji projeví dobová společenská realita. Divka líčí scénu z napoleonských válek, jichž se Fredro, jak bylo řečeno, aktivně účastnil. Autor Pomsty byl kapitánem husarského pluku knížectví varšavského, který bojoval po boku Napoleonově. Fredro se účastnil napoleonského tažení do Ruska a po pěti letech vojenské služby se vrátil na haličský statek. V tomto prostředí krátce před ruským tažením - tj. roku 1810 nebo 1811 - se odehrává děj Fredrovy komedie. Žofiino vyprávění je pak v této hře nejvyhrocenější společenskou promluvou. Fredro jako by záměrně vloží tuto promluvu do úst příslušníka nejmladší generace, tj. generace nadějně, perspektivní, která teprve vstupuje do společenského života. Přiznačně dále je i to, že promluvu o válce nevloží Fredro do úst některému z husarů, jimž je vojna samozřejmostí, ale přisoudí ji nevojákovi, navíc divce. Žofiina replika tak dostatečně naznačuje, že Fredro nebyl zdaleka takovým uzavřeným a zarputilým konzervativcem, za jakého ho vydávali jeho odpůrci.

V postavě Žofie je zároveň něco biografického, neboť mladá hrdinka má stejné jméno jako Žofie z Jablonowských, autorka pozdější žena. V době, kdy ji Fredro poznal, byla provdána za jednoho z nejbohatších mužů ve Lvově. Teprve po desetiletém úsilí o rozvod se stala jeho ženou. Fredrovo zdůrazňování postavy Žofie není tedy nijak náhodné.

Podobné je tomu s postavou Remba, jenž je v průběhu hry figurou zcela podružnou, která teprve v 18. výstupu 3. dějství naroste v aktivní dramatickou postavu. vyroste v činitele, který svou přesvědčivou argumentací zvrátí dosavadní události. Stane se tak v ostré pútce mezi ním a Řehořem, jejichž přímými svědky jsou major a rytmistr (z předchozího a následujícího děje ovšem vime, že Fredro zinscenoval tuto scénu především pro majora a rytmistra). Fredro zdůraznil Remba také společensky - je to sluha, jenž rozumově stojí nad pány. V této společenské relaci je skryto odvěké napětí mezi pánem a sluhou, zejména pak sluhou, který svého pána intelektuálně převyšuje. Ve vztahu mezi majorem a Rembem realizoval tedy Fredro figurální dvojici pán a sluha.

Rembo tímto číнем uzavírá v podstatě drama. Rembo je ovšem nejen ukončuje, ale také začíná, neboť v 1. výstupu hry je to právě on, kdo vypráví o srnci a srnách, kdo sděluje ty okolnosti, jež se stávají základem anticipační introdukce. Rembo je tedy postava, jež na začátku přispívá k anticipaci a na konci rozhodným způsobem napomáhá k tomu, aby se anticipace realizovala v tom smyslu, v jakém byla na začátku naznačena. Kouzlo Rembova jednání a Fredrova mistrovství spočívá v tom, že oba své počiny provádí husarský sluha zcela bezděčně.

Za pozornost stojí konečně i výtvarná podoba scény, která odpovídá syžetovému průběhu hry. V 1. dějství má vyslovené mužskou, vojáckou kulisu: "Uprostřed pokoje stůl, na něm mapy. Vpravo šachový stůl, za ním židle. V pozadí na stěně různé zbraně, piky, terč, 'turecké hlavy' (loutky janičářů, které

slouží jako terče)." Druhému dějství dal Fredro kulisu ženskou - všechny scénické reálie ukazují na ženskou nadvládu v domě: "Tentýž pokoj. Místo zbrani otevřené krabice s ženskou parádou. Místo sáčků na stolku zrcadlo. Na 'turecké hlavě' čepček, na terci šaty. Mapy a klece jsou odklizeny." Kulisa 3. dějství signalizuje pak šťastné vyřešení hry: "Stejný pokoj ozdobený květinami."

Celková výstavba Fredrovy hry *Dámy a husaři* má do značné míry klasicistní charakter. Z klasicismu přejal Alexander Fredro některé pozitivní a z hlediska vývoje dramatického žánru nezbytné znaky, k nimž patří především: (1) uplatnění všech stavebních momentů - Fredro je klasicistní v tom, že neupřednostňuje jeden na úkor druhých, nezvýrazňuje jeden a nepotlačuje jiný, harmonicky uplatňuje všechny přibližně stejným způsobem; (2) pravidelné umístění momentu prvního napětí a momentu krizového napětí - oba se vyskytují ve stejných výstupech různých dějství.

Jestliže čtveřice stavebních momentů ukazuje směrem do minulosti (i když je to minulost v mnohém směru stále živá), pak závěrečný kvantitativní efekt poukazuje do budoucnosti - podtrhuje totiž autorovo směřování k uměleckému realismu. Kvantitativní efekt zahrnuje v české dramatičce např. Tylova *Lesní panna* a *Gazdina roba Gabriely Preissové*.⁵ Zatímco hra G. Preissové je ryze realistická, pak Tylova *báchorka* je romanticko-realistická. Její korespondence s Fredrovou komedií je svým způsobem přílehavější, neboť hra polského klasika svědčí o jeho tihnutí od klasicismu k realismu a dramatická *báchorka* českého klasika o jeho inklinaci od romantismu k realistické metodě.

Komedie *Dámy a husaři* je tak úzce spjata jak s minulostním literárním a uměleckým kontextem (s klasicismem), tak s kontextem budoucnostním (s realismem). V prolínání obou tendencí u Fredra naprosto splyvá, je téměř nerozeznatelná a nevysledovatelná, což patří k nejvyšším projevům dramatického uměleckého mistrovství.

POZNÁMKY:

- ¹ BRÜCKNER, Al.: Dějiny literatury polské 2. Praha, J. Laichter 1906, s. 11.
- ² Premiéra 18. listopadu 1825 na lvovské scéně.
- ³ Cituji z překladu Mojmiry Janišové (*Dámy a husaři*, Praha, Dilia 1977) a přihlížím zároveň k textu originálu (Komédie 3, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955).
- ⁴ Premiéra 30. září 1984 v divadle Bagatela. Ve shlednutém představení hrál majora Bogdan Kiziukiewicz a Žofii Elżbieta Szewc.
- ⁵ Viz o tom v mé stati *Gazdina roba Gabriely Preissovej*, in: *Pamiętnik Słowiański 38-39*, Warszawa, Polska Akademia Nauk 1988-1989, s. 163-169.