

KAREL BUNDÁLEK

K PROBLEMATICE DIALEKTIKY DIVADELNÍCH ŽÁNŘŮ

Nežli přistoupíme k vlastnímu výkladu problematiky divadelních žánrů, je třeba si udělat jasno ve významu pojmu žánr.

Sémantickou analýzou slova „žánr“ v teorii umění se podrobně zabýval Václav S m i t k a ve studii *Sémantické problémy taxonomie umění*.¹ V. Smitka porovnával používání slov rod, druh, žánr, žánrová forma v různých teoriích umění a snažil se ukázat na jejich taxonomický charakter. Při tomto průzkumu zjistil, že shora uvedené pojmy jsou velmi často používány bisémicky nebo polysémicky. V našich dalších výkladech budeme vycházet z výsledků Smitkovy analýzy a pod slovem žánr budeme rozumět „skupinu uměleckých nebo literárních děl s určitými společnými znaky“.²

Podobnou definici pojmu „žánr“ podává Miroslav Č e s a l ve své práci *Žánry a struktura dramatického textu*.³ Vyšel ze slovníkové definice tohoto pojmu a metodou eliminace dospěl k jeho výkladu jako označení druhu. Tento druh či žánr pak definuje jako „souhrn určitých charakteristických vlastností či principů, který nám pomáhá třídit umělecká díla do určitých skupin“.⁴

Současně však M. Česal ve své práci připomíná skeptický názor italského estetika B. Croceho, který poukazoval na spekulativní charakter takovéhoho třídění, a zjišťuje obtížnost druhového a žánrového třídění moderního umění, neboť se tu „žánry a často i druhy navzájem prostupují, spojují se v nejjzdálenější žánrové oblasti v jednom uměleckém díle [...]“.⁵

Přesto však M. Česal přiznává studiu druhů a žánrů a jejich zákonitosti význam nejen pro historii umění, ale i platnost širší, nejen teoretickou. V této souvislosti zjišťuje, že „výběr žánru ovlivní jak volbu látky a charakter tématu, tak i vnitřní výstavbu celého uměleckého díla“.⁶

¹ Estetika 1969, č. 4, 247—283.

² Tamtéž, 263.

³ Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, Praha 1969.

⁴ Tamtéž, 1 (podtrhl M. Česal).

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž, 2.

M. Česal pak dospěl k zjištění, že „každý druh, každý žánr si vytvořil během své existence určité zvláštnosti a určité prostředky i určitou techniku, a studium těchto zvláštností, prostředků a technik nám umožňuje nejen poznat hlouběji umělecké dílo samo — i v jeho individuálním charakteru, ale také nám poskytuje určité teoremy důležité jak pro teorii, tak uměleckou praxi, nehledě už na úkoly historické“.⁷

Velmi zajímavým způsobem interpretuje pojem žánr M. Kagan ve své knize *Lekcii po marxistsko-leninskoi estetike*.⁸ Poukazuje na problematičnost tohoto pojmu, jímž jsou označovány nejrůznější modifikace struktury uměleckých děl. Přitom není vyjasněno, zda mezi různými směry žánrové diferenciací lze u jednotlivých uměleckých druhů nalézt jistou zákonitost a zda existují společné zásady žánrového členění pro celou oblast umělecké tvorby.

Dialektické pojetí umění jako složitého dynamického systému, který je s to v důsledku změn své mnohvrstevnaté struktury měnit svůj stav, dovoluje — podle Kaganova názoru — nalézt na všechny tyto otázky odpověď. Jestliže je mnohotvárnost uměleckých druhů a interpretací determinována jejich *materiálněkonstruktivními a sémiotickými parametry*, pak mnohvrstevnatost a rozličný charakter žánrových modifikací ve struktuře každého druhu umění jsou určovány jinými jeho stránkami, totiž aspektem *gnoseologickým, hodnotícím a modelujícím*. V žánru se totiž projevuje výběrový charakter uměleckého tvoření, jež lze bezprostředně postřehnout. M. Kagan přitom vychází z logické analýzy možností, které v sobě každý ze subsystémů umění zahrnuje.

Při zkoumání *gnoseologického* subsystému přirovnává M. Kagan umělecké poznání k reflektoru, jehož světelný kužel vytváří určitý prostorový horizont. A tak umělecké poznání, ať sebeobsažnější, musí se nakonec vždycky soustředit na vymezený okruh životní reality. Tímto okruhem může být přítomnost, minulost nebo budoucnost, může jím být vnější svět — svět jednání a událostí — nebo také vnitřní, duchovní svět lidské osobnosti, její duchovní a duševní život, mohou to být vztahy lidí v práci, v denním životě, při politické činnosti, ve válce apod. Podle toho všeho se lokalizuje obsah uměleckého díla, a to také podmiňuje nutnost přizpůsobovat uměleckou formu danému obsahu. Tak se podle M. Kagana vytváří v literatuře, v divadle a ve filmu *první řada žánrového členění* — například historický žánr, historicko-revoluční žánr, psychologický žánr atd.

Žádný z těchto žánrů pochopitelně nevystupuje v čisté formě. Často se setkáváme se smíšenými formami, s žánrovými útvary obsahujícími prvky různých žánrů. Avšak existence hybridních forem není v protikladu k výskytu jednoduchých forem, výchozích forem pro určité syntetické útvary. Jednotlivé druhy umění neposkytují stejné možnosti pro nakopnutí tematických žánrů (viz rozdíl mezi románem a dramatem). Koneckonců otázka respektování nebo stírání žánrových hranic závisí na metodologické orientaci toho či onoho uměleckého směru. Žánrové členění závisí tedy v první řadě na *konkrétní orientaci uměleckého poznání*.

Současně však souvisí žánrová diferenciacie s obsahem životního materiálu, jenž se k uměleckému poznání nabízí. Z toho vyplývá např. ohraničení na

⁷ Tamtéž (podtrhl M. Česal).

⁸ Leningrad 1971.

skeč, jednoaktovku, celovečerní hru. Šíře uměleckého poznání tvoří tedy druhou řadu žánrového členění.

Třetí kategorie žánrů je podle M. Kagana závislá na konkretizaci *hodnotového aspektu* uměleckého tvůrce. Umělecký patos díla se může projevit v rozhodném přitakání nebo zamítnutí určitých hodnot (jejich kritikou, odhalením, zesměšněním). Může však dojít i ke spojení obou axiologických pozic. Konkretizace ideově emocionálního obsahu si vyžaduje formu, která dokáže tento obsah vyjádřit a sdělit. V dramatu je to např. tragédie, tragikomedie, komedie (která se může opět konkretizovat v „podžánrech“, jako je lyrická či satirická komedie, farse, vaudeville). I v tomto případě je konkrétní naplnění této žánrové řady závislé na specifice jednotlivých umění a na zvlášt- nostech každé umělecké tvůrčí metody.

Čtvrtá rovina žánrové diferenciaci vyplývá z plastičnosti, flexibility a *variační schopnosti* tvůrčí stránky umělecké struktury. Představuje rozkmit od pouhého napodobení skutečnosti až po její transformaci a zpodobení specificky uměleckým jazykem (v divadle je to např. rozdíl mezi iluzivním obrazem života a jeho zpodobením pomocí metafory, modelu). Avšak i zde se setkáváme s rozdíly v možnostech jednotlivých druhů umění využívat těchto dvou krajních uměleckých postupů. V neposlední řadě zde hraje důležitou roli i tvůrčí metoda příznačná pro ten či onen umělecký směr (klasicismus, realismus, symbolismus, naturalismus).

M. Kagan chápe tedy žánr jako obecnou kategorii morfologie umění, nalézající se na pomezí estetiky a jednotlivých specializovaných uměnověd. Přítom základní roviny, jak zde byly analyzovány, jež vedou k žánrové diferenciaci, nelze pojímat izolovaně, ale je třeba je vidět ve vzájemné dialektické souvislosti.

Metodickým východiskem naší úvahy bude studie Jaroslava Volka *Otázky taxonomie umění*,⁹ které se dovolává i Miroslav Kouřil ve své *Úvaze před diskusí*.¹⁰

Plně lze souhlasit s Volkovým zjištěním, že „bez konstituce taxonomie umění není možné odpovědně formulovat řadu nezbytných hesel pro jakýkoliv estetický nebo i filozofický slovník (pokud, jak je to zejména v západních zemích zvykem, zahrnuje estetické a obecně umělecké otázky do svého zorného pole), a to nejen snad těch hesel, která podávají definice a určení taxonů samotných, ale i všech ostatních, v nichž kterýkoliv taxon hraje nějakou úlohu v definiens nebo v tzv. *explikatu* [podtrženo autorem — K. B.] výpovědi o skutečnosti, uvedené a pojmenované heslem samým“.¹¹

Především je třeba se zmínit, oč v této Volkem požadované taxonomii jde. Slovo „taxonomie“ funguje jako název pro jistý aspekt kategorizační a klasifikační systematizace v biologických vědách. J. Volek se snaží taxonomického aspektu využít i pro jednotlivá umění a pro jejich vnitřní třídění. Zabývá se vytvářením druhové systematiky — taxonomických řad a struktur, vedoucích od jedinečného k obecnému (nebo naopak). V našem případě by šlo o posloupnost taxonů představovanou pojmy umělecká oblast nebo rod (divadelní umění), druh (převaha mluveného slova, převaha zpěvu, převaha po-

⁹ Estetika 1970, č. 3, 194—211.

¹⁰ Prolegomena Scénografické encyklopedie, část 2, 13—19.

¹¹ Estetika 1970, č. 3, 198.

hybu), žánry (kupříkladu komedie, tragédie, opera, opereta, balet, pantomima), žánrové formy (antická tragédie, absurdní komedie, opera buffa, výrazový balet atd.).

K tomu, abychom mohli v případě divadelního umění vytvořit taxonomickou strukturu a skupiny divadelních fenoménů utřídít do jejich jednotlivých „pater“, je třeba si zvolit určitá klasifikační hlediska, přičemž tato hlediska mohou být pro každé „patro“ jiná. K rozlišení divadelních druhů (tedy pro první „patro“) je možno zvolit různé noetické přístupy.

Přijmeme-li Kouřilův výklad divadelního umění jako zpodobování „umělym životem“, jež předpokládá živého člověka jako materiál a prostředek tvorby, pak se vsutku nabízí třídění (řazení) „podle způsobu projevu živého člověka (= herecké postavy), v díle (= divadelním představením), podle toho, mluví-li, zpívá (s doprovodem hudby), vyjadřuje se pohybem (tancem, mimicky apod.), nebo je zastoupen loutkou (může být v rozpětí od foto — natur — typizace — stylizace — abstrakce) s podmínkou, že tuto loutku vede (její pohyb řídí) živý člověk (viditelný nebo neviditelný)“.¹²

Jinak tomu ovšem opět bude, vyjdeme-li z názoru, že onou skutečnou prapůvodní podstatou divadelního umění je syntéza dvou umění — pantomimy a poezie (to platí pro činohru), nebo pantomimy, zpěvu a poezie (vztahuje se na operu) nebo tance a poezie (týká se baletu — ovšem do divadelního představení baletu přechází jen syžet, rozvíjející se děj).

Zcela jiný pohled nabízí třídění Kožínovovo, kombinující členění na umění statická, dynamická, syntetická a umění slovesná s členěním na umění výrazová a zobrazující.¹³

Podle tohoto třídění je např. drama syntetickým uměním zobrazujícím, kdežto balet a opera jsou syntetickým uměním výrazovým. Pantomima je dynamickým uměním zobrazujícím, zatímco tanec patří do dynamického umění výrazového.

Ve výčtu podobných pokusů o taxonomii uměleckých druhů bychom mohli pokračovat dále. Avšak již těchto několik příkladů postačí k tomu, abychom si uvědomovali, že taková třídění a jejich klasifikační kritéria mají své slabiny.

J. Volek v citované studii připomíná, že každé třídění může mít ráz víceméně striktní kategorizace, jsou-li podtřídy vylučně nebo aspoň v rozhodujících momentech určeny svými hranicemi, mezerami, či vznikají-li relativně oddělené „kategorie“, izolované skupiny, pevné „rámce“ atd.

Za nikoliv méněcenné pokládá J. Volek „i takové třídění, které je vybudováno na principech *typologické polarizace* [podtrhl J. V.], tj. kde rozhodujícím faktorem není funkce nějaké vytčené meze, „nepřekročitelné“ hranice, ba kde třeba ani žádnou takovou „překážku“ nemůžeme najít, kde vůbec hranice tohoto typu neexistují, ale kde funkci diferenciativního činitele tvoří naopak určité jádro, pól, „čistý“, „ideální“ typ, který danou oblast polarizuje (resp. kde je více takových pólů, které ji polarizují). Tím se produkují diferenciace podle toho, jak blízko či daleko tento prvek univerzální třídy (celého souboru) má k tomu či onomu pólu. Zatímco kategorizace tedy spočívá v podstatě na principu dichotomie „ano — ne“ (nutnost rozhodnutí ano — ne se zde vzta-

¹² Prolegomena Scénografické encyklopedie, část 2, 16.

¹³ V. Kožínov, *Druhy umění*, Praha 1964.

huje po příslušné úpravě podmínek rozhodnutí i na průniky souborů a kombinace kritérií a taxonů), typologická polarizace je naopak založena na dichotomií „více-méně“.¹⁴

Zejména toto Volkovo stanovisko je pro nás velmi důležité, neboť především novodobý vývoj umění ukazuje, že dochází k časté synkretizaci divadelních žánrů, porušování „mezi“ jednotlivých druhových a žánrových kategorií.

Toto hledisko typologické polarizace je třeba zvláště vzpomenout u třídění navrhovaného M. Kouřilem.

Tak např. v Kouřilově dělení jsou: činohra, hra se zvěvy a melodram typy, které se štěpí ze společného druhu charakterizovaného „mluvením“ postavy. Současně je však v těchto typech vedle mluvního gesta přítomen též pohyb, popřípadě i zpěv. Nejde tedy o izolované kategorie, ale o typy divadelních děl, v nichž jádro tvoří právě mluva herce, která celou tuto oblast polarizuje. Tato polarizace, jak ještě dále ukážeme, je historicky proměnlivá.

Kategorizaci divadelních druhů tedy v tomto případě neprovádíme podle striktní dichotomie „ano — ne“, nýbrž podle dichotomie „více — méně“: herecká postava více — méně mluví, zpívá, pohybuje se, je ztělesňována loutkou. Převažující vlastnost herecké postavy tvoří v tom kterém druhu jádro, pól, který tuto oblast polarizuje. Tim ovšem není řečeno, že by tu v menší nebo větší míře nemohly být přítomny i vlastnosti jiné.

Uvedme několik příkladů. Druh, ve kterém postava převážně mluví, se ve vyšším „patře“ štěpí na řadu žánrů (v terminologii Kouřilově typů), k nimž patří mimo jiné melodram, představující spojení mluveného slova s hudbou. Avšak melodram může mít několik podob. Je to: a) zpívané monodrama, jež se vyvinulo z Neverrova dramatického baletu, b) mluvený monolog s doprovodem orchestru, jež vznikl z recitativo accompagnato, c) báseň přednášená s hudebním doprovodem jako smíšená koncertní forma mezi dramatem a operou. Za melodram bezesporu považujeme Bendovu *Ariadnu na Naxu*, a přece tu nejde o žánr polarizovaný mluveným slovem, ale zpěvem. Melodram tohoto typu by měl tedy spadat do kategorie žánrů odvozených z druhu, v němž herecká postava „zpívá“. Naproti tomu označíme-li za melodram Vrchlického—Fibichovu *Hippodamii*, pak tento typ melodramu patří nesporně mezi žánry odvozené z divadelního druhu, kdy postava „mluví“. Podobných případů bychom našli více. Ve hře se zpěvy (případně songy) postavy ve větší nebo menší míře zpívají, ale přesto celý žánr zřetelně polarizuje mluvené slovo.

Zcela zvláštní místo zaujímají v taxonomické metastruktuře tzv. syntetické divadelní žánry, které, jak již napovídá samo označení, tvoří kategorie, již současně polarizuje mluvené slovo, zpěv, pohyb. Do této kategorie bychom mohli stejně dobře zahrnout muzikál jako Burianovy montáže (*Vojna, Máj, Láska, vzdor a smrt*). Muzikál bývá označován za populárního potomka operety, komické opery a zpěvohry. Jde tu o syntetický žánr, zřetelně polarizovaný zpěvem postav, burianovská montáž je naproti tomu převážně polarizována mluveným (byť výrazově často silně stylizovaným) slovem.

Přísně ohraničený nejsou koneckonců ani žánry odvozené z druhu, v němž hereckou postavu reprezentuje loutka. Vedle žánrů využívajících pouze loutek vedených (viditelnými nebo neviditelnými) živými lidmi patří sem i žánry kombinující loutku (vedenou živým člověkem) s mluvící a pohybující se živou hereckou postavou. Přitom je tento žánr polarizován loutkou jako hereckou postavou.

Z uvedených příkladů mohli bychom tedy zhruba učinit tyto závěry: žánry vznikající z druhů dělicích se podle způsobu projevu živého člověka („herecké postavy“) v díle (divadelním představení) převážně neexistují v „čisté“ podobě.

¹⁴ *Estetika* 1970, č. 3, 202.

Ve svých počátcích nebyl divadelní projev druhově rozlišen podle způsobu projevu herecké postavy. Tato diferenciacce nastává až v průběhu historického vývoje divadelního umění, avšak současně dochází i ke slučování (synkretismu) žánrů, které je ovšem kvalitativně jiné a vyšší.

U žánrů nastává ve větším nebo menším měřítku typologická polarizace. Jednotlivé žánry obsahují jeden nebo více pólů, které je polarizují. Tím dochází k onomu synkretismu žánrů, který je zvláště pro moderní umění příznačný. V opravdu „čisté“ podobě se jednotlivé divadelní žánry vyskytují jen zřídka, převážně v tzv. klasických obdobích, kdy se můžeme setkat s vyhraněnými žánry činoherního, hudebního, tanečního nebo loutkového divadla.

Avšak ještě komplikovanější je situace, když vystoupíme v naší metastruktuře ještě o „patro“ výše a začneme se zabývat žánrovými formami (subtypy). Zde již nevystačíme s dosavadními kritérii. Pro rozlišení žánrových forem již není rozhodující, zda a do jaké míry postava mluví, zpívá, tančí, nýbrž především syžet jednotlivých žánrů; nikoliv prostředky zobrazení, ale způsob zobrazení, *vztah k zobrazované skutečnosti*.

Zde se již setkáváme se základními kategoriemi tragična a komična, v nichž je spojen aspekt estetický se společenským.

Jestliže přijmeme Aristotelův výklad tragična jako zániku velké lidské hodnoty mravní, přičemž důvodem jejího zániku je tzv. tragická vina, ocitáme se rázem v kategorii společenské. Nejinak je tomu s komikou, jež je protichůdným zážitkem světa. „Základní vlastnost komického tkví“, podle Timofejeva, „v tom, že spočívá ve vnitřní protichůdnosti jevu, kterou pocípujeme, v nepochopitelnosti mezi jeho vnějšími znaky a vnitřními možnostmi a naopak“.¹⁵

Tyto kategorie tragična a komična musíme ovšem nazírat v jejich historické proměnlivosti, která vznikání a zanikání různých žánrových forem podmiňuje.

Tak např. pro existenci tragédie, jak nás o tom přesvědčuje historie, se předpokládá zcela určitý světový názor a hierarchie mravních hodnot, bez nich nemůže tragédie existovat. Proto tragédie v tom smyslu, jak byla chápána ve starém Řecku, nenašla své místo ve středověku. Křesťanský světový názor totiž neznal tragiku, neboť podle něj svatý božský úradek vylučoval jakékoliv absolutní tragické dění a sám pozemský zánik byl podle vykupitelského poselství pouze vstupem do lepšího onoho světa. Odchod ze života sice vyvolával *smutek*, nepůsobil však *tragicky*. A právě na základě těchto skutečností nastupuje na místo tragédie nová žánrová forma — (křesťanská) *truchlohra*. Avšak příklon k pozemskému životu, který vzápětí nastává v renesanci, poskytuje nové možnosti pro zážitek tragický. Tento zážitek vyvěrá u Shakespeara z konfliktu lidských náruživostí s volním úsilím; Shakespearovy tragédie ukazují možnosti, ale také hranice člověka v této polaritě bytí a v člověkových vášních shledávají příčinu jeho záhuby.

Podobně je tomu i s vývojem a dělením komediálního žánru na jeho jednotlivé formy. M. Česal srovnává hlediska dělení u dvou teorií komedie: u V. M. Volkenštejna a J. L. Styana.

Podle Volkenštejna probíhala modifikace komediálního žánru ve

¹⁵ L. I. Timofejev, *Theorie literatury*, Praha 1953, 90.

dvou směrech: „1. od frašky ke komedii, od drsného humoru, od žertu a gest (z našeho hlediska občas nepřistojných) k jemnému psychologickému humoru; od Aristofanovy *Lysistraty*, od Plauta a Terentia k humoru Molièrovu, Gribojedovovu a Gogolovu; 2. zároveň s modifikací čistého komediijního žánru šel vývoj k složitějším žánrům — k míšení komického a dojemného, komediijního a vážně dramatického prvku.“¹⁶

Komediijní druhy (žánry) dělí Volkenštejn do dvou velkých skupin. V první skupině je klasifikace zřetelně dána ustálenou konvencí: satirická komedie; komedie mravoličná; komedie charakterní; komedie situační. Volkenštejn si však přitom uvědomuje, že jeho klasifikace není provedena podle jednoho základního znaku. „Zatímco termín ‚satira‘ ukazuje na obsah komedie, na způsob autorova odhalení skutečnosti, zbývající označení této klasifikace zdůrazňují předmět zobrazení v dané komedii — mravy, charaktery.“¹⁷ Avšak ani v tomto případě nelze mluvit o vyhraněných komediálních žánrových formách, také tu dochází k polarizaci znaků sloužících ke klasifikaci.

Do druhé skupiny pak řadí Volkenštejn frašku a jiné žánry příbuzné komedii. Základní rozdíl mezi těmito dvěma skupinami spatřuje Volkenštejn v tom, že hrdinové komedie *narušují sociálně psychologické normy*, obyčeje, zvyky; hrdinové frašky (excentrické komedie) porušují *sociálně fyzické normy* společenského života. K fraškám je podle něho možno počítat všechna díla, která zsměšňují animální podstatu člověka.

M. Česal pak toto Volkenštejnovo dělení komedie konfrontuje s teorií J. L. Stýana a ukazuje, že proti převážně literárnímu a statickému pojetí Volkenštejnovo vychází Stýan z pozic zcela opačných, ryze divadelních: drama je mu „strukturou proměnlivých vztahů mezi postavou a divákem“.¹⁸ Z toho pak vyplývá i Stýanovo pojetí smíchu jako jevu lokálně i dobově omezeného.

Kategorie komična je tedy pro Stýana kategorií historickou, a to jej nakonec vede k tvrzení, že v současnosti „nemáme už co dělat ani s tragédii, ani s komediemi; ani s oním těžko určitelným pojmem ‚tragikomedie‘. Rozkvétá před námi — jak bychom to řekli? drama ‚nálad‘. Nejsou to nutně hry vyvolávající určitou zvláštní atmosféru, ale hry pokoušející se ovládnout neobyčejně různorodé obecnostvo moderní doby tak, že vyjadřují jeho myšlení i emoce různými způsoby a vedou je k tomu, aby se navzájem přelstívaly, povzbuzovaly i si odporovaly“.¹⁹

Stýanovo zjištění potvrzuje, že ani žánrové formy si neuchovávají čistotu typu. Také u nich dochází k typologické polarizaci, v našem případě k polarizaci tragična a komična. Souvisí to se stupňující se snahou po integrálním zobrazení života. Tragikomedie neřadí tragiku a komiku volně vedle sebe, nýbrž se zřeteltem k vzájemnému pronikání obou prvků a motivů a k vzájemnému objasňování, a to buď tak, že tragické souvislosti jsou spojovány s komickými motivy za účelem kontrastního účinku (např. humoristická tragika u Shakespeara), nebo tím, že se objevují komické obsahy v tragickém osvětlení, ukazující rozpolcenost světa a pozvedávající komiku na vyšší stu-

¹⁶ V. M. Volkenštejn, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963, 73.

¹⁷ Tamtéž, 75.

¹⁸ J. L. Stýan, *Černá komedie*, Praha 1967.

¹⁹ Tamtéž, 61.

peň, při kterém zaznívá z výsměšku tragický spodní tón (srov. např. tragicky nalomený humor Molièrùv).

Za určitých okolností, jak jsme ukázali, může tato polarizace vést ke vzniku zcela nových žánrových forem.

Při nástupu měšťanstva klasicistické omezení žánrů ani jejich polarizace Diderotovi k zobrazení měšťanského světa nestačila, neboť pokládal komično a tragično za nesmiřitelné krajnosti. Sám o tom napsal: „V každém morálním objektu rozeznáváme střed a dva kraje. Poněvadž každá dramatická akce je morálním objektem, zdá se tedy, že by zde měl být jeden útvar uprostřed a dva útvary krajní. Ty máme: jsou to tragédie a komedie. Ale člověk neprojevuje vždy jen bolest nebo radosti — existuje tedy bod, který odděluje vzdálenost mezi tragédií a komedií [. . .]. Žádná hra není uzavřena přísně v jednom tvaru. Neexistují díla, ať tragická či komická, v nichž bychom našli místa, jež by se hodila do vážného útvaru. Stejně tak v tomto útvaru najdeme stopy tragédie a komedie. Výhodou vážného útvaru je, že se může buď povznést k tragédií, nebo sestoupit ke komedií, protože stojí mezi oběma. To u komedie a tragédie není možné. Všechny odstíny komiky se pohybují mezi komedií a útvarem vážným, všechny odstíny tragiky mezi útvarem vážným a tragédií [. . .]. Protože tento útvar postrádá živé barvitosti útvarů krajních, mezi nimiž stojí, nesmí autor zanedbat nic, co by mu dodalo na působivosti.“²⁰ A tak ruku v ruce s nástupem měšťanské společnosti vzniká nová žánrová forma — tzv. *vážný útvar*. Současně však v této formaci mizí všechna vášeň tragédií: hrdinovu aktivitu nahrazuje morálka, tragický konflikt zbanálně a smrt není řešením, ani nutností. Už nejde o strach a soucit, ale o morálku a slzy. Postupná dezintegrace lidské osobnosti a zrelativizování hodnot buržoazní společnosti vede nakonec i k zániku tohoto „vážného útvaru“.

M. Česal proto právem připomíná, že v souvislosti s historickým a společenským vývojem „*se mění nejen hierarchie jednotlivých estetických kategorií, ale současně že vznikají kategorie nové a s nimi i nové žánry*. A tak jako měšťanský svět v době svého zrání vytvořil a postavil do čela kategorii dojemna, aby tím odstranil z knížecího stolce tragično, které mu bylo cizí, dramatici si s ním nevěděli rady, a jež nevyhovělo vkusu měšťanského publika, pak *tentýž svět v době svého úpadku přivedl do popředí zájmu umělců i teoretiků kategorii groteska, která do značné míry vystřídala klasické komično a tragično, právě tak jako měšťanské dojemno*“.²¹

Proto také F. D ü r r e n m a t t mohl napsat: „Náš svět to dotáhl právě tak ke grotesce jako k atomové bombě, stejně jako jsou groteskní i apokalyptické obrazy Hieronyma Bosche. Ale groteska je jen smyslovým výrazem, smyslovým paradoxem, totiž podobou něčeho, co podoby nemá, tváří světa bez tváře, a jako se naše myšlení už neobejde bez pojmu paradoxu, jak se zdá, právě tak je to i s uměním, s naším světem, který existuje už jenom proto, že existuje atomová bomba: ze strachu před ní.“²²

Avšak k proměně žánrových forem, k jejich polarizaci dochází nejen v sa-

²⁰ Diderot a divadlo, Praha 1950, 116.

²¹ M. Česal, op. cit., 125 (podtrhl M. Česal).

²² F. Dürrenmatt, *Stati a projevy o divadle*, Praha 1968, 94.

motných předlohách, ale nezřídka i při jejich adaptaci a jevištní interpretaci. Uvedu několik příkladů.

Tak očividnou modifikací žánrové formy je Dürrenmattova úprava Strindbergova *Tance smrti*, posunující akcentováním pocitu entropie společensko-kritickou hru směrem ke grotesce.

K modifikaci žánrové formy může dále dojít i režisérskou interpretací. Volkenštejn uvádí případ pojetí Molièrova *Jíry Dandy*, veselé satiry, jako vážného dramatu, vzbuzujícího soucit k hrdinovi — bohatému neohrabanci, který byl napálen ženou-aristokratkou.²³ Podobně, ale naopak je tomu v poslední době s interpretacemi Čechovových her, kdy se objevují snahy vyzvedávat jejich komediální rysy.

Konečně může dojít k modifikaci žánru ve způsobu jeho vnímání při změně obecenstva. Znám je případ různého přijetí inscenace Čechovova *Višňového sadu* v MCHATu. Tam, kde předrevoluční obecenstvo slzelo a dojímal se osudy hrdinů hry, nové obecenstvo se usmívalo.

Na základě všeho, co jsme uvedli, můžeme naše poznatky o problematice divadelních žánrů uzavřít asi takto: Žánry i žánrové formy jsou historickými kategoriemi a jejich vznik souvisí s potřebou společnosti umělecky se zmocnit nových jevů a procesů skutečnosti. Žánry a žánrové formy se postupně mění, vyvíjejí se. Současně si však uchovávají své specifické příznaky (póly). Ztráta těchto příznaků vede ke splývání (synkretizaci) jednoho žánru nebo žánrové formy s jinou nebo k jejich odumření. Taxonomii divadelních žánrů je proto třeba chápat *dialekticky* jako proces neustálé vzájemné polarizace.

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ДИАЛЕКТИКИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

В начале исследования автор занимается разными определениями понятия „жанр“ и его бисемантическим и полисемантическим использованием. В особенности подробно он останавливается на взглядах советского эстетика М. С. Кагана, согласно мнению которого многослойность и различный характер жанровых модификаций художественных произведений определяется гносеологическим, аксиологическим и моделирующим аспектом.

Гносеологический аспект представляет собой конкретную ориентацию художественного познания, напр. на прошлое, настоящее или будущее, на внешний или внутренний мир, на виды человеческих отношений.

Второй ряд жанрового членения образует — по Кагану — широту художественного познания (варьируемой границами скетча, одноактной пьесы, театральной пьесы).

Третья категория зависит от аксиологического аспекта самого автора художественного произведения (тема может быть обработана в виде трагедии или комедии).

Четвертая плоскость затем исходит из варибельной способности и представляет амплитуду от простого воспроизведения действительности до ее воплощения посредством специфического художественного языка.

Важную роль в проблематике жанров играет таксономия: создание видовых рядов, ведущих от общего к единичному (или наоборот) — художественная область или род, вид, жанр, жанровые формы.

Для создания таксономической структуры группы театральные феномены необходимо распределить по определенным классификационным аспектам. В статье сопо-

²³ V. M. Volkenštejn, op. cit., 74.

ставляются разные виды классификации (напр., М. Коуржила и В. Кожина) и отмечаются слабые стороны каждой из них.

Вместо строгой категоризации предлагается диалектический аспект, исходящий из принципов типологической поляризации; решающим фактором здесь не являются „непроходимые“ границы. Функцию дифференциального фактора здесь выполняет определенное ядро, полюс, который поляризует данную область. Дифференциация жанров (или же субжанров) обуславливается тем, насколько близок тот или другой элемент универсального класса к тому или другому полюсу.

Развитие искусства подтверждает правильность данного диалектического подхода, ибо в течение развития все чаще происходит синкретизация театральных жанров. Категоризация в данном случае реализуется не по строгой дихотомии „да — нет“, а по дихотомии „более или менее“; театральный персонаж, напр., более или менее говорит, поет, движется, становится марионеткой. Преобладающее свойство театрального образа представляет в том или другом виде полюс, который поляризует данную область. Это не значит, что здесь не могли бы присутствовать в большей или меньшей степени свойства другие. К подтверждению данных выводов автором привлекаются некоторые примеры (мелодрама, монтаж, мюзикл и др).

Еще более сложное положение наблюдается в случае жанровых субтипов, где невозможно ограничиться материально-конструктивными аспектами (до какой степени действующее лицо говорит, поет, танцует). Здесь главное заключается уже не в одних средствах изображения, а в способе изображения, согласно М. С. Кагану — в аспекте аксиологическом. Конечно, и данный аксиологический аспект необходимо воспринимать диалектически, в его исторической изменчивости. Статья демонстрирует это на развитии категории трагического и комического и на отдельных жанрах, исходящих из данных категорий. Внимание уделяется проблеме существования трагедии, развития и разделения комедийных жанров. Автор ссылается при этом на работы М. Чесала, который сопоставил точку зрения В. М. Волькенштейна и Е. Л. Стыана. Изменение жанровых форм и их поляризация совершается, однако, не в одних образцах, а нередко и при их драматической адаптации и сценической интерпретации, что автор статьи доказывает на ряде примеров.

Имеющиеся в статье наблюдения над проблематикой театральных жанров показывают, что жанры и жанровые формы являются историческими категориями и их возникновение связано с потребностью общества овладеть при помощи художественных средств новыми явлениями и процессами действительности. В статье подчеркивается тот факт, что жанровые формы постепенно изменяются и развиваются, но что они сохраняют при этом свои специфические признаки (полюсы). Потеря этих признаков приводит к слиянию (синкретизации) одного жанра или жанровой формы с другой или к их отмиранию. Таксономия театральных жанров необходимо поэтому воспринимать диалектически как процесс их непрекращающейся взаимной поляризации.