

**Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.**

PAVEL JANOUŠEK

## INTERNÍ SUBJEKT AUTORA V DRAMATU

Hovoříme-li zde o dramatu, máme na mysli specifický typ dramatického textu, který na rozdíl od jiných typů textů není vymezen pouze svou funkční předurčeností k inscenování, ale také příslušností k textům umělecké literatury. Drama totiž není pouze textem prakticky výpomocným, jenž má slovně projektovat nebo zaznamenávat vlastní tvůrčí akt – scénické jednání herců, nýbrž také svébytným uměleckým dílem, schopným již ve své výchozí, čisté jazykové podobě, působit jako relativně celistvý a esteticky plnohodnotný slovesný komunikát. Hranice mezi dramatem a ostatními typy dramatických textů je plynulá – v zásadě se však od nich drama liší tím, že umožňuje, aby estetická komunikace vznikla již při jeho četbě. Nepotřebuje nutně scénickou konkretizaci za pomoci dalších divadelních subjektů (režiséra a herců); komunikuje již na úrovni autor – text – vnímatel.

Jestliže je drama slovesným komunikátem, je logické, že má (stejně jako všechny ostatní typy slovesných komunikátů) nejen svého reálného původce výpovědi = autora a jejího reálného příjemce = čtenáře, posluchače nebo diváka, ale také dvojici interních subjektů, která je v dramatickém díle ztvárněna užitými prostředky výstavby jazykové, textové, tematické a významové, tzn. **interní subjekt autora** a **interní subjekt adresáta**. (Alena Macurová při lingvistickém průzkumu slovesných komunikátů hovoří o interních subjektech ztvárněných implicitně = produktor a receptor a explicitně = narátor a adresát).<sup>1</sup>

Avšak složitost subjektové problematiky dramatu spočívá ve skutečnosti, že literárněvědná praxe drama interpretuje, a to do značné míry oprávněně, jako by takovéto interní subjekty nemělo, případně jako by jedinými interními subjekty byli ti, kdo pronášejí jednotlivé repliky, tzn. dramatické postavy.

Vychází přitom z konkrétní historické koncepce dramatu, kterou P. Szondi<sup>2</sup> pojmenovává jako **drama absolutní**, která je neoddelitelná od vývoje novodobé dramatiky počínaje renesancí a konče přelomem 19. a 20. století a dodnes vytváří „zázemi“ každé představy o dramatu. Základním rysem absolutního dramatu (které má svou adekvátní divadelní formu v takzvaném kukátkovém prostoru) je úsilí objektivně postihnout mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního převedení v dialogicko-monologické akci. Proto je drama v nejjednodušším a nejběžnějším členění literatury na druhy (na epiku, lyriku a drama, respektive na prózu, poezii a drama) vnímáno jako nejobektivnější, a tudíž také často – například u O. Hostinského – jako nejvyšší z literárních druhů, nejvíce naplňující princip mimesis. Zatímco v epice a lyrice je „dokonalost“ principu mimesis narušována nezbytnou přítomností modifikujících interních subjektů, projevujících se i vznikem kategorií vypravěče a lyrického subjektu, v oblasti úvah o dramatu analogická kategorie není vžita. „Ideální“, absolutní dramatická výpověď se koncipuje jako mimesis primární, nezprostředkovaně předvádějící předmět výpovědi v jeho objektivních časoprostorových dimenzích. Termín „předvádění“ najdeme už u Aristotela v místě, kde se snaží podle způsobu

1 Macurová A., Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1983.

2 Szondi P., Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main 1956; slovensky: Teória modernej drámy. Bratislava 1969.

znázorňování odlišit epiku a drama:

*Bud'to básník vypravuje, ať už ústy někoho jiného, jak činí Homér, nebo jako stále týž, aniž užívá změny; anebo předvede všechny tak, jako by působili a byli činní sami. (...) proto se také podle některých jejich výtvořů nazývají dramata, protože předvádějí osoby jednající.*<sup>3</sup>

Představa napodobení skutečnosti jejím „předvedením“, postavená proti aktu vyprávění (a aktu subjektivní lyrické reflexe a exprese), má přitom podvojný charakter: Může být, tak jako v citovaném výroku *Aristotela*, vztažena k aktivitě externího subjektu textu, tj. dramatika; protože se však zpravidla spojuje se synkretickým chápáním dramatu jako neodlučitelné jednoty textu a jeho potenciální inscenace, existuje i možnost vztáhnout ji k aktivitě subjektů divadelních, k režisérovi, a především k herci. V každém případě jde však vždy o vztažení k subjektům externím, a nikoliv interním, ztvárněným samotnými výrazovými prostředky. Absolutní drama svého tvůrce zapírá, stejně jako neoslovuje ani svého diváka. Nechce být výpovědí o již proběhlém ději, ale jeho primárním, v rámci dobových představ iluzivním zobrazením v přítomném čase, záznamem-projektem série komunikačních aktů, které směřují od jedné postavy k druhé, nikdy však přímo od autora k divákovi. (V dramatické praxi přitom ovšem vždy existovala možnost, aby autor absolutního dramatu oslovil publikum v těch částech díla, které se poněkud vymykají ze základní dějové perspektivy, v prologu a epilogu, případně aby se promítnul do některé z dramatických postav a jejím prostřednictvím „maskovaně“ diváka oslovoval.) ze směřování k absenci, či lépe **transparentnosti**, interního subjektu autora v absolutním dramatu vyplývají i všechny ostatní základní vlastnosti takových dramatických textů, ať už za ně považujeme vazbu k tranzitivní přítomnosti, zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami, nebo konečně tradiční tři dramatické jednoty.

Měl-li být v koncepci absolutního dramatu interní subjekt autora transparentní, předpokládalo to určitý historicky vymezený stav společenského vědomí účastníků komunikace, v němž by existovala co největší shoda mezi autorovou a vnímatelovou představou o hodnotách a kauzalitě jevů, a v němž by tedy autor nemusel počítat s tím, že ostatní účastníci komunikace mohou jeho sdělení hodnotově a kauzálně dezinterpretovat. Interní subjekt může být transparentní pouze za podmínky, že vnímatel verifikuje „objektivní“ dramatické jednání postav jako zcela „přirozené“, pravděpodobné a nutné, tj. řídicí se objektivní logikou a kauzalitou, a nikoliv subjektivním přáním autora.

Musíme si přitom uvědomit, že kritéria, podle nichž vnímatel drama hodnotí, jsou historicky proměnná a že s pohybem společnosti prošla určitým historickým vývojem. Vnímatelovo akceptování určitého dramatu jako objektivního obrazu mezilidských vztahů je nepochybně závislé na autorově volbě výrazových a stavebních prostředků, daleko více pak na tom, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají použité výrazové prostředky schopnost interní subjekty komunikantů „skrýt“ a učinit „neviditelnými“.

Jeden a tentýž výrazový prostředek totiž může za určitých sociálních okolností být prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující. Například dnes se na pozadí realisticko-naturalistických norem zobrazování, plně zkonstruovaných až v poslední třetině minulého století, vnímá užití vázaného jazyka v dialogické rovině dramatu jako prvek implicitně ztvárnující interní autorský subjekt. Avšak po dlouhá staletí, prakticky od svého vzniku v renesanci až po 19. století, bylo novodobé drama schopno s vázaným slovem organicky koexistovat, aniž by se tím jakkoliv podstatně narušovalo jeho základní směřování k objektivitě. Verš a ostatní básnické výrazové prostředky byly sice tvůrci užívány ve vědomé opozici proti „přirozenému“ prozaickému jazyku, konotovaly však opozici mezi „sakrační“ funkcí vysokého umění a profánní každodenností. Odkazovaly k určitému (vysokému) tématu a určitému (vysokému) žánru, a

---

3 Aristoteles, *Poetika* (přel. J. Nováková). Praha 1964, s. 37.

nikoliv k subjektivní autorově vůli či svévoli. Bylo to dáno tím, že dramatické jednání nesené slovní akcí postav bylo s to být samo o sobě, ve svém „objektivním“ rozměru, výrazem jednoty nahodilého a nutného, jedinečného a obecného.

Tato schopnost dramatické akce postav se ale omezuje nebo i zcela ztrácí, jestliže existuje napětí nebo až úplný **rozpor mezi hodnotovou a světonázorovou orientací autora a vnímatele**, jestliže autor koncipuje svou dramatickou výpověď podle jiné subjektivní představy o objektivní kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímatelem. Tehdy totiž autorův aktivní i vnímatelův pasivní idiolekt (použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu) ztrácí svou nepříznačkovost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému **narušení transparentnosti interních subjektů** dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi oběma jejími účastníky komunikace – aktanty – nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi vzniknout zcela zásadní kolize, která silně destruuje možnost, že autorem zamýšlené sdělení dojde svého adresáta v nezkomolené podobě. Takže například to, co bylo zamýšleno jako hrdinské a tragické, ve výsledku vyznívá jako bezděčně groteskní. Dokladem nám může být Šaldův názor z roku 1893 na *Cornelliovo* drama z roku 1637:

*Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému diváku byl Cid svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřirozený (tím v značné části je vsutku), a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma – políček, který padne v hádce dvou starých mužů – notabene – beze svědků. U nás by proto nebylo možno ani žalovat! A tam tolik krve, nářků, kletby, pýchy a bolesti! Zkaženo tolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem – stát! A všechno pro políček, který byl zasazen beze svědků! To nejde českému divákovi nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes Cid!<sup>4</sup>*

Celé dějiny novodobého evropského dramatu od rozpadu středověkého náboženského univerzalizmu jsou spojeny s postupným rozkladem relativně jednotného společenského vědomí. Nejprestižnější žánr novodobého dramatu, tragédie, vzniká teprve na takovém stupni, na němž společenské vědomí jednotné morálky, vědomí závazného řádu bytí, mravní diktát sociálních norem chování již ztrácí svou neporušitelnost a umožňuje, aby se proti němu vnitřně oprávněně postavil emancipující se jedinec. (Zákonitá prohra tohoto individua je dána tím, že se staví proti principu, který je neméně nutný a oprávněný jako jeho „vzpouza“.) S dalším zákonitým historickým sebeuvědomováním jedince se individuum proti „řádu“ stále více prosazuje, považuje se postupně za oprávněné s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, až posléze vnější determinanty světa přestávají být sebevědomému individuu rovnoprávným a rovnocenným partnerem. Souběžně se výrazně diferencuje společenské vědomí členů společnosti, a tím i vědomí možných účastníků dramatické komunikace, jejichž složení se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje.

Za takového vývoje společenského vědomí postupně narůstá pravděpodobnost, že se idiolekt autora nebude krýt s idiolektem vnímatele, a že tedy v důsledku nebude dramatické sdělení, které autor zamýšlel jako objektivní, takto publikem akceptováno. A konečně se postupně omezuje i počet dramatických postupů a prostředků schopných „skrýt“ interní subjekty aktantů komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a vnitřně pravdivé. Poetika dramatu na tuto situaci reaguje v podstatě dvěma vzájemně propojenými způsoby: jednak zesiluje svůj normativní důraz na udržení objektivity výpovědi, jednak se orientuje na takové postupy, prostředky a témata, která jsou potencionální příjemci ochotni verifikovat.

V praxi to znamená, že až do sklonku 19. století je základní vývojový pohyb evropské dramatiky diktován plynulým směřováním ke stále iluzivnějšímu zobrazování všedního

---

4 F.X.Šalda, Národní divadlo, Petra Corneille Cid, Rozhledy 3, 1893, č. 2. Knižně in Soubor díla 10, Kritické projevy I, Praha 1949, s. 341.

života. Dramatická linie nesoucí tento pohyb není sice jediná, avšak oproti druhé významné linii, jež se snažila zachovávat tradiční pojetí dramatu jako „dramatické poezie“, se jí dařilo udržovat krok s vývojem společnosti a být účinnějším nástrojem jejího sebepoznávání. Dařilo se jí to ovšem pouze za tu cenu, že postupně z poetiky objektivního dramatu vylučuje vše, co za stále se zpříšňujících norem narušovalo iluzivnost dramatické výpovědi – neiluzivně stylizovaný jazyk, verš, veliký akční děj, neiluzivní časoprostorové proměny atd. Jejím vrcholem je tvorba realismu a naturalismu sklonku 19. století, v níž se drama, ve shodě s celkovým vývojem literatury, divadla i například filozofie (pozitivismu), snaží těžit z co největší shody mezi zobrazením a zobrazovaným, ze zobrazování exaktně – či spíše zdánlivě exaktně – doložitelných empirických faktů. Cílem tu je vybudovat dramatem (na jevišti) co nejpresnější kopii určitého výseku reality. V důsledku toho pak dochází k přesunu těžiště výpovědi z vnějšího přítomného dramatického dění na charakterovou kresbu postav a v dalším vývoji posléze na evokaci jejich vnitřního života. Současně se aktivizuje i časový rozměr zobrazovaného. Jinak řečeno: to „podstatné“ v lidském životě se nezobrazuje přímo, ale jako něco, co leží mimo (před, za nebo pod povrchem) předváděné všednosti. Takováto koncepce dramatu přinesla na sklonku 19. století dílo *Ibsena* a *Čechova* a ve století našem byla dále rozvíjena především nejlepšími díly americké dramatiky čtyřicátých a padesátých let, nicméně jako celek představovala nejzazší možný posun k analytičnosti, jedinečnosti, zvláštnosti dramatického dění. Dostávala se na samu hranici tematické komunikativnosti (její závislost na volbě tématu ji nutila k zájmu o psychologicky stále mimořádnější jedince), nebo naopak upadala do žánrové popisnosti.<sup>5</sup>

Proto současně (a často v díle jediného autora) vzniká potřeba dát dramatické výpovědi obecnější rozměr, což při zmíněné neschopnosti dramatické postavy být organickou jednotou obecného a jedinečného logicky znamenalo výchylku opačným směrem. Nástup symbolismu, který je prakticky souběžný s vrcholem realismu, lze v této souvislosti chápat jako antitetický pokus o zpodstatnění dramatické výpovědi tím, že se dramatické postavy oprostí ode vši popisné jedinečnosti a mění v obecné znaky – symboly jevů a věcí podstatnějších, než je „pouhý“ konkrétní člověk. S tímto zpodstatněním dramatické postavy se ovšem ztrácí transparentnost interních subjektů, neboť vnímatel tváří v tvář dramatickým symbolům je nucen si uvědomovat záměrnou tvůrčí aktivitu autora jeho vlastní výpovědi. Proto může být tento zpodstatňující postup i po ústupu symbolismu jako směru jednou z poměrně pevných součástí poetiky evropského dramatu 20. století, pro niž jsou charakteristické právě proces narušování transparentnosti interních subjektů autora a vnímatele a vědomá významotvorná práce s nimi.

Nahlížíme-li původní evropskou dramaturgii 20. století ze zorného úhlu funkce a způsobu *realizace* interních subjektů, máme co činit v podstatě se třemi výraznými typy subjektivizované dramatické výpovědi, mezi nimiž jednotlivá díla oscilují:

První dva typy lze spojovat s žánry **dramatické grotesky** a **lyrického dramatu** (v celé jejich šíři a historické proměnnosti). Jde o typy vzájemně velmi blízké, využívající stejných poetických postupů, neboť v obou je interní subjekt ztvárněn pouze implicitně. Jako lyrické drama, nebo naopak dramatickou grotesku obvykle označujeme ta díla, v nichž je sice vnějškově, zdánlivě zachována objektivita výpovědi a autorský subjekt není jako autorský subjekt přímo tematizován, v nichž se subjektivní postoje autora projevují natolik silně, že nabývají větší či menší převahy nad snahou po „přirozením, nepříznačném“, objektivním vykreslení zobrazovaného. Akt interpretace reality a utváření výpovědi o světě je tu výrazně významově zatížen a strhává na sebe pozornost tvůrce i vnímatele. Z dramatu se vytrácí akční

---

5 Za "dědice" žánrového dramatu lze svým způsobem považovat televizní "příběhy ze života" (zvláště pak jejich seriálovou variantu), které mají díky novému médiu mnohem větší možnost udržet kontakt se všedností (a mnohdy i banalitou) než drama vázané na přesnou formulaci konfliktu a problému.

děj, který předpokládá přímé kauzální vazby mezi jednotlivými motivy a vzájemnou návaznost jednotlivých scén. Omezuje se „svébytnost“ postav a tyto postavy se mění – obrazně řečeno – v loutky voděné vůlí autora. Ideově jsou vlastně groteska i lyrické drama odrazem autorovy potřeby získat si od reality dostatečný odstup, výrazem nutnosti významově přehodnotit realitu aktem výpovědi, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako „přirozenou“, se mu tato realita jeví, jako by nebyla s to vypovídat o podstatě života.

**Vzájemný rozdíl** mezi lyrickým dramatem a dramatickou groteskou přitom **spočívá v jejich odlišném emocionálním vztahu** k zobrazované realitě. Ačkoliv oby dva typy staví na napětí mezi harmonií a disharmonií, formou a deformací, krásou a ošklivostí, každý z nich vychyluje rovnováhu mezi uvedenými póly na opačnou stranu. Lyrická dramatika využívá ve své základní, žánrotvorné rovině estetizace zobrazovaného směrem ke krásě. Pracuje tematicky i výrazově s pocity a potřebami harmonie vnímatelova ztotožnění a libosti, s napětím, které vzniká z jejich narušování. Naproti tomu groteska je subjektivním útokem proti zobrazované realitě i proti vnímání, útokem využívajícím především pocitů deformace, disharmonie ošklivosti a nelibosti.

V dramatech s implicitním využitím autorské subjektivity se přitom ztrácí schopnost zrelativizovaného společenského vědomí vnímat dramatické jednání individua jako výraz podstatného a obecného kompenzuje několika způsoby.

Jedním z nich je intence k verbalizaci dramatického textu, tj. ke ztrátě vnitřní dramatické nutnosti ze slovní akce, k převaze slovu (ať už rázu konverzačního, emocionálně expresivního, nebo racionálně argumentačního) nad skutečným dramatickým jednáním. S touto postupnou přeměnou dialogicko-monologické roviny pak těsně souvisí i ztráta její tradiční uzavřenosti. Se vzrůstající převahou autorského subjektu výpovědi nad jejím objektem (či spíše denotátem) se totiž tento subjekt začíná prosazovat na úkor mnohorozměrného vykreslení subjektů dramatických postav, čili se víceméně přestává skrývat za jejich promluvy. Tyto promluvy si podrobuje a jednotlivé repliky koncipuje tak, že již nemíří ani tak od jedné postavy k druhé, jako spíše od něj směrem k potenciálnímu divákovi. Tím se značně rozšiřuje možnost, aby autor prostřednictvím různých dramatických postav diváka přímo oslovoval a aby se obnovila funkčnost některých dramatických prostředků známých ze starší divadelní tradice – například principu chóru.

Dalším způsobem kompenzace je intence k takové stylizaci dramatické výpovědi, jež záměrně nenavazuje gnozeologický vztah k realitě v rovině iluze, nýbrž v rovině jejího modelu – intence k vyčlenění dramatického prostoru, času, dění a postav z osobní, každodenní individuální zkušenosti vnímatelů a jejich záměrné přehodnocení na prostor, čas, dění a postavy znakové, jež je možno k realitě vztáhnout teprve ve vzájemné korespondenci, v celku dramatické výpovědi.

Neméně významným způsobem kompenzace je zvýšený zájem o využívání tradiční možnosti sblížit některou z dramatických postav s autorským subjektem, čímž tato postava získává v rámci celku hry specifické postavení a specifickou dramatickou funkci. Například v české expresionistické grotesce má takovéto status quo postava tuláka, loupežníka, neboli šíře postavy sociálně nezařazeného příchozího, který se bytostně odlišuje od prostředí, do něhož vstupuje a jež svým příchodem uvádí do pohybu. Obdobná postava je i titulním hrdinou *Čapkova LOUPEŽNÍKA*, třebaže na rozdíl od postav-autorských subjektů expresionistických grotesek nemá pouze funkci vnějšího pozorovatele a komentátora (případně soudce); stává se nejenom iniciátorem, nýbrž také neaktivnějším účastníkem děje.

Sblížení autorského subjektu s některou z postav vytváří prostor pro vznik třetího typu subjektivní dramatické výpovědi. Typu, v němž **autorův subjekt je záměrně explicitně tematizován ve funkci postavy, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt**. Jednou z možností takovéto tematizace autorského subjektu je **využití epického principu vypravěče**, které bývá časté zejména v dramatizacích prozaických děl.

(V poetice samotného českého dramatu se poprvé výrazněji objevilo s postavou Pána z Langrovy *PERIFÉRIE*.) Oproti próze má však drama i další možnosti vyplývající z jeho existenciální vazby na divadlo. Subjekt dramatika je totiž pouze jedním ze tří základních externích subjektů podílejících se na odlišnosti současného divadla od divadla předchozího stadia iluzivního. (V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžněji označuje výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace pojmem antiiluzivnost.) Současné divadlo totiž osciluje mezi „bezsubjektovou“ iluzivností a v podstatě **trojí možnou subjektivizací – směrem k dramatikovi, k herci a k režisérovi** (případně i divákovi). Pro drama jako jazykem pevně fixovaný komunikát je pochopitelně základní explikace jeho bezprostředního tvůrce-dramatika, nicméně často tato explikace na sebe může brát i podobu ostatních dvou subjektů: dramatik se může skrýt za tematizovanou scénickou akci herce nebo režiséra. Proto je pro náš výklad nezbytné připomenout si, jakými cestami se divadelní inscenace směrem k herci nebo režisérovi subjektivizuje.

Subjektivizace směrem k herci znamená v praxi pouze to, že se herec „nerozpouští“ v dramatické, divadelní postavě. Nechce vzbuzovat iluzi, že je s touto postavou zcela identický, nýbrž naopak vystupuje jako její subjekt a tvůrce, který o ní svou hrou vypovídá. Do určité míry je tato subjektivizace pouze staronová a mohli bychom na ni narazit v celé řadě starších divadelních projevů, nejméně ve všech typech extemporovaných komedií. (Teoreticky ji nadhazuje i *Diderot v HERECKÉM PARADOXU*.) Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti: Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonalý „srůst“ s jednou konkrétní postavou či jediným typem, jaký byl v rámci poetiky extemporovaných komedií (i jinde) běžný a vlastně nutný, vynucený technicko-organizační strukturou divadelních souborů. Za druhé je pak nový kvalitativní stupeň subjektivizace herecké práce dán tím, že se v ní – obdobně jako v literatuře a celém moderním umění – nebývale sémantizuje sám proces výpovědi. Významově se těží z napětí mezi hereckým subjektem, jím vytvářenou divadelní postavou a výrazovými prostředky, jimiž je tato postava vytvářena.

„Nejortodoxnější“ takové pojetí herectví zformuloval *B. Brecht*, když ve své koncepci epického divadla, herectví a dramatu „vynalezl“ takzvané zcizovací efekty – technický prostředek, jímž má být maximálně zvýšena distance mezi hercem a jeho rolí, a tím zabráněno přirozenému sklonu herce (a diváka) vcítovat se do postavy. Třebaže je *Brechtova* teorie jen krajní, jednostrannou a ofenzivní formulací, postihuje směr vývojových proměn soudobého herectví. Jedním z méně nápadných, vnějších, a přece velmi příznačných projevů těchto proměn v klasickém typu činoherního divadla je zjevný ústup od dříve běžného iluzivního způsobu hereckého maskování, které mělo zakrýt identitu herce a udělat z něj „jiného“ člověka. Jiným, nápadnějším projevem je vzrůstající obliba divadla, v němž herec před zraky publika antiiluzivně manipuluje s loutkou nebo rekvizitou a záměrně sám sebe odhaluje jako explicitní subjekt hereckého komunikátu.

Funkce režiséra jako nového tvůrčího (nejenom technicko-organizačního) subjektu vstupujícího do komunikace mezi dramatickým textem a divákem proto, aby vytvořil umělecky svébytnou divadelní inscenaci, která text nereprodukuje, ale aktivně vykládá, se utváří teprve od druhé poloviny 19. století. Souvisí mj. se vznikem repertoárových divadel a s následnou nevyhnutelnou konfrontací různých inscenačních interpretací téhož textu. V konfrontaci se totiž poprvé objevuje možnost vnímat odlišnost textu a jeho scénické konkretizace, skutečnost, že inscenace může být, a bývá, svébytným dílem, jehož vlastním tvůrcem není dramatik, ale ten, kdo určuje a řídí pohyb jednotlivých divadelních složek. Od této chvíle se režisér dostává do popředí divadelní hierarchie a stojí stále více v pozici, kdy je objektivně nucen usilovat o originalitu, osobitost své inscenace, neboť podle ní je on i celý soubor zpravidla hodnocen. Zákonitě se tak stává rozhodujícím subjektem divadelní komunikace, jenž uplatňuje svou autoritu i vůči textu, proměňujícím se víceméně z cíle

reprodukce na prostředek režisérova sebevyjádření. (Doprovodným jevem postupné proměny relace mezi textem a jeho realizací jsou časté úvahy o hranici mezi interpretační pravomocí režiséra a jeho svévolí.)

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má ve vývojových proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, prostupování, a také jejich sváru. Jestliže v objektivním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i rodícím se subjektem režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba opírající se o jejich sémantickou „neexistenci“, o jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti, od okamžiku, kdy jsou jednotlivé subjekty nuceny zříci se této své „neexistence“, působí jejich činnosti jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace, a je tudíž vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývající dva. Logickým důsledkem toho je pak v běžné divadelní praxi diferenciaci běžných divadel na divadla s převahou buď subjektu hereckého, režiséřského či dramatikova – poslední typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla čtvrtého typu: ta, v nichž je odstředivost jednotlivých subjektů eliminována fyzickou identitou režiséra, autora textu a často i jednoho z rozhodujících herců, tedy především malá, takzvaná autorská divadla, nepříliš svázaná pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí. Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepříliš příznivý, neboť drama bezprostředně podřizuje inscenaci a v konečném důsledku vede k jeho proměně v libreto – pomocný dramatický text, neschopný bez scénické realizace estetické komunikace s vnímatelem.

Vraťme se však k „pravému“ dramatu a k cestám, jimiž dramatik může explicitně tematizovat přímo v textu svůj subjekt. Nejvýhodnější možností takové tematizace jsou (vedle zmíněné formy vypravěče) nejrůznější obměny **principu divadla na divadle**. Tento princip dramatikovi umožňuje vsadit do rámcového primárního děje podřízeného tradičním normám děje další, sekundární (byť zpravidla rozsáhlejší), které jsou postavami rámcového děje předehrávány. Dramatik se tak osvobozuje od nutnosti podrobovat se v těchto vložených dějích objektivním časoprostorovým rozměrům skutečnosti, o níž vypovídá; může významově preferovat subjektivní organizaci aktu výpovědi a současně de facto tuto subjektivní organizaci objektivizuje, neboť jako její tvůrce představuje tematizované subjekty postav rámcového děje. V rovině času to například znamená, že oproti jedinému – přítomnému – času předvádění v tradiční dramatické formě jsou v dramatu utvářeném principem divadla na divadle časy dva: přítomný, „objektivní“, čas rámcového děje a minulý, „subjektivní“, čas vložený. Principem divadla na divadle tak autor textu získává prakticky stejnou svobodu manipulace se zobrazovaným, jakou má autor epiky, když skrze vypravěče tematizuje proces narace, a to navíc prostředky specificky divadelními, neodvozenými od jiných druhů literatury.

Stejně jako předchozí dva typy subjektivizace dramatické výpovědi i drama s explicitně tematizovaným autorským subjektem má svůj ideový a významový rozměr, který určuje, za jakých okolností a z jakých příčin autoři pro své vyjádření takovouto dramatickou formu volí. Jakkoliv je tato forma schopna vyjadřovat i významy rázu lyricko-groteskního, tím, že svou subjektivitu objektivizuje tematizací, nabývá v ní převahy racionální aspekt nad emociálním. Nadvláda tematizovaného subjektu nad zobrazovaným dějem totiž dává možnost tento děj nejen podle subjektivního záměru utvářet, ale především také se o něm vyjadřovat, komentovat jej, či dokonce nad ním vynášet soud. Sepětí určitých postupů explikace interního autorského subjektu s konkrétní ideově významovou koncepcí výpovědi

pregnantně formuloval již zmíněný *Brecht* ve dvaceti bodech<sup>6</sup>, v nichž se podle něj liší dramatická forma aristotelská od epické. *Nora Krausová*<sup>7</sup> funkčně redukovala těchto dvacet *Brechtových* bodů na osm základních dichotomií:

1. ztělesňování události – její vyprávění
2. divák pasivní – divák aktivní
3. zážitky – poznání
4. sugesce – argumenty
5. člověk, tvor známý, předpokládaný a nezměnitelný – člověk, objekt výzkumu, měnitelný
6. upnutí na rozuzlení – upnutí na jednotlivé scény
7. lineární vývoj událostí – vývoj oklikami, skokem
8. myšlení určuje bytí – společenské bytí určuje myšlení

*Brecht* tyto dichotomie nejen teoreticky formuloval, ale také se je snažil prakticky naplnit svou dramatickou tvorbou, přičemž, jak jsme již řekli, jeho formulace mají krajně ofenzivní podobu, která se může prosazovat pouze na pozadí běžné divadelní tvorby jako výjimečný, mimořádný a inspirativní případ. Tím se stalo, že *Brechtovy* závěry jsou zpravidla vztahovány pouze k jím používaným konkrétním postupům, které ovšem svou vyhraněností poněkud zužují širokou škálu možných explikací interních subjektů divadla a dramatu.

Avšak tyto závěry mají natolik obecnou planost, že je lze (snad s výjimkou osm z nich, která úzce souvisí s jeho marxistickým světonázorem) vztáhnout i k tvorbě autorů světonázorově a v konkrétní poetice velmi odlišných, například k problémové dramatice relativistické. Vyjadřují totiž směřování dramatu jako „pouhého“ napodobování světa k dramatu jako umělecké úvaze-reflexi nad tímto světem, která však v praxi může být vedena z rozmanitých ideových pozic.

Proces subjektivizace, jež jsme se v této studii snažili popsat, je procesem rozšiřování výrazových možností dramatu a divadla, a současně poněkud paradoxně i procesem částečné destrukce specifčnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídicím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, nýbrž také o to, že pro soudobou divadelní tvorbu se postupně ztrácí funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje zbývajícím dvěma členům druhové triády, takže částečně ztrácí svou výjimečnost. Potvrzením toho může být, že rozhodující subjekt současného divadla – režisér, si často raději za základ k textu inscenace volí dílo prozaické či básnické, neboť drama jako by ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností k inscenování příliš spoutávalo.

*Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.*

---

6 Poprvé Brecht těchto dvacet bodů formuloval v Poznámkách k opeře *Vzestup a pád města Mahagony* z r. 1930, podruhé v poněkud jiném znění v Poznámkách k *Žebrácké opeře* o rok později.

7 Krausová N., *Brechtova "nearistotelovská" poetika?* In *Význam tvaru - tvar významu*. Bratislava 1984.