

peter
szondi

teória
modernej
drámy

tatran
bratislava 1969

úvod : historická
estetika a poetika
druhov

Už od Aristotelových čias teoretici dramatického básnictva pranierovali skutočnosť, že sa v ňom vyskytujú epické prvky. Ak sa však dnes niekto pokúsi načrtnúť vývin novej dramaticky, nemôže sa cítiť povolaný za takého sudcu, a to z dôvodov, ktoré musia byť hneď na začiatku jasné jemu i jeho čitateľom.

Čo oprávňovalo staršie teórie drámy, aby žiadali zachovávať zákon dramatickej formy, bola zvláštna koncepcia formy, ktorá nepozná ani dejiny, ani dialektiku formy a obsahu. Tieto teórie sa dívajú na dramatické umelecké dielo z hľadiska, že sa v ňom realizuje vopred stanovená forma drámy, a to v spojení s námetom, ktorý sa zvolí so zreteľom na túto formu. Ak sa táto realizácia vopred stanovenej formy nevydarí, ak dráma obsahuje nedovolené epické prvky, tak sa chyba hľadá vo voľbe námetu. V Aristotelovej *Poetike* sa hovorí: „Básnik má... dbať na to, aby nestaval svoju tragédiu epicky. Pod pojmom epický rozumie viacnámetový obsah, ako keby chcel napríklad niekto zdramatizovať celú látku *Iliady*.“¹ Aj Goetheho a Schillerovo úsilie rozlíšiť epické a dramatické básnictvo malo na zreteli praktický cieľ, ako predísť nesprávnej voľbe námetu.²

Toto tradičné chápanie, ktorého základom je dualita

2 - 3024

STŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOLOGICKÉ FAKULTY
UNIVERSITY J. E. PURKYNĚ
BRNO

1956 - 69

© Copyright 1956 by Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M.
Translation © Ernest Marko

15

formy a obsahu, nepozná ani kategóriu historickosti. Vopred stanovená forma je historicky indiferentná, historicky pôvodný je iba námet, a napísaná dráma je — podľa spoločnej schémy každej predhistorickej teórie — historickou realizáciou bezčasovej formy.

To, že dramatická forma sa nechápe ako historicky viazaná, zároveň znamená, že dráma je možná v ktorejkoľvek epoche a že ju môžu vyžadovať poetiky všetkých epoch.

Táto súvislosť medzi nadhistorickou poetikou a nedialektickou koncepciou formy a obsahu privádza nás k spoločenskému vrcholu dialektického a historického myslenia — k Heglovmu dielu. Vo *Vede a logike* je veta: „Skutočnými umeleckými dielami sú popravde len tie, ktorých obsah a forma sú skrz-naskrz identické“³. Táto identita má dialektickú podstatu: na tom istom mieste nazýva Hegel „absolútny vzťah medzi obsahom a formou . . . ich vzájomnou premenou, takže obsah je iba premenou formy na obsah a forma premenou obsahu na formu“⁴. Stotožňovanie formy a obsahu odstraňuje aj protiklad *bezčasový-historický*, ktorý je obsiahnutý v starom vzťahu; a to znamená, že sa historizuje pojem formy, ba že sa stáva historickou i sama poetika druhov. Lyrika, epika, dramatika menila sa zo systematických kategórií na historické.

Po takejto zmene v základoch poetiky zostali pre vedu otvorené tri cesty. Mohlo sa dôjsť k názoru, že tri základné kategórie poetiky svojím systematickým charakterom stratili opodstatnenie: preto ich Benedetto Croce vylučuje z estetiky. V diametrálnom protiklade k tomu bolo úsilie

prechádzajúce od historického základu poetiky, od konkrétnych básnických druhov k bezčasovosti. O tom svedčí (popri málo podnetnom diele R. Hartla *Pokus o psychologické základy básnických druhov*) *Poetika* E. Staigera, ktorá zakotvuje pojmy druhov v rozličných spôsoboch ľudského bytia, napokon v troch „extázach“ času. To, že také prebudovanie mení poetiku v jej celku, hlavne v jej vzťahu k samému básnictvu, ukazuje fakt, že bolo potrebné nahradiť tri základné pojmy „lyrika“, „epika“, „dramatika“ pojmami „lyrický“, „epický“, „dramatický“.

Tretia možnosť spočívala v tom, že sa zotrvalo na historickej pôde. U Heglových pokračovateľov viedla k dielam, ktoré navrhujú historickú estetiku nielen pre literatúru, ako napríklad *Teória románu* od G. Lukácsa, *Pôvod nemeckej tragédie* od W. Benjamina, *Filozofia novej hudby* od Th. W. Adorna. Plodne sa tu aplikovala Heglova dialektická koncepcia vzťahu medzi formou a obsahom, pretože forma sa chápala akoby „zhustený“ obsah.⁵ Táto metafora vyjadruje popri pevnosti a trvácnosti formy zároveň i jej pôvod v obsahovej stránke, teda jej schopnosť výpovede. Takto možno rozvíjať skutočnú sémantiku formy — teraz sa bude javiť dialektika formy a obsahu ako dialektika medzi formálnou a obsahovou výpoveďou. Tým sa však vytvára možnosť, že obsahová a formálna výpoveď dostanú sa do protičerenia. Ak v prípade, že forma a obsah si zodpovedajú, pohybuje sa obsahová tematika súčasne v rámci formálnej výpovede ako problematika vnútri niečoho neproblematického, tak vzniká protirečenie, pretože sa nesporne stabilná výpoveď formy stáva problematickou

zo stránky obsahu. Avšak práve táto vnútorná antinómia robí básnickú formu problematickou z historického hľadiska; riešením takýchto protirečení chceme sa v tejto práci pokúsiť vysvetliť rozličné formy novej dramatiky.

Preto zostaneme len v oblasti estetiky a nepokúsime sa robiť diagnózu doby. Protirečenia medzi dramatickou formou a problémami prítomnosti neslobodno stavať in abstracto, ale treba ich chápať z vnútra konkrétneho diela ako technické, to znamená ako „ťažkosti“. Pochopiteľné by pritom bolo, keby sme chceli na základe systému básnických druhov zistiť presuny v novej dramatike, vznikajúce v dôsledku toho, že sa stala problematickou dramatická forma. Treba však upustiť od systematickej, teda normatívnej poetiky, pravda, nie aby sme sa vyhli nevyhnutnému hodnoteniu epizujúcich tendencií, ale preto, lebo historicko-dialektické ponímanie formy a obsahu zbavuje systematickú poetiku samu osebe opodstatnenia.

Terminologické východisko tvorí sám pojem drámy. Svojou historickou povahou naznačuje, že tu ide o literárno-historický jav, totiž o drámu, vznikajúcu v alžbetínskom Anglicku, hlavne však vo Francúzsku 17. storočia, a ďalej žijúcu v nemeckej klasike. Tento pojem robí evidentným, čo sa v dramatickej forme zhustilo vo výpovedi o ľudskom bytí, a svedčí o tom, že literárna história je dokumentom histórie ľudstva. Tento pojem má ďalej ukázať technické požiadavky drámy ako odraz existenciálnych požiadaviek; a celok, ktorý načrtáva, nemá systematický, ale historicko-filozofický charakter. Do medzier medzi básnickými formami

je zatlačená história, mosty ponad ne môže preklenúť iba upriamenie sa na históriu.

Pojem drámy je historicky podmienený nielen vo svojom obsahu, ale aj čo do svojho vzniku. Pretože z formy umeleckého diela hovorí vždy neproblematickosť, podarí sa spoznať takú formálnu výpoveď zväčša až v období, pre ktoré sa stalo kedysi nepochybné pochybným, samozrejmosť problémom. Takto teda chápeme drámu z hľadiska jej dnešných prekážok a tento pojem drámy už ako moment v otázke, či je možná moderná dráma.

„Dramou“ označujeme teda v nasledujúcich úvahách len určitú formu divadelnej tvorby. Ani stredoveké duchovné hry, ani Shakespearove historické hry sem nepatria. Historický spôsob ponímania vyžaduje odhliadnuť aj od gréckej tragédie, lebo jej podstatu by sme mohli pochopiť iba na nejakom inom pozadí. Prívlastok „dramatický“ nevyjadruje v ďalších úvahách nijakú vlastnosť (ako v Staigerových *Základných pojmoch poetiky*⁶), ale znamená iba „patriaci k dráme“ („dramatický dialóg“ znamená dialóg v dráme). Pojem „dramatika“ používame ako protiklad k pojmu „dráma“ a pojem „dramatický“ aj v širšom význame pre všetko, čo je písané pre javisko. A ak niekedy použijeme výraz „dráma“ práve v tomto význame, dáme ho do úvodzoviek.

Pretože vývin v modernej dramatike odvádza od samej drámy, nemôžeme sa pri tejto úvahe zaoberať bez protikladného pojmu. Ako taký sa nám núka pojem „epický“: označuje spoločnú štrukturálnu črtu eposu, poviedky, románu a iných druhov, totiž prítomnosť toho, čo sa nazýva „subjektom

epickej formy⁷⁷ alebo „epickým subjektom“ („das epische Ich“)⁸.

Osemnástim štúdiám, pokúšajúcim sa postihnúť vývoj na vybraných príkladoch, predchádza úvaha o vlastnej dráme, na ktorú sa budú vzťahovať všetky ďalšie úvahy.

I. dráma

Novoveká dráma vznikla v renesancii. Bol to odvážny duchovný čin človeka, ktorý precitol po rozpadnutí stredovekého svetonázoru, uskutočnenie čohosi, v čom sa chcel nájsť a vidieť, vytvárať sa iba zobrazovaním medziľudských vzťahov.¹ Človek vošiel do drámy zároveň len ako spolu-
bližny. Sféra tohto „medzi“ (Sphäre des „Zwischen“) javila sa mu podstatná pre jeho bytie; sloboda a viazanosť, vôľa a rozhodnutie jeho najvýznamnejšími atribútmi. „Miesto“, na ktorom sa dramaticky realizoval, bolo činom vlastného rozhodnutia. Keďže sa rozhodol pre súčasný svet, odhalilo sa jeho vnútro a stalo sa dramatickou prítomnosťou. Avšak jeho rozhodnutím k činu súčasný svet sa dostal s ním do vzťahu, a tak sa najskôr dramaticky realizoval. Všetko, čo bolo na tej alebo onej strane tohto činu, muselo zostať pre drámu cudzie; nevyjadriteľné práve tak ako výraz, uzavretá duša práve tak ako subjektu odcudzená idea. A napokon to, čo je bez výrazu, svet vecí, ak nezasahoval do medziľudských vzťahov.

Celá dramatická tematika sa utvárala vo sfére tohto „medzi“. Boj medzi „passion“ (vášňou) a „devoir“ (povinnosťou), povedzme v postavení Cida medzi jeho otcom a milou. Komický paradox v „hlúpych“ medziľudských situáciách,

napríklad postavenie richtára Adama. A tragika individuácie, ako ju videl Hebbel v tragickom konflikte medzi vojvodom Ernestom, Albrechtom a Agnesou Bernauerovou.

No jazykovým médiom tohto medziľudského sveta bol dialóg. V renesancii, keď sa upustilo od prológu, chóru a epilógu, dialóg hádam po prvý raz v dejinách divadla (popri monológu, ktorý zostal epizodický, a preto netvoril formu drámy) stal sa jedinou zložkou dramatickej stavby. Tým sa odlišuje klasická dráma od antickej tragédie ako od stredo-vekej duchovnej hry, od barokového sveta divadla ako od Shakespearových historických hier. Nadvláda dialógu, to znamená medziľudského jazykového prejavu v dráme, odzrkadľuje skutočnosť, že dráma spočíva iba v zobrazovaní medziľudských vzťahov, že iba ona pozná, čo sa v tejto sfére odohráva.

To všetko nasvedčuje, že dráma je do seba uzavretá, ale slobodná a v každej chvíli znovu determinovaná dialektika. Z toho vyplývajú všetky jej podstatné črty, o ktorých si teraz pohovoríme:

Dráma je absolútna. Aby mohla byť čistým vzťahom, to znamená dramatická, musí sa zbaviť všetkého, čo je pre ňu vonkajšie. Nepozná nič, čo je mimo nej.

Dramatik nie je v dráme prítomný. Nehovorí, je pôvodcom textu. Dráma sa nepíše, ale stavia. V dráme vyslovené slová sú napospol rozhodnutia, hovoria sa v rámci istej situácie a zostávajú v nej; vonkoncom ich neslobodno chápať tak, že pochádzajú od autora. Dráma iba ako celok patrí autorovi, ale tento vzťah nepatrí bytostne k podstate jeho diela.

Takú istú absolútnosť prejavuje dráma i voči divákovi. Ako dramatická replika nie je výpoveďou autora, práve tak nie je oslovením diváka. Tento sa skôr zúčastní dramatického rozhovoru: mlčky, s rukami vzaďu, ohromený pod dojomom tohto druhého sveta. Jeho totálnu pasivitu treba však zmeniť (a v tom spočíva dramatický zážitok) na iracionálnu aktivitu: divák strhovala a strhuje dramatická hra, sám začne rozprávať (aby bolo jasné: ústami všetkých postáv). Vzťah divák-dráma pozná len úplný odstup a úplnú identitu, nie však vniknutie diváka do drámy ani oslovovanie diváka zo strany drámy.

Javisková forma, vytvorená renesančnou a klasickou drámou, tak veľmi znevažované „kukátkové“ javisko, je jedine adekvátna s absolútnosťou drámy, o čom svedčí každá jej črta. Nemá takmer prístup k hľadisku nejakými schodmi, lebo dráma sa postupne vzdáva od diváka. Táto javisková forma sa mu stane zjavnou, teda začne preňho existovať, až keď sa začne hra, neraz až keď padne prvé slovo: takto akoby ju vytvárala sama hra. Na konci dejstva, keď padne opona, znovu sa vzdiali pohľadu diváka, hra si ju vezme so sebou a potvrdí, že patrí k nej. Rampa, ktorá ju osvetľuje, má budiť dojem, akoby si dramatická hra na javisku sama sebe dodávala svetlo.

Aj hercovo umenie v dráme je zamerané na jej absolútnosť. Vzťah herec-rola nesmie byť zjavný, skôr herec a dramatická postava musia splynúť v dramatického človeka.

Že dráma je čosi absolútne, možno formulovať z iného hľadiska takto: dráma je čímisi primárnym. Nie je (sekun-

7 *duch práce*
dárnym) stvárnením čohosi (prvotného), ale stvára ju sama seba, je sama sebou. Jej dej, ako aj každá z jej replík sú „pôvodné“, realizujú sa pri svojom zrode. Dráma nepozná citát ani variáciu. Citát by dával drámu do súvisu s citovaným, variácia by primárnu vlastnosť drámy, to znamená byť „pravdivou“, urobila problematickou (ako variácia niečoho a variácia medzi inými variáciami) a seba samu zároveň sekundárnou. Navyše by bolo treba predpokladať niekoho, kto cituje alebo variuje, a chápať drámu v súvislosti s ním.

Dráma je čímsi primárnym; to je zároveň dôvod, prečo historická hra vyznie vždy „nedramaticky“. Pokus uviesť na javisko „Luthera-reformátora“ zahrňuje v sebe aj historický zreteľ. Keby sa podarilo nechať Luthera v absolútnej dramatickej situácii, ako sa rozhodne reformovať vieru, bola by to reformačná dráma. Vynára sa tu však aj iná ťažkosť: objektívne pomery, ktorými by sme motivovali toto rozhodnutie, vyžadovali by epické spracovanie. Pre drámu by bolo možné jedine také zdôvodnenie, ktoré by vyplývalo z Lutherovej medziľudskej situácie, protivilo by sa to však zámerom reformačnej hry.

Keďže je dráma čímsi primárnym, jej časom je prítomnosť. To vôbec neznamena statickosť, ale iba zvláštny druh dramatického časového priebehu: prítomnosť plynie a stáva sa minulosťou, ako taká nie je však už prítomnosťou. Prítomnosť plynie, tým spôsobuje premenu a z jej protirečivosti vzniká nová prítomnosť. Časová dimenzia, v ktorej sa odohráva dráma, je absolútna prítomnosť. Ba dráma ju, ako čosi absolútne, zastupuje, vytvára si svoj vlastný čas. Preto musí

každý moment v sebe obsahovať zárodok budúcnosti, byť „tehotný budúcnosťou“.² To umožňuje jeho dialektickú štruktúru, ktorá spočíva ako taká v medziľudských vzťahoch.

Takto pochopíme aj z inej stránky dramatickú požiadavku jednoty času. Časová roztrieštenosť výjavov sa stavia proti princípu absolútnej následnosti prítomnosti, pretože každý výjav má svoju predohru i dohru (minulosť a budúcnosť) mimo hry. Takto sa jednotlivé výjavy relativizujú. K tomu pristupuje okolnosť, že sled výjavov, kde každý výjav plodí nasledujúci (taký, ktorý si práve dráma vyžaduje), ako jediný nepredpokladá kohosi, kto by ich spájal. Slová „A teraz vyčiarňme tri roky“ (či sa vypovedia alebo nie) predpokladajú existenciu epického subjektu.

Podobne možno zdôvodniť v oblasti priestoru požiadavku jednoty miesta. Priestorové (ako aj časové) okolie musíme z povedomia diváka vylúčiť. Len tak vznikne absolútny, to znamená dramatický výjav. Čím častejšie sa menia výjavy, tým ťažšie je táto práca. Okrem toho priestorová (práve tak ako časová) roztrieštenosť predpokladá epický subjekt. (Klišé: „Nechajme sprisahancov v lese a pozrime sa na nič netušiacoho kráľa v jeho paláci!“)

Shakespeareova forma sa odlišuje od formy francúzskej klasiky, ako vieme, hlavne v týchto dvoch bodoch. Ale jeho voľný sled výjavov, odohrávajúcich sa na viacerých miestach, treba chápať hádam v súvislosti s historickými hrami, v ktorých (porovnaj napríklad Henricha V.) rozprávač, nazvaný chór, podáva divákovi jednotlivé dejstvá ako kapitoly nejakého ľudového historického diela.

Na absolútности drámy sa zakladá i požiadavka vylúčiť náhodnosť, požiadavka motivácie. Náhodnosť vniká do drámy zvonku. Keď je však motivovaná, stáva sa odôvodnenou, to znamená, že korení v samej podstate drámy.

Celistvosť drámy má napokon dialektický pôvod. Nevzniká zásluhou-epického subjektu, vnikajúceho do diela, ale ako dôsledok ustavičného odhaľovania a zastierania medziľudskej dialektiky, ktorá sa v dialógu mení na reč. Teda i z tohto posledného hľadiska je dialóg nositeľom drámy. Od možnosti dialógu závisí možnosť drámy.

II. kríza drámy

Päť prvých štúdií sa zapodieva Ibsenom (1828—1906), Čechovom (1860—1904), Strindbergom (1849—1912), Maeterlinckom (1862—1949) a Hauptmannom (1862—1946). Lebo hľadanie situácie, ktorá sa stala východiskom modernej dramatiky, začína sa nevyhnutne konfrontáciou diel z konca 19. storočia s klasickou drámou, ako sme o nej práve hovorili.

Tým vzniká otázka, či sa takto svojimi historickými intenciami nevraciamy k metóde systematicko-normatívnej poetiky, ktorú sme v úvode zamietli. Lebo čo sme sa na predchádzajúcich stranách usilovali opísať ako drámu, ktorá vznikla v renesancii, úplne sa kryje s tradičným pojmom drámy, je identické s tým, čo učili príručky techniky drámy (napríklad kniha Gustava Freytaga), podľa čoho kritici od začiatku posudzovali a občas ešte vždy posudzujú modernú dramatikú. Ale historickú metódu, ktorá chce vrátiť svojej historickosti to, čo sa stalo normou, a ktorá takto opäť dáva rozprávať svojej forme, nemožno usvedčiť zo lži ani sa nezvrhne na normatívnu, ak historický obraz drámy jednako len porovnáme s dramatikou z prelomu storočia. Lebo táto forma drámy nebola okolo roku 1860 iba subjektívnou

normou teoretikov, ale predstavovala aj objektívny stav dramatiky. Čo tu bolo okrem nej a mohlo sa proti nej použiť, malo buď archaický ráz, alebo sa vzťahovalo na určitú tematiku. Tak nemožno Shakespearovu „otvorenú“ formu, ktorá sa kladie vždy do protikladu s „uzavretou“ formou klasiky, oddeliť od historických hier; a kedykoľvek ju nemecké písomníctvo použilo ako vhodnú formu, dostala funkciu historickej fresky (*Götz z Berlichingen, Dantonova smrť*).

Súvislosti, ktoré sa pokúsime v ďalších úvahách nájsť, nespočívajú v normatívnosti, ale chcú pojmy zachytiť objektívno-historický vzťah. Pravdaže, tento vzťah ku klasickej forme drámy je u spomenutých piatich dramatikov vždy iný. U Ibsena nebol kritický: Ibsen si získal slávu v poslednej miere svojím dramatickým majstrovstvom. Ale táto vonkajšia dokonalosť tají v sebe vnútornú krízu drámy. Aj Čechov preberá tradičnú formu. Ale nie je už pevne odhodlaný na „pièce bien fait“ (na dobre urobenú hru), na ktorú klesla klasickej dráma. Svojím podmanivým poetickým útvaram, vytvoreným na tradičnom základe, útvaram, čo nemá nijaký samostatný štýl a nezaručuje ucelenú formu, ba vždy necháva presvitať svoj základ, ukazuje rozpor medzi prevzatou formou a formou, ktorú si vyžiadala tematika. A keď sa Strindberg a Maeterlinck dopracovali k novým formám, tak tomu predchádzalo zúctovanie s tradíciou, alebo ak k nemu nedošlo, tak treba ukázať na vnútornej stránke diel — že ide o mílnik na ceste k formám neskorších dramatikov. Hauptmannove hry *Pred východom slnka* (Vor

Sonnenaufgang) a *Tkáči* (*Die Weber*) umožňujú napokon spoznať problém, ktorý sa pre drámu vynára v oblasti sociálnej tematiky.

1. Ibsen

Prístup k problematike formy takého diela ako *Rosmersholm* sťažuje pojem analytickej techniky, ktorou sa Ibsen prebojoval až k Sofoklovi. Ak však poznáme estetické súvislosti, za ktorých používa Sofokles analýzu a o ktorých sa hovorí v korešpondencii medzi Goethem a Schillerom, tak tento pojem nám už neprekáža, ale tvorí kľúč k Ibsenovej tvorbe neskoršieho obdobia.

2. októbra 1797 Schiller píše Goethemu: „Po tieto dni som sa veľa zapodieval hľadaním námetu pre tragédiu, podobného *Kráľovi Oidipovi*, ktorý by znamenal pre básnika určité výhody. Tieto výhody sú nesmierne, ak mám spomenúť čo len jednu, že možno koncipovať zložitý dej, ktorý sa celkom prieči forme drámy, ak sa už, pravda, tento dej odohral a spadá tak celkom mimo oblasť tragédie. K tomu pristupuje okolnosť, že udalosť, ako dačo nemeniteľné, je vo svojej podstate oveľa strašnejšia, a obava, že sa niečo mohlo stať, dolieha na dušu celkom ináč ako obava, že sa niečo môže stať. — *Oidipos* je zároveň iba tragickou analýzou. Všetko je už tu, iba sa to vyvíja. Môže sa to diať v tom najjednoduchšom deji a vo veľmi krátkom časovom úseku, i keby boli príbehy akokoľvek komplikované a závislé od okolností. Či to nie je výhoda

pre básnika!? — Obávam sa však, že Oidipos je osobitým druhom, a že nenájdeme nič iné, čo by sa mu podobalo . . .“

Pol roka predtým (22. apríla 1797) Goethe napísal Schillerovi, že dramatik sa preto toľko natrápi s expozíciou, „lebo od neho žiadame ustavičný pokrok, a ja by som nazval najlepším dramatickým námetom taký, v ktorom expozícia je už časťou vývinu“. Schiller na to 25. apríla odpovedá, že *Kráľ Oidipos* sa tomuto ideálu blíži v prekvapujúcej miere.

Východiskom takéhoto názoru je apriórna forma drámy. Použitie analytickej techniky má umožniť vstavať expozíciu do dramatického pohybu a odňať jej tak epizujúci účinok, alebo predsa si len vybrať za námet drámy „najzložitejšie“ deje, ktoré pre dramatickú formu vôbec neprichádzajú do úvahy.

Ináč je to pri Sofoklovom *Kráľovi Oidipovi*. Aischylova nezachovaná trilógia, ktorá predchádzala *Oidipovi*, rozprávala osudy tébskeho kráľa chronologicky. Sofokles sa mohol zaobísť bez tohto epického zobrazenia príbehov, navzájom takmer nesúvisiacich, pretože mu nešlo ani tak o ne ako skôr o ich tragiku. Tá sa však neviaže na jednotlivosti, ale sa vytvára s postupom času. Tragická dialektika videnia a oslepnutia, skutočnosť, že niekto oslepne v dôsledku sebaopoznania, pre oko, ktoré má „navyše“¹ — táto peripetia v aristotelovskom i v hegllovskom zmysle potrebovala len jedno dejstvo poznania, anagnorizu², aby sa stala dramatickou skutočnosťou. Aténski diváci poznali mýtus, nemusel sa im predvídať. Jediný, kto ho má spoznať, je sám Oidipos — a tomu sa to umožní iba na konci, keď sa mýtus stane jeho životom. Tak

sa expozícia stáva zbytočnou a analýza vlastným dejom. Vidiaci, a jednako slepý Oidipos tvorí zároveň prázdny stred sveta, ktorý vie o jeho osude, sveta, ktorého poslovia sa postupne zmocňujú jeho duše, aby ju naplnili pravdou plnou hrôzy. Táto pravda však nepatrí minulosti; nie minulosť, ale prítomnosť sa odhaľuje. Lebo Oidipos je vrahom svojho otca, mužom svojej matky, bratom svojich detí. On je „vredom tejto krajiny“³ a to, čo sa stalo, musí sa iba dozvedieť, aby mohol spoznať túto skutočnosť. Preto, i keď dej *Kráľa Oidipa* fakticky predchádza tragédiu, predsa len je obsiahnutý v prítomnosti. Takto si vyžaduje u Sofokla analytickú techniku sám námet, a to nie so zreteľom na nejakú vopred danú dramatickú formu, ale aby sa jeho tragika ukázala v najvyššej rýdzosti a mohutnosti.

Rozdielnosť medzi Ibsenovým a Sofoklovým dramatickým útvarom nás privádza k jeho vlastnému problému formy, ktorý prezrádza historickú krízu drámy. Skutočnosť, že analytická technika u Ibsena nie je ojedinelým javom, ale spôsobom výstavby jeho moderných hier, nepotrebuje dôkazy; stačí pripomenúť tie najdôležitejšie: *Nora*, *Opory spoločnosti*, *Strašidlá*, *Pani z prímoria*, *Rosmersholm*, *Divá kačka*, *Staviteľ Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Keď sa my mŕtvi preberieme*.

John Gabriel Borkman (1896) „sa odohráva jedného zimného večera na rodinnom majetku Rentheimovcov neďaleko hlavného mesta“. Vo „veľkej prepychovej sále“ domu žije už osem rokov v takmer úplnej osamotenosti John Gabriel Borkman, „predtým bankový riaditeľ“. Dolná izba patrí

jeho manželke Gunhilde. Žijú v tom istom dome, no nikdy sa nestretnú. Jej sestra Ella Renheimová, majiteľka domu na vidieku, býva inde. Ukáže sa len raz za rok, aby sa stretla so správcom: s Gunhildou a s Borkmanom sa pritom nerozpráva.

Zimný večer, v ktorý sa odohráva dej hry, privedie stretnutie týchto troch ľudí, ktorých minulosť spojila, ale zároveň aj hlboko odcudzila. V prvom dejstve stoja Ella a Gunhilda proti sebe: „Áno — Gunhilda, uplynulo už temer osem rokov, čo sme sa naposledy videli.“⁴ Druhé dejstvo prináša rozhovor medzi Ellou a Borkmanom: „Je to už tak nekonečne dávno, čo sme sa stretli zoči-voči, Borkman.“⁵ A v treťom dejstve sa stretá John Gabriel a jeho žena: „Posledný raz sme takto stáli — pred súdom. Keď ma predvolali, aby som objasnila —“⁶

Tieto rozhovory podnietené na smrť chorou Ellou, ktorá si chce znovu vziať k sebe syna Borkmanovcov, čo bol po celé roky jej chovancom, aby nezomrela opustená, odhaľuje minulosť troch ľudí:

Borkman miloval Ellu Renheimovú, oženil sa však s jej sestrou Gunhildou. Pretože ho advokát Hinkel udá, dostane sa na osem rokov do väzenia pre krádež vkladov. Keď Borkmana prepustia, utiahne sa do šály vidieckeho domu, ktorý Ella — jedine jej majetku sa v banke nedotkol — získa pri dražbe pre neho a pre jeho ženu. Ella po celý ten čas vychováva jeho syna. K matke sa vráti až takmer dospelý.

To sú príbehy. Ale neveraví sa o nich pre ne samotné. Podstatné je, čo je „za“ nimi a „medzi“ nimi: motívy a čas.

„Aký úmysel si však sledovala, keď si sa tak samozrejme rozhodla vychovávať Erharda namiesto mňa?“ — sputuje sa Borkmanová svojej sestry.⁷

„Často som o tom premýšľala —, prečo si vlastne celý môj majetok ušetril? A jedine ten?“ — opytuje sa Ella svojho švagra.⁸

A tak vyjde najavo skutočný vzťah medzi Ellou a Borkmanom, Borkmanom a jeho ženou, Ellou a Erhardom.

Borkman sa vzdá milovanej Elly, aby si získal pre svoju kariéru v banke podporu advokáta Hinkela, ktorý sa tiež o Ellu zaujíma. Namiesto Elly si vezme Gunhildu, hoci ju nemiluje. Ale Hinkela zúfalá Ella odmietne, ten si myslí, že pod Borkmanovým vplyvom, preto sa mu pomstí tým, že ho udá. Ella, ktorej Borkmanova nevera zničila život, miluje ešte jedného človeka na svete, Erharda, jeho syna. Vychovala ho za svoje dieťa. No keď vyrástol, vzala si ho matka k sebe. Ella, ktorej smrteľná choroba väzí v onom „duševnom otrase“, v Borkmanovej nevere, rada by ho mala posledné mesiace svojho života znova pri sebe. No Erhard opustí matku i tetu pre ženu, ktorú miluje.

To sú motívy. V tento zimný večer sa dostanú zo zavíatych duší troch ľudí do plného svetla rampy. Ale to podstatné sa ešte nepovedalo. Keď Borkman, Gunhilda a Ella hovoria o minulosti, netisnú sa do popredia jednotlivé udalosti ani ich motivácia, ale iba čas, ktorý dostáva od nich zafarbenie:

„Ja ešte dosiahnem zadostučinenie . . . zadostučinenie za celý môj skazený život,“ — vraví Borkmanová.⁹

Keď Ella spomenie, že počula, ako žijú s mužom v jednom dome, a ani sa nevidia, odvetí jej:

Áno, — tak sme sa zariadili, Ella. Odkedy ho pustili na slobodu. A poslali ho sem domov ku mne. — Za celých osem rokov.¹⁰

A keď sa Ella stretne s Borkmanom:

ELLA: Je to už tak nekonečne dávno, čo sme sa stretli zoči-voči, Borkman.

BORKMAN (temne): Dávno, veľmi dávno. Medzi tým leží veľa hrozného.

ELLA: Celý jeden ľudský život leží medzi tým. Prehratý ľudský život.¹¹

A o chvíľu neskôr: Od toho času, ako začal blednúť vo mne tvoj obraz, žila som svoj život ako pri zatmení slnka. Po všetky tie roky bolo mi čoraz väčšmi odporné — priam nemožné niekoho milovať.¹²

A keď v treťom dejstve hovorí Borkmanová svojmu mužovi, že sa už viac ako dosť narozmýšľala o svojom temnom osude, on odpovie:

I ja. Za tých nekonečných päť rokov v cele — a inde — mal som dosť času na to. A za tých osem rokov tu hore v sále mal som času ešte viac. Znovu som prebral celú právnu stránku vecí, obnovil vyšetovanie — sám pred sebou. Znovu som to prebral, kúsok po kúsku . . . Chodil som sem a tam a prebral a skúmal každý svoj čin zo všetkých strán, obracal a prevracal . . . Chodil som tu hore a premárnil som celých osem drahocenných rokov svojho života.¹³

V poslednom dejstve, na otvorenom priestranstve pred domom:

Je najvyšší čas, aby som sa stal človekom vzduchu, vieš . . . Temer tri roky vo vyšetovacej väzbe, päť rokov vo väzení, osem rokov tu hore v sále.¹⁴

Ale nebude si už môcť zvyknúť na voľný vzduch. Únik z väzenia minulosti ho nepovedie do života, ale k smrti. A Gunhilda s Ellou, strácajúce v tento večer muža a syna, ktorých obe milovali, podávajú si ruky — ako „dva tiene nad mŕtvolou muža“.

Minulosť nie je tu, na rozdiel od Sofoklovho *Oidipa*, funkciou prítomnosti, ba navyše prítomnosť je len podnetom k oživeniu minulosti. Dôraz nie je ani na Ellinom osude, ani na Borkmanovej smrti. Témou však nie je ani jedna udalosť z minulosti: či už ide o Borkmanovo zrieknutie sa Elly, alebo o advokátovu pomstu; teda nič minulého, lež minulosť sama: jednoducho spomínané „dlhé roky“ a „celý skazený, pomýlený život“. Ale toto všetko sa zrieka dramatickej prítomnosti. Lebo sprítomniť možno v zmysle dramatickej aktualizácie iba to, čo sa odohráva v čase, nie čas sám. O ňom sa môže v dráme iba hovoriť, priamo sa dá zobraziť iba v jednej umeleckej forme, ktorá ho „prijíma do radu svojich konštitutívnych princípov“. Tou umeleckou formou je — ako ukázal G. Lukács¹⁵ — román.

„V dráme (a v epeji) minulé nejstvue, alebo je celkom sprítomnené. Pretože tieto formy nepoznajú plynutie času, niet v nich kvalitatívneho rozdielu v zážitku medzi minulým a prítomným; čas nemá nijakú moc, ktorá by spôsobila zmenu,

ničomu na význame nepridá, ani neuberie.¹⁶ Analytický postup v *Oidipovi* mení minulé na prítomné; „To je formálny zmysel typických výjavov, v ktorých sa niečo odhaľuje a spoznáva, ako to ukázal Aristoteles: niečo je hrdinom drámy pragmaticky neznáme, dostáva sa to do ich obzoru, a oni musia v takomto zmenenom svete ináč konať, ako by chceli. Ale to nové, čo pristupuje, nevybledlo z nijakej časovej perspektívy, úplne sa to podobá prítomnému a je s ním rovnocenné.“¹⁷ Tým sa nám ozrejmuje ďalší rozdiel. Pravda *Kráľa Oidipa* je objektívneho rázu. Patrí k svetu: len Oidipos žije v nevedomosti, a jeho cesta za pravdou znamená tragický príbeh. Naproti tomu u Ibsena pravdou je pravda vnútra. Na nej sa zakladajú motívy rozhodnutí, v nej sa skrýva a prežije akúkoľvek vonkajšiu zmenu ich traumatický účinok. Popri časovej prítomnosti je Ibsenova tematika i v tomto topickom zmysle bez prítomnosti, ktorú dráma vyžaduje. Vyplyva síce úplne z medziľudských vzťahov, ale nachádzame ju iba v hĺbke duše vzájomne odcudzených a opustených ľudí, ako reflex ich vzťahov.

To znamená, že vôbec nie je možné ich priame dramatické zobrazenie. Táto tematika vyžaduje analytickú techniku nie preto, aby sa dosiahla väčšia kondenzovanosť. Ako románový námiet, ktorým v podstate je, môže sa dostať na javisko iba vďaka tejto technike. Ale aj tak jej zostáva napokon cudzia. Lebo i keď je akokoľvek spojená (v dvojakom zmysle) s prítomným dejom, zostáva zakliata do minulosti a do vnútra duše. V tom však spočíva u Ibsena problém dramatickej formy.¹⁸

Pretože jeho východisko bolo epické, musel dosiahnuť také neporovnateľné majstrovstvo v stavbe drámy. A pretože ho dosiahol, nebolo už vidieť epický základ. Dvojaká dramatická práca — sprítomňovanie a funkcionalizovanie — stala sa pre Ibsena neúprosnou nevyhnutnosťou, a jednako sa nemohla celkom vydať.

V službe sprítomňovania stojí čosi, čo ako také zvyčajne udivuje. Tak napríklad technika leitmotívu. Nemá, ako inde, zachovať to isté v premene alebo spájať viaceré deje.¹⁹ V leitmotívoch u Ibsena žije minulosť ďalej, vyvolá sa čírou spomienkou. Tak v *Rosmersholme* v mlynskom úpuste, ktorým sa samovražda Beaty Rosmerovej stáva večnou prítomnosťou. V symbolických príbehoch splýva minulosť s prítomnosťou — uveďme len rinčanie skla vo vedľajšej izbe v *Strašidlách*. A ani motív dedičnosti nemá natoľko stelesňovať znovuzrodenie antického osudu, ale skôr sprítomňovať minulosť: spôsob života komorníka Alvinga v chorobe jeho syna. Len týmto analytickým postupom je možné sám čas, život pani Alvingovej po boku tohto človeka, keď už nie zobrazit, tak aspoň zachytiť ako časový úsek, ako rozdiel v generáciách.

A dramatická funkčnosť, ktorej úlohou je vypracovať kauzálnu-finálnu štruktúru jednotného deja, musí tu preklenúť priepasť, ktorá je medzi prítomnosťou a minulosťou, ktorá sa vyhýba sprítomňovaniu. Ibsenovi sa zriedkakedy podarilo, aby prítomný dej bol tematicky rovnorodý s dejom, ktorý si sám vytvoril, a aby sa s ním bezprostredne spájal. *Rosmersholm* sa i z tohto hľadiska javí ako jeho majstrovské

dielo. Aktuálna politická téma a najintímnejšia minulosť, ktorá nie je na Rosmersholme zahnaná do duševných priepastí, ale žije ďalej v celom dome, takmer sa od seba neodlišujú. Ba jedna umožňuje druhej, aby podľa svojej prirodzenosti zostala v dvojitom svetle. Úplne sa stotožňujú v postave rektora Krolla, ktorý je v jednej osobe bratom Rosmerovej ženy, dohnanej k samovražde, i jeho politickým protivníkom. Ale ani tu sa nedarí dostatočne motivovať tento koniec minulosťou a ukázať, že je nevyhnutný: Rosmerovi a Rebekke Westovej, keď sa — vedení mŕtvou ženou — vrhnú do mlynského úpustu, chýba tragika slepého Oidipa, ktorého vedú do paláca.

Tým sa, pravdaže, ukazuje aj odstup, ktorý vôbec má meštiansky svet k tragickému zániku. Preň imanentná tragika nespočíva v smrti, ale v samom živote.²⁰ O tomto živote hovorí Rilke (v priamej súvislosti s Ibsenom), že sa „do nás vkĺzol . . . utiahol dovnútra, tak hlboko, že sme ho už bezmála ani netušili“.²¹ A sem patrí aj Balzacov výrok: „Nous mourrons tous inconnus“ (Zomierame celkom neznámi).²² Ibsenovo dielo je týmto poznačené. Tým, že sa podujal dramaticky odhaliť skrytý život, že to chcel dosiahnuť dramatickými postavami, ho zničil. Ibsenom vytvorené bytosti mohli žiť len pohrúžené do seba, hľadané „lžou života“. Tým, že sa nestal ich románopiscom, že ich nenechal v ich živote, ale nútil k otvorenému prejavu, tým ich usmrtil. Tak v obdobiach, ktoré sú proti dráme nepriateľsky naladené, dramatik sa stáva vrahom svojich vlastných výtvorov.

2. čechov

V Čechovových drámach žijú ľudia v znamení rezignácie. Charakterizuje ich predovšetkým rezignácia voči prítomnosti a komunikácii: rezignovaný vzťah k šťastiu, keď sa s ním reálne stretnú. Táto rezignácia, v ktorej sa spájajú túžba a irónia v postoj strednej cesty, určuje aj formu — a tým aj Čechovo miesto v dejinách vývinu modernej dramatiky.

Rezignácia voči prítomnosti znamená život v spomienkach a v utopických snoch, rezignácia voči stretaniu s ľuďmi znamená samotu. *Tri sestry* — azda najdokonalejšia Čechovova dráma — je číre zobrazenie osamelých ľudí, ktorí sa opájajú spomienkami a snívajú o budúcnosti. Minulosť a budúcnosť zatlačujú ich prítomnosť, ktorá je akýmsi medziobdobím, časom vyhnanstva, v ktorom jediným cieľom zostáva návrat do stratenej vlasti. Téma — okolo ktorej sa ostatne krúti celá romantická literatúra — konkretizuje sa v *Troch sestrách* v meštianskom svete na prelome storočí takýmto spôsobom: Oľga, Maša a Irina, tri Prozorovove sestry, žijú so svojím bratom Andrejom Sergejevičom už jedenásť rokov vo väčšom posádkovom meste vo východnom Rusku. S otcom, ktorý tu bol veliteľom brigády, opustili vtedy svoje rodné mesto Moskvu. Dej hry sa začína rok po otcovej smrti. Pobyť v provinčnom meste stratil svoj zmysel, spomienka na moskovské časy zaháňa nudu všedného života a vyúsťuje v jediný zúfalý výkrik: „Do Moskvy!“²³ Očakávanie tohto návratu do minulosti, ktorý by mohol byť zároveň aj veľkou budúcnosťou, tvorí životnú náplň súrodencov Prozorovovcov.

Sestry obklopujú dôstojníci posádkového mesta, ktorých zožiera tá istá únava, tá istá túžba. Moment budúcnosti, ktorý vytvárajú určité ciele súrodencov, prerastá u jedného z nich na utópiu. Alexander Ignatievič Veršinín vraví:

O dvesto-tristo rokov bude život na zemi nevýslovne krásny, zázračný. Človek nevyhnutne potrebuje taký život, a ak ho dosiaľ niet, musí ho tušiť, čakať naň — rojiť o ňom, chystať sa naň.²

nie
šopp - no
ench
A ďalej: Ako by som vám to povedal? Ja myslím, že sa všetko na zemi musí postupne zmeniť, a už sa aj mení pred našimi očami. O dvesto-tristo, o tisíc rokov — to je jedno, kedy — nastane nový, šťastný život. My na ňom nebudeme mať účasť, to je pravda, ale žijeme preň už teraz, namáhame sa, no trpíme, my ho tvoríme — a jedine v tom je cieľ nášho života, ba povedal by som, naše šťastie . . . šťastia pre nás niet, ani nemá byť a nebude . . . My musíme len pracovať a pracovať, šťastie, to je údel nášho ďalekého potomstva. (Pauza.) Keď nie ja, nuž nech aspoň deti mojich detí.³

Väčšmi než táto utopická orientácia spája ľudí bremeno minulosti a ich neuspokojenosť v prítomnosti. Všetci si robia nárok na vlastný život, utápajú sa vo svojich spomienkach a sužujú sa analýzou nudy. Každý z rodiny Prozorovovcov a z okruhu ich známych má svoje vlastné problémy, ku ktorým sa v spoločnosti ustavične vracia a ktoré ho takto oddeľujú od jeho spolublížnych. Andreja zožiera rozpor medzi profesúrou v Moskve a jeho skutočným postavením sekretára krajinskej správy. Maša žije od svojich sedemnástich

162
rokov v nešťastnom manželstve. Oľgu akoby „po kvapkách opúšťali sily aj mladosť, odvtedy čo učí na gymnáziu“.⁴ A Irina, ktorá sa vrhla do práce, aby zahнала omrzenosť a smútok,⁵ priznáva:

Už mi ide na dvadsiaty štvrtý rok, pracujem už dávno, a mozog mám ako vysušený, schudla som, ošpatnela, ostarela, a nič, nič, nijakého uspokojenia, a čas uteká, a ustavične sa mi zdá, že sa vzdalujem od opravdivého krásneho života, vzdalujem čoraz väčšmi, čoraz väčšmi, do akejsi priepasti. Zúfam si, zúfam, a nechápem, ako to, že ešte žijem, že som sa dosiaľ nezmárnila . . .⁶

Vynára sa tu otázka, nakoľko táto téma zrieknutia sa prítomného života v prospech spomienky a túžby, táto vytrvalá analýza vlastného osudu dovoľí takú dramatickú formu, v ktorej sa za renesancie vykryštalizovalo priznanie sa k životu „tu a teraz“, k medziľudským vzťahom. Zdá sa, že zrieknutie sa deja a dialógu — najvýznamnejších kategórií dramatickej formy —, teda vlastnej dramatickej formy, musí zodpovedať dvojakej rezignácii, charakteristickej pre Čechovove postavy. Pozorujeme ho však iba na začiatku. Ako prežívajú hrdinovia Čechovových drám spoločenský život aj pri svojej psychickej neúčasti, ako nevyvodzujú posledné dôsledky zo svojej samoty a túžby, ale zotrávajú vo vratkom strede medzi svetom a svojím „ja“, medzi „teraz“ a „kedysi“, tak sa ani forma týchto hier nezrieka celkom kategórií, ktoré potrebuje ako dramatické. Zachováva ich bez dôrazu, len tak mimochodom, pripúšťa vývin formy vlastnej tematiky v negatívnom zmysle, ako odklon od nej.

Tak hra *Tri sestry* obsahuje zlomky tradičného deja: Prvé dejstvo, expozícia, odohráva sa na Irinine meniny; druhé žije zo zmien, čo sa medzičasom udiali: z Andrejovej svadby a narodenia jeho syna; tretie sa odohráva v noci, kým u susedov zúri požiar; štvrté poznačuje súboj, v ktorom padne Irinin verenec, a to v deň, keď regiment odchádza a Prozorovovci upadnú so absolútnej nudy provinčného života. Už toto nesúvislé nakopenie dejových momentov a ich členenie na štyri dejstvá, o ktorom je oddávna známe, že má málo napätia, prezrádza miesto, ktoré im v celku formy prislúcha: samy nič nevyslovujú, použité sú tu na to, aby tematike dodali aspoň trochu pohybu, ktorý by potom umožnil dialóg.

Ale ani dialóg nazaváži, práve tak ako základná bezvýrazná farba, od ktorej sa ako repliky odrážajú vyčakané monológy sťa farebné škvrny, v ktorých sa zhusťuje zmysel celku. A z týchto rezignovaných sebaanalýz, ktoré dovoľujú takmer všetkým osobám, aby sa dostali postupne k slovu, žije dielo a kvôli nim bolo napísané.

Nie sú to monológy v tradičnom zmysle slova. Pri ich zrode nestojí situácia, ale tematika. Dramatický monológ neformuluje nič (ako to rozvádza G. Lukács⁷), čo sa vymyká komunikácii. „Hamlet zatajuje z praktických dôvodov svoj duševný stav pred ľuďmi na dvore; možno práve preto, že tí by pridobre pochopili, že chce pomstiť svojho otca, že ho musí pomstiť.“⁸ Inakšie je to tuná. Reč prebieha v spoločnosti, nie v izolovanosti. Ale táto reč izoluje práve toho, kto rozpráva. Takmer nepozorovane prechádza vedľajší

dialóg v podstatné monológy. Nie sú to izolované monológy vstavané do dialogického diela, ba skôr dielo ako celok v nich stráca dramatický ráz a stáva sa lyrickým. Lebo v lyrike je reč samozrejmejšia než v dráme, je zároveň formálnejšia. Reč v dráme vyjadruje popri konkrétnom obsahu slov aj skutočnosť, že sa hovorí. Keď niet čo povedať, keď sa niečo nedá povedať, dráma zmĺkne. V lyrike je však ešte aj mlčanie rečou. „Nepadajú“ v nej síce slová, ale vyslovujú sa so samozrejmosťou, ktorá patrí k podstate lyriky.

Tomuto ustavičnému prechodu z konverzácie do lyriky osamotenía vďačí Čechovov jazyk za svoje čaro. Tento prechod hádam umožňuje príslovečná otvorenosť ruského človeka a imanentná lyrika jeho jazyka. Osamotenosť nie je tu meravosťou. Čo Západ pozná vari len v opojení, totiž účasť na samote druhého človeka, začlenenie individuálnej samoty do vznikajúcej spoločenskej samoty, to, zdá sa, že je ako možnosť obsiahnuté v podstate ruského sveta, v človeku i v jazyku.

Preto môže byť monológ Čechovových drám obsiahnutý v samom dialógu, preto sa v nich dialóg sotvakedy stáva problémom, a preto nevedie ich vnútorné protirečenie, protirečenie medzi monologickou tematikou a dialogickou výpoveďou, k rozbitiu dramatickej formy.

Len pre Andreja, brata troch sestier, je aj táto možnosť výpovede vylúčená. Jeho osamotenosť ho núti mlčať, preto sa vyhýba spoločnosti⁹; hovoriť môže iba vtedy, keď vie, že ho nepochopia.

Čechov takto postupuje, keď uvádza sluhu krajinského úradu Feraponta ako nahluchlého:

ANDREJ: Vitaj, kamarát! Čo mi nesieš?

FERAPONT: Pán predseda poslali knižku a voľáke písma.

Tuto. . . (Podá mu knihu a obálku.)

ANDREJ: Ďakujem. Dobre. A čo ideš tak neskoro? Už je osem preč.

FERAPONT: Čo?

ANDREJ (hlasnejšie): Vravím, že si prišiel neskoro, už je osem preč.

FERAPONT: Veru tak, prosím. Prišiel som ešte za vidna, ale ma skôr nepustili. Vraj, pán veľkomožný . . .

(Myslí, že sa ho Andrej niečo spytuje.) Čo?

ANDREJ: Nič. (Prezerá si knihu.) Zajtra je piatok, neúraduje sa, ale aj tak prídem do úradu . . . aspoň mi čas prejde. Doma je nuda . . . (Pauza.) Ach, starký, aký klamlivý je život, ako sa s nami čudne hrá! Dnes som nemal čo robiť, z dlhej chvíle som chytil do ruky túto knižku — staré univerzitné prednášky, a bolo mi do smiechu . . . Bože môj, som sekretárom mestskej rady, tej mestskej rady, kde predsedom je Protopopov; som sekretárom, a najviac, čomu sa môžem úfať, je byť riadnym členom. Já mám byť členom mestskej rady, ja, čo sa mi každú noc sníva, že som profesorom Moskovskej univerzity, slávnym učencom, pýchou Ruska!

FERAPONT: Nerozumiem, prosím. . . Trochu zle počujem. . .

ANDREJ: Keby si dobre počul, možno by som sa s tebou nerozprával. Musím sa s niekým pohovárať, a žena ma nechápe, sestier sa ktovie prečo bojím, bojím sa, že ma vysmejú, obrátia na posmech . . . Nepijem, po hostin-

coch nechodím, ale ako rád by som si neraz posedel v Moskve u Testova alebo vo Veľkej moskovskej, starký, môj!

FERAPONT: A v Moskve, rozprával oňahdy faktor v úrade, vraj voľákisi kupci jedli palacinky; jeden zjedol štyridsať a vraj umrel. Štyridsať či päťdesiat. Už sa nepamätám.

ANDREJ: Sedíš v Moskve vo veľikánskej dvorane reštaurácie, nikoho nepoznáš, ani teba nikto nepozná, a pritom sa necítiš cudzí. A tu poznáš všetkých, aj teba všetci poznajú, a si cudzí, cudzí . . . Cudzí a osamelý.

FERAPONT: Čo? (Pauza.) A ešte vravel ten faktor — ktohovie, možno aj cigánil! — že vraj cez celú Moskvu je natiahnutý povraz . . .¹⁰

Čo sa tu prostredníctvom motívu nahluchlosti javí ako dialóg, je v podstate Andrejov zúfalý monológ, kontrapunktovaný rovnako monologickými Ferapontovými replikami. Kým ináč v rozhovore o tej istej veci jestvuje možnosť skutočného dorozumenia, tu sa ukazuje, že dorozumenie nie je možné. Dojem nezhody je najväčší, keď sa predstiera zhoda. Andrejov monológ nevychádza z dialógu, ale vzniká jeho negáciou. Expresívnosť vzájomného nesúvislého hovorenia väzí v bolestne parodickom kontraste k opravdivému dialógu, ktorý sa tým zatláča do utópie. To však robí problematickou samu dramatickú formu.

Keďže nemožnosť dorozumenia je v *Troch sestrách* tematicky motivovaná (Ferapontova nahluchlosť), návrat k dialógu je ešte možný. Ferapontove výstupy sú epizodické. Ale každý tematický prvok, so všeobecnejším a významnejším obsahom

než motív, ktorý ho zobrazuje, usiluje sa zhustiť na formu. A formálne zrušenie dialógu vedie nevyhnutne k epike. Preto Čechovov nahluchlý stavec ukazuje do budúcnosti.

3. strindberg

Strindbergom sa začína dramatika, ktorá neskôr dostáva názov „osobná dramatika“ („Ich-Dramatik“) a po celé desaťročia určuje tvár dramatickej literatúry. Základ, v ktorom u Strindberga korení, tvorí autobiografia. Neprejavuje sa to len v jej tematických súvislostiach. Teória „subjektívnej drámy“ akoby u neho splyvala s teóriou psychologického románu (histórie vývoja vlastnej duše) v jeho náčrte o literatúre budúcnosti. To, čo povedal v interview v súvislosti s prvým zväzkom svojej autobiografie (*Syn slúžky*), odhaľuje zároveň pozadie nového dramatického štýlu, o začiatkoch ktorého svedčí už o rok neskôr *Otec* (1887). Povedal: „Som presvedčený, že dokonale zachytený život jedného človeka je pravdivejší a poučnejší než život celej rodiny. Ako môžeme vedieť, čo sa odohráva v mozgu iných, ako môžeme poznať zastreté pohnútky činu dakoho iného, ako môžeme vedieť, čo povedal ten alebo onen v nejakej dôvernej chvíli? Áno, konštruujeme. Ale ako málo prispeli dosiaľ k vede o človeku autori, čo sa so svojimi skromnými psychologickými vedomosťami pokúsili načrtnúť duševný život, ktorý je v skutočnosti skrytý. Poznáme len jeden život, a to svoj vlastný...“

Z týchto slov, pochádzajúcich z roku 1886, dalo by sa

ľahko rozumieť, že Strindberg sa zrieka dramatiky. Avšak tieto slová sú predpokladom vývinu, na začiatku ktorého stojí *Otec* (1887), v jeho strede *Dó Damasku* (1897—1904) a *Hra snov* (1901—1902) a na jeho konci *Veľká hradská* (1909). Ako ďaleko odvádza od drámy tento vývin, je, pravda, pre úvahu o Strindbergovi centrálnym problémom.

Prvé dielo, *Otec*, usiluje sa spojiť subjektívny štýl s naturalistickým. To má za následok, že ani jeden z nich sa nemôže úplne realizovať. Lebo zámery naturalistickej a subjektívnej dramatiky si navzájom naskrze protirečili. Naturalizmus, i keď si počínal akokoľvek revolučne a mohol byť revolučný v štýle a v „svetonázore“, v dramatickej technike mal konzervatívne zameranie. išlo mu v podstate o zachovanie tradičnej formy. Za jeho revolučným úmyslom realizovať drámu na novej štýlovej rovine stála — ako sa to ďalej pokúsime ukázať — konzervatívna myšlienka zachrániť a preniesť drámu z jej duchovno-historického ohrozenia do oblasti vývojom nedotknutého, zároveň archaického, a predsa súvekeho ducha.

Na prvý pohľad je *Otec* rodinná dráma, ako ju pozná vtedajšia doba v nespočetných dielach. *Otec* a matka bojujú o výchovu svojej dcéry: ide o spor princípov, o boj medzi pohlaviami. Nemusíme si pritom pripomenúť uvedené Strindbergove slová, aby sme spoznali, že dielo sa zakladá nie na bezprostrednom, to znamená dramatickom zobrazení tohto otráveného vzťahu a jeho príbehu, ale že je rozvrhnuté jedine z hľadiska svojej titulnej postavy a rozvíja sa prostredníctvom jej subjektivity. Základný pôdorys: v centre otec,

okolo neho ženy — Laura, dojka, testiná a napokon dcéra, štyri steny ženského pekla, v ktorom sa, ako myslí, nachádza, —, tento pôdorys je toho prvým náznakom. Dôležitejší je poznatok, že boj jeho ženy proti nemu sa v jeho povedomí neraz „dramaticky“ realizuje len ako reflex, že i jeho samého tento boj v hlavných črtách formuje. Pochybnosť o otcovstve, najsilnejší tromf jeho ženy, dáva jej sám do rúk, a o jeho choromyselnosti svedčí vlastný list, v ktorom sa „obáva o svoj rozum“.²

Slová jeho ženy v poslednom výjave druhého dejstva, ktoré ho vyprovokujú, že hodí za ňou horiacu lampu — „Teraz si splnil svoje poslanie, žiaľ, ako nevyhnutný otec a živiteľ. Viac nie si potrebný, môžeš ísť!“³ — sú hodnoverné len ako vyjavenie myšlienok, z ktorých sám rytmajster upodozrieva svoju ženu. Ak naturalistickosť v dialógu znamená verné podanie rozhovoru, ako by mohol v skutočnosti vyzeráť, potom Strindbergovo prvé naturalistické dielo má od toho tak ďaleko ako klasická tragédia (tragédie classique). Odišuje sa v postupe stvárňovania (in principio stilisationis), v klasike spočíva tento princíp v objektívnom ideáli jazyka, no u Strindberga ho určuje subjektívna perspektíva. A rytmajstrov koniec, ktorý mu pripraví Laura zvieracou kazajkou, mení sa zároveň vo vnútorný duševný proces, a to v spojitosti s detstvom, s jeho magicko-psychoanalytickým stotožnením sa s obsahom spomienok v slovách dojky, ktorá mu oblieka kazajku.

Takýmto posunutím stáva sa zbytočnou aj požiadavka trojitej jednoty, ktorú hra *Otec* ešte prísne zachováva. Lebo

jej funkcia v opravdivej dráme spočíva v tom,⁴ že má zbaviť čistý dialekticko-dynamický príbeh nemennej statiky vnútorného a vonkajšieho sveta, a tak vytvoriť akýsi absolútny priestor, ktorý vyžaduje zobrazovanie výlučne medziludských príbehov. Tu však nespočíva dielo na jednote deja, ale na jednote osobného ja jeho ústrednej postavy. Jednota deja sa stáva nepodstatnou, ba priam brzdou pri zobrazovaní duševného vývinu. Nepretržitá kontinuita deja nie je nevyhnutná, no jednota času a jednota miesta nie je súvzťažná s jednotou osobného ja. To sa prejavuje na niekoľkých výjavoch, v ktorých rytmajster nie je na javisku. Nemožno pochopiť, prečo divák, ktorý vidí skutočnosť tejto rodiny iba očami otca, nemôže ho sledovať na jeho nočnej púti a neskôr nemôže byť s ním zatvorený. Pravda, i tieto výjavy ovláda rytmajster, je v nich prítomný ako ich jediná téma rozhovorov. Iba nepriamo poskytujú miesto Lauriným intrigám, v popredí stojí jeho obraz, ako ho ona podáva bratovi a doktorovi. A keď pastor vypočuje plán svojej sestry, že chce rytmajstra internovať a dať pod poručníctvo, stane sa tlmočníkom svojho švagra, ktorého vždy pokladal pre jeho voľnomyšlienkarstvo „za burinu na našom poli“.⁵

Si pre mňa príliš silná, Laura! Nežnesiteľne silná! Ako líška v pasci: radšej si odhryzneš vlastnú nohu, než by si sa dala chytiť! — Ako majster zlodejov: Nijaký spolupracovník, ani vlastné svedomie! — Pozri sa do zrkadla! Neodvážiš sa, pravda! Nie, neodvážiš sa! — Ukáž mi ruku! — Niet na nej zradného krvavého flaku, ani stopy po zákernom jede! Malá nevinná

vražda, ktorá nenaráža na zákony; nevedomý zločin; a vari nevedomý? Pekný vynález!

A napokon po tejto zastupiteľskej reči hovorí za seba:

Ako muž by som sa tešil, keby som ťa videl na popravisku! Ako brat a duchovná osoba — úctívá poklona!⁶

Príčom aj posledné slová vraví ešte rytmajster. Týchto zopár bodov svedčiacich o tom, že dramatické stvárňovanie roly a trojaká jednota sa stávajú v oblasti subjektívnej dramatiky problematickými, pomôže pochopiť, prečo sa — počínajúc *Otcem* — Strindbergove naturalistické a autobiografické zámery v oblasti drámy rozchádzajú. *Slečna Júlia*, vznikajúca o rok neskôr, nie je koncipovaná perspektívne, stáva sa jednou z najslávnejších naturalistických hier vôbec a Strindbergova stať o nej akýmsi manifestom naturalizmu.

Jeho pokus posunúť osobné ja jednotlivca a hlavne svoj vlastný subjekt do centra hry odvádza ho naproti tomu vždy ďalej od tradičnej stavby drámy. (v *Slečne Júlii* sa jej ešte pridržiava). Predovšetkým je tu monodramatický experiment, ako ho predstavuje jednoaktovka *Silnejšia*. Akoby to bol dôsledok jeho výroku: „Poznáme len jeden život, a to svoj vlastný!“ Hodno si všimnúť, že jediná rola tohto diela nie je Strindbergovou autobiografickou postavou. Vyplýva to z jeho vyhlásenia, ako vieme, že subjektívna dramatika nepramení ani tak z názoru, že možno zobrazit len vlastný duševný život, lebo iba ten poznáme, ako skôr z úmyslu, ktorý tomuto názoru predchádza, totiž premeniť duševný život, ktorý je v podstate čímisi skrytým, na dramatickú skutočnosť. Dráma, ktorá je umeleckou formou predovšetkým

dialogickej otvorenosti a úprimnosti, dostáva za úlohu zobrazovať skryté duševné dianie. Tá ju rieši tým spôsobom, že sa opäť sústreďí na svoju ústrednú postavu a buď sa obmedzí jedine na ňu (to je tzv. monodramatika), alebo sa z hľadiska jej perspektívy podáva všetko ostatné (to je tzv. osobná dramatika, Ich—Dramatik), čím potom, pravda, prestáva byť drámou.

No jednoaktovka *Silnejšia* (1888—1889) je menej charakteristická pre Strindbergov dramatický vývin než pre vnútornú problematiku modernej analytickej techniky vôbec. Musíme ju preto posudzovať v súvislostiach s Ibsenom. Lebo v tejto šesťstránkovej monodrame predkladá sa akoby zárodok nejakej troj- alebo štvordejstvovej Ibsenovej divadelnej hry. Sekundárny dej prítomnosti, ktorý slúži za podklad analýzy primárneho deja, vyskytuje sa tu len v jadre: „Pani X, herečka, vydatá“ stretne na Štedrý večer v kúte akejsi dámskej kaviarne „slečnu Y, herečku, nevydatú“. Avšak čo sa u Ibsena majstrovsky síce, jednako však diskutabilným spôsobom dramaticky spája s udalosťami, totiž vnútorné úvahy a spomienky na minulosť, to sa tu podáva lyricko-epicky vo veľkom monológu ženy. Z toho môžeme nielen nepriamo vyčítať, aký bol nedramatický Ibsenov námet, ale aj zistiť, akú cenu musel Ibsen zaplatiť za to, že sa pevne pridržiaval dramatickej formy. Lebo neporovnateľne silnejšie než v jeho dialógoch pôsobí svojou zhustenosťou a rýdzosťou v Strindbergovom monológu to, čo je skryté a potláčané; a vyjadrenie tohto skrytého a potlačeného nemá ani najmenšieho znaku „bezpríkladného násillia“, ktoré Rilke pobadal

v Ibsenovom diele.⁷ Dokonca toto rozprávanie v prvej osobe, ktoré nechce byť iba obyčajnou správou, je schopné dvoch peripetií, ktoré by sme si nevedeli predstaviť „dramatickejšie“, keby sa i pre svoju čistú intímnosť zriekli dialógu a tým aj drámy.

Svoju najvladnejšiu dramatickú formu, „drámu ako sled výjavov“ („Stationendrama“), Strindberg nájde po piatich rokoch svojej literárnej odmlky roku 1897 hrou *Do Damasku*. Štrnásť menších prác z rokov 1887—1892 a dlhá prestávka rokov 1893—1897 delia ju od jeho posledného veľkého diela, od *Otca*. Jednoaktovky z toho obdobia (počtom jednásť, patrí k nim aj *Silnejšia*) zatláčajú do úzadia problému dramatického deja a stvárňovania dramatických úloh, ktoré sa vynorili v *Otcovi*. Neriešia ich, avšak nepriamo nasvedčujú, že sa im chcú vyhnúť.

Technika „sledu výjavov“ môže však formálne zodpovedať tematickým zámerom subjektívnej dramatiky, ktoré čiastočne prebleskujú v *Otcovi*, a tým odstrániť protirečenia, ktoré tieto zábery vyvolali v samom vnútri dramatickej formy. Subjektívnemu dramatikovi ide predovšetkým o izolovanie a povýšenie ústrednej postavy, ktorá predstavuje zvyčajne jeho samého. Dramatická forma, ktorej princípom je dosahovať ustavične rovnováhu v medziľudskej hre, nemôže na to stačiť a pritom nezaniknúť. V „dráme ako slede výjavov“ hlavná osoba, ktorej vývoj zobrazuje, je najvýraznejšie stvárnená spomedzi postáv, čo stretá na zastávkach svojej cesty. Nakoľko postavy vystupujú len v stretnutiach s ním, zjavujú sa v jeho perspektíve a sú od neho závislé. A pretože základ „drámy ako

sledu výjavov“ netvorí množstvo postáv, ktoré sú si do značnej miery postavené naroveň, ale jeho ústredné ja, čiže ani jeho postavenie nie je a priori dialogické, stráca tu aj monológ svoj výnimočný charakter, ktorý nevyhnutne musí mať v dráme. To však zdôvodňuje, hlavne formálne, že sa bez obmedzenia odhaľuje „skrytý duševný život“.

Z dôsledkov subjektívnej dramatiky ďalej vyplýva, že jednota deja sa nahrádza jednotou subjektu. Tomu spláca daň „technika sledu výjavov“ tým, že dejové kontinuum rozkladá na sled výjavov. Jednotlivé výjavy nie sú tu v kauzálnom vzťahu, jeden nevyvoláva druhý, ako je to bežné v dráme. Skôr sa javia akoby izolované korálky, navlečené na niť vyvíjajúceho sa subjektu. To, že tieto výjavy sú statické a nemajú budúcnosť, čo ich v (goetheovskom zmysle) epizuje, súvisí s ich štruktúrou, určenou perspektívnym protikladom subjektu a sveta. Dramatický výjav čerpá svoju dynamiku z medziľudskej dialektiky, dopredu ho ženie moment budúcnosti, ktorý dialektika obsahuje. V dejových epizódach „drámy ako sledu výjavov“ však nevzniká nijaký vzájomný vzťah, hlavná postava sa síce stretá s ľuďmi, tí jej však zostávajú cudzí.

Takto sa i možnosť dialógu stáva problematickou; vo svojej poslednej hre typu „drámy ako sledu výjavov“, vo *Veľkej hradskej*, Strindberg sa miestami aj odvrátil od dramatického dialógu postáv k epickému narábaniu s dvoma hlasmi:

(Pri jednom stole sedia pútnik a horár; pred sebou majú poháre.)

PÚTNIK: Je ticho tu dole v údolí.

HORÁR: Až priveľmi ticho, ako si myslí mlynár —

PÚTNIK: ten spí, aj keby neviem koľko vody odtieklo, —

HORÁR: pretože ho zaujíma iba vietor a počasie . . .

PÚTNIK: akási jalová horlivosť vzbudila vo mne istý odpor proti veterným mlynom;

HORÁR: ako u šľachetného rytiera Dona Quijota de la Mancha.

PÚTNIK: ktorý neprevracal plášť podľa toho, ako fúkal vietor,

HORÁR: ale skôr naopak;

PÚTNIK: a preto mal aj trampoty . . .⁸

~~Taký výjav nemôže vyústiť do nijakého ďalšieho.~~ Len hrdina si odnesie v duši traumatický alebo liečivý účin tohto výjavu, sám výjav zanechá však za sebou ako epizódu na svojej ceste.

~~Keďže takto na miesto objektívneho deja nastupuje subjektívna cesta, stávajú sa vratkými aj kategórie jednoty času a miesta.~~ Lebo len jednotlivé zákruty na ceste, ktorá sa v podstate odohráva vo vnútri, zobrazujú sa na javisku; v type „drámy ako sledu výjavov“ sa nezachytáva táto cesta vo svojej celistvosti, ako je to bežné pri deji v opravdivej dráme. ~~Vývin hlavnej postavy jednoducho presahuje v jednotlivých intervaloch času a miesta hranice diela, a tým ho relativizuje.~~

Pretože medzi jednotlivými výjavmi niet nijakej organickej súvislosti a ony (takmer scénické fragmenty z tzv. vývojového románu) predstavujú len výseky vývinu presahujúceho dielo, možno tieto výjavy usporiadať podľa nejakej vonkajšej schémy, ktorá ich znova relativizuje a epizuje. Na rozdiel od modelu G. Freytaga, kde postulovaná pyramída musí nevyh-

nutne vyplývať z organického rastu výjavov a dejstiev, podriaďuje sa symetrická výstavba prvého dielu trilógie *Do Damasku* mechanickej, i keď dômyselnej, a predsa len dielu cudzej myšlienke usporiadania. Tomuto príznačnému momentu podávania medziľudských vzťahov v type „drámy ako sledu výjavov“, podávania v ostrom protiklade, zdá sa proti-rečiť onen „expresionistický“ aspekt u Strindberga, v dôsledku ktorého sú v trilógii *Do Damasku* jednotlivé osoby (Dáma, Žobrák, Cézár) vyžarovaním osobnosti Neznámeho, takže dielo ako celok kotví v subjekte hlavnej postavy.⁹ Ale tento rozpor je paradoxom samej subjektivity: jej samoodcudzením v reflexii, spredmetnením vlastného pozorovaného subjektu, premenou vystupňovanej subjektivity na objekt. Že nevedomé sa stretá so seba-povedomou osobou ako s čímsi cudzím (to znamená, že subjekt, ktorý si uvedomuje seba samého, stretá sa so sebou samým), to už pre použité termíny závažia psychoanalýzou, v ktorej nevedomé vystupuje ako „Ono“. Tak osamotený človek, ktorý uteká pred cudzím svetom do seba samého, stojí znovu zoči-voči čomusi cudziemu. O tom hovorí Neznámy na začiatku hry:

Nie smrti, ale samoty sa desím, lebo v samote človek dakoho len stretne . . . Nevie, či je to niekto iný alebo ja sám, koho vnímam, ale v samote nie je človek sám. Vzduch hustne, vzduch klíči a začínajú rásť bytosti, ktoré nevidíš, ale ich vnímaš a majú život.¹⁰

Tieto bytosti stretá rad-radom na zastávkach svojej cesty. Sú spravidla ním samým a zároveň kýmisi cudzím pre neho; v postave jeho samého sú mu hádam najcudzejšie. A táto

identita vedie znovu k zrušeniu dramatického dialógu postáv; Dáma z trilógie *Do Damasku* môže povedať Neznámemu, ktorého je sama zrejme projekciou, len to, čo on už vie: **DÁMA** (k svojej matke): Je trocha nezvyčajný; a je to trocha nudné, že neviem povedať nič, čo by už nebol počul. A preto tak málo rozprávame . . .¹¹

Vzťah medzi subjektívnym a objektívnym javí sa v časovej dimenzii ako vzťah medzi minulým a prítomným. Minulosť, ktorá sa pripomenula a stała sa vnútornou, vystupuje v úvahách ako cudzia prítomnosť: cudzinci, s ktorými sa Neznámy stretne, sú neraz znameniami jeho vlastnej minulosti. Tak v postave Lekára sa cituje spolužiak z jeho mladosti, ktorý bol za neho nespravodlivo potrestaný; pri tomto stretnutí sa sprítomňuje príčina jeho výčitiek svedomia, ktoré ho od tej chvíle neopustia. (Je to motív zo Strindbergovho životopisu.) A Žobrák, ktorého stretne na rohu ulice, pripomenie mu jazvu, ktorú má sám ako stopu po údere, čo dostal kedysi od vlastného brata.

Tu sa stretá dráma stavaná ako sled výjavov s Ibsenovou analytickou technikou. Tak sebaod cudzenie osamoteného človeka, ako aj odcudzenie sa vlastnej minulosti dostáva bez dramatického „násilia“ adekvátnu formu až pri jednotlivých stretnutiach, na ktorých je budovaná Strindbergova hra.

Na protiklade osihoteného subjektu a odcudzeného, spredmetneného sveta spočíva i formová štruktúra dvoch neskorších Strindbergových diel: *Hry snov* (1901—1902) a *Strašidelnej sonáty* (1907).

Hra snov, napísaná v tých istých rokoch ako tretia časť trilógie *Do Damasku*, neodlišuje sa vo svojej formálnej koncepcii („Napodobenie nesúvislej, ale zdanlivo logickej formy sna“ — ako hovorí Strindberg v predslove) od drámy budovanej ako sled výjavov. Strindberg nazval aj hru *Do Damasku* hrou snov, čo zároveň nasvedčuje, že *Hru snov* nechápal ako scénický sen, ale že názvom chcel iba naznačiť, že ide o výstavbu diela, podobajúcu sa snu. Lebo sen a „dráma ako sled výjavov“ sú vo svojej štruktúre skutočne rovnaké: je to sled výjavov, ktorého jednotu nevytvára jednotný dej, ale identita subjektu toho, čo sníva, resp. hlavnej postavy.

Ak však v type „drámy ako slede výjavov“ spočíva dôraz na osihotenom subjekte, tak v *Hre snov* stojí v popredí ľudský svet, a to vo svojej predmetnej podobe, v akej sa zjavuje Dcére boha Indru, postavenej proti tomuto svetu. Lebo to je základná myšlienka diela, ktorá určuje i jeho formu: Indrovej dcére sa ukazuje, „ako žijú ľudia“ (Strindberg). Voľný sled výjavov *Hry snov* je viac než sled výjavov vo sne alebo v revue, ako ju pozná stredovek. A revue je — na rozdiel od drámy — v podstate predstavenie, ktoré sa robí pre niekoho, kto stojí mimo nej. Preto dostáva *Hra snov*, ktorá vŕha do seba i pozorovateľa ako svoj vlastný subjekt, základnú epickú štruktúru, založenú na protikladnom postavení subjektu a objektu.

Indrova dcéra, ktorá v pôvodnej verzii (bez prológu) vystupuje ako dramatická postava postavená narovne iným, formuluje tento epický odstup voči ľudstvu výrokom, ktorý je akýmsi leitmotívom: „Škoda ľudí!“ Obsahove vyjadruje

tento výrok síce súcit, avšak formálne odstup, a môže sa stať zaklínadlom, vďaka ktorému sa mohla Indrová dcéra povzniesť nad ľudstvo, keď sa s ním práve najužšie spriaznila (akó to videl Strindberg) — vo svojej svadbe s advokátom:
DCÉRA: Myslím, že ťa začnem nenávidieť, keď sa toto stalo!
ADVOKÁT: Potom nám beda! . . . Ale predídme nenávisti!

Sľubujem ti, že sa už ani len slovom nezmienim o upratovaní . . . aj keď sú to pre mňa muky!

DCÉRA: A ja budem jesť kapustu, aj keď sú to pre mňa muky!

ADVOKÁT: Teda žiť spolu v mukách! Čo jedného teší, druhému spôsobuje útrapy.

DCÉRA: Škoda ľudí!¹²

V zhode so svojou revuálnou štruktúrou je pre toto dielo charakteristické gesto ukazovania. Popri Dôstojníkovi (ktorý zosobňuje Strindberga) stretajú Indrovu dcéru hlavne postavy, ktorým je ľudstvo práve v dôsledku ich povolania predmetom a ktoré môžu preto Indre najlepšie predstavovať ľudstvo. Tak napríklad Advokát (druhé zosobnenie autora):

Pozri na sa tieto steny: či nevyzerajú, akoby tapety boli pošpinené všetkými hriechmi?! Pozri na tieto papiere, na ktoré kreslím dejiny spáchaného bezprávia! Pozri sa na *mňa*! Sem nepríde nijaký usmiaty človek; samé zlostné pohľady, vycerené zuby, zovreté päsťe . . . A všetci vylievajú svoju zlosť, svoju nenávisť, svoju nedôveru na mňa . . . Pozri, ruky mám čierne, nikdy sa neočistia! Vidíš, aké sú popukané a krvácajú! . . . Nemôžem dlhšie nosiť jedny šaty, lebo páchnu zlo-

činmi, ktoré iní popáchali (. . .) Pozri, ako vyzerám! Myslíš, že by som si s takýmto zločineckým výzorom vedel získať lásku nejakej ženy? Alebo myslíš, že by niekto chcel mať za priateľa toho, kto má vymáhať pre mesto všetky drobné dlhy? . . . Je to bieda byť človekom!

DCÉRA: Škoda ľudí!¹³

Básnik (tretia Strindbergova podoba) jej odovzdáva „prosbopis ľudstva k vládovi sveta, ktorý napísal rojko“¹⁴ a jeho predmetom je zase *condition humaine* (ľudský údol). Alebo jej to ukáže na jednom človekovi.

(Prichádza Lina, v ruke vedro.)

BÁSNIK: Lina, ukáž sa slečne Agnese (Indrovej dcére)! — Poznala ťa pred desiatimi rokmi; keď si bola mladým, veselým a — ako by som to povedal — chutným dievčaťom . . . Pozrite sa, ako teraz vyzerá! Päť detí, drina, vresk, hlad, bitka! Hľa, ako sa krása pominula, radosť stratila, ale povinnosti . . .¹⁵

Aj Dôstojník zaujíma miestami tento epický odstup: (Práve prechádza pomimo nejaký starší pán, ruky za chrbtom.)

DÔSTOJNÍK: Pozrite sa, tu ide penzista a čaká, kedy už nebude vladať; určite je to kapitán, ktorý to nedotiahol na majora, alebo notár zo súdneho dvora, ktorý sa nestal asesorom . . . mnoho je povolaných, ale málo vyvolených . . . Tak sa tu prechádza a chcel by raňajkovať . . .

PENZISTA: Nie, noviny, ranné noviny!

DÔSTOJNÍK: A má ešte len päťtyridsať rokov; môže sa tu motkať ešte dvadsaťpäť rokov a čakať na jedlo a na noviny . . . Nie je to strašné?¹⁶

Tak *Hra snov* nie je iba hrou samých ľudí, teda drámou, ale epickou hrou o ľuďoch. Táto prezentatívna štruktúra je — po tematickej i po formálnej stránke, aj keď zastrene — charakteristická i pre *Strašidelnú sonátu*. Ak sa v *Hre snov* prejavuje tematicky ako návšteva Indrovej dcéry na Zemi a formálne revuálnym sledom výjavov, tak tu sa skrýva za fasádou tradičnej spoločenskej drámy. Nestala sa rozhodujúcim formálnym princípom tejto hry, ale bola použitá ako prostriedok na jej realizáciu. Lebo *Strašidelná sonáta* si stavia ten istý problém formy ako neskoršie Ibsenove diela: dramaticky odhaliť minulosť, ktorá sa zamĺčala a zapadla dovnútra, aby sa tak vyhla dramatickému odhaleniu. Ak Ibsen dosiahol toto odhalenie v spojení s aktuálnym dramatickým dejom, Strindberg v jednoaktovke *Silnejšia* prostredníctvom monológou, tak v *Strašidelnej sonáte* sa oba postupy spájajú: monologický vystupujúca osoba subjektívnej dramatiky vyskytuje sa v preoblečení za obyčajnú dramatickú postavu práve medzi tými ľuďmi, ktorých tajomstvom obostretú minulosť má práve odhaliť. Je to starec, direktor Hummel. Ľudstvo je aj pre neho predmetom, tak ako pre Advokáta a Básnika z *Hry snov*; na Študentovu úvodnú otázku, či pozná ľudí, „ktorí tam bývajú“ (to znamená ľudí, ktorých má postupne odhaľovať), odpovedá:

Všetkých. V mojom veku pozná človek všetkých ľudí . . . ale mňa nepozná poriadne nikto — ja sa zaujímam o osudy ľudí.¹⁷

Ak táto veta tematicky zdôvodňuje formálnu Hummelovu úlohu a jeho zvláštne postavenie, tak z nasledujúcich viet vyplýva, prečo potrebujú títo ľudia nejakého epika:

BENGTSSON (sluha v dome, paralelná postava k direktorovi Hummelovi, opisuje svojich pánov Hummelovmu sluhovi):

Je to obyčajná večera strašidiel, ako to my nazývame. Pijú čaj, slovka neprerečú, alebo plukovník hovorí sám . . . a takto to robia už dvadsať rokov, tí istí ľudia, to isté vravia, alebo mlčia, aby sa nemuseli hanbiť.¹⁸

A v treťom dejstve:

ŠTUDENT: Povedzte, prečo sedia rodičia tam dnu takí mlkvi a neprerečú ani slovko?

SLEČNA: Lebo si nemajú čo povedať, lebo jeden neverí, čo vraví druhý. Otec to vyjadril takto: Či to má zmysel niečo vraviť, aj tak jeden druhého neoklameme!¹⁹

Tieto slová poukazujú na jeden zdroj modernej epickej dramatiky; označujú bod, v ktorom sa meštianska spoločenská hra, čo kedysi prevzala formálne princípy klasickej drámy, nevyhnutne mení na epický, a to v dôsledku proti-rečenia medzi obsahom a formou, ktoré vzniklo v priebehu 19. storočia. A s direktorom Hummelom stojí na javisku vari po prvý raz v tomto vývoji sám epický subjekt, aj keď ešte v prestrojení za dramatickú postavu. V prvom dejstve opisuje Študentovi obyvateľov domu, čo sa, bez akejkoľvek samostatnosti dramatickej akcie, ukazujú pri okne ako predmety na výstave; v druhom dejstve, pri „večeri strašidiel“, dostáva úlohu toho, čo odhaľuje ich tajomstvá.

Ťažko však možno pochopiť, že Strindberg si nevedomoval túto formálnu funkciu svojej postavy. Druhé dejstvo nechal doznieť v tradičnom odhalení postavy, ktorej úlohou bolo odhaľovať — v Hummelovej samovražde —, čím dielo stratilo svoj formálny princíp, ktorý sa skrýval v obsahu. Tretie dejstvo sa muselo nevydať, pretože by bolo malo — bez epických prostriedkov — znovu vytvoriť dramatický dialóg. Popri epizodickej postave Kuchárky, ktorá — do značnej miery — pokračuje v tematickej role „vampíra“ Hummela, nepreberajúc jeho formálnu rolu, sú Slečna a Študent jedinými nositeľmi tohto dialógu, no v dome strašidiel, kam sa dostali, nemôžu sa zmôcť na skutočný dramatický dialóg postáv. Rozhovor zúfalo prebieha z jednej veci na druhú, prerušovaný prestávkami, monológmi, modlitbami, tento trápne nevydarený záver ináč jedinečného diela možno pochopiť len na pozadí situácie prechodu v dramatiky, ktorú toto dielo naznačuje: epická štruktúra je už tu, ale tematicky ešte prizdobená a tým odkázaná na plynutie deja.

Kým u Ibsena musia dramatické postavy zomrieť, pretože nemajú epiku, Strindbergov prvý scénický epik zomiera, pretože ho v maske dramatickej postavy ako takého nepoznáme. Táto okolnosť nasvedčuje väčšmi než všetko ostatné, že tu ide o vnútorné protirečenia drámy na prelome storočí, a presne vymedzuje Ibsenovu a Strindbergovu historickú pozíciu: jeden stojí bezprostredne pred, druhý bezprostredne za vyriešením týchto protirečení prostredníctvom premeny epickej tematiky na epickú formu, obaja teda stoja na prahu

modernej dramatiky, ktorú možno úplne pochopiť iba na základe jej formálnych problémov.

4. maeterlinck

Rané diela Mauricea Maeterlincka (iba o nich tu bude reč) pokúšajú sa dramaticky zobrazíť človeka v jeho existenciálnej bezmocnosti, ako je vydaný nospas svojmu osudu, ktorý poznať nie je mu dovolené. Ak grécka tragédia ukazovala hrdinu v tragickom boji s fatom a námetom klasickej drámy boli konflikty medziľudských vzťahov, tak Maeterlinck si všíma iba ten moment, ako osud zaskočí bezbranného človeka. No nie v zmysle romantickej osudovej tragédie. Tá sa koncentrovala na spolunažívanie ľudí v rámci slepého osudu; jej témou bola mechanickosť osudu a ním spôsobené zvraty v medziľudských vzťahoch. Nič také nenachádzame u Maeterlincka. Pre neho osud človeka predstavuje smrť ako taká, len ona ovláda v týchto hrách javisko. A to nie v nejakej zvláštnej postave, ani v nijakej tragickej súvislosti so životom. Nespôsobí ju nijaký čin, nikto sa za ňu nemusí zodpovedať. Z dramatického hľadiska to znamená, že kategória deja sa nahradila kategóriou situácie. A podľa nej by sa mal nazývať aj útvar, ktorý Maeterlinck vytvoril, lebo podstata týchto diel nespočíva v deji, nie sú to už „drámy“ v doslovnom význame tohto gréckeho slova. To chce naznačiť aj paradoxný názov „drame statique“ (statická dráma), ako ich pomenoval autor.

Pre opravdivú drámu situácia je iba východiskom deja. Tu však oberá človeka o takúto možnosť sama téma. V úplnej pasivite hľvié vo svojom položení, kým neuzrie smrť. Iba pokus uvedomiť si svoju situáciu donúti ho prehovoriť: iba keď spozná smrť (smrť niekoho zo svojich blízkych), ktorá už dávno stála proti nemu, slepcovi, dosiahne svoj cieľ. Tak je tomu aj v hrách *Votrelkyňa* (L'Intruse), *Slepci* (Les Aveugles, 1890) a *Vnútro* (Intérieur).

Na scéne v *Slepcoch* vidíme „prastarý severský les pod nekonečným hviezdnatým nebom. — Uprostred, pred tmavým pozadím, sedí staručký kňaz. Zahalený je do dlhého, čierneho plášťa. Mierne zaklonenú hlavu si opiera v mŕtvom pokoji o mohutný kmeň dutého duba. Odstrašujúco pôsobí jeho bledá a nehybná vosková tvár, jeho sivé pootvorené pery. Ustrnuté oči, odpútané od pozemského sveta, ani čo by boli podbehnuté krvou od sĺz, po dlhej bolesti . . . Vpravo sedí šesť starcov na kameňoch, vyvrátených kmeňoch a suchom lístí. — Vľavo, oproti nim, šesť takisto slepých žien, ktoré sú však od nich oddelené menším útesom a vyvráteným stro-
mom . . . Je neobyčajná tma, len kde-tu preblyсне cez lístie svit mesiaca.“¹ — Slepci čakajú na návrat starého kňaza, ktorý ich sem priviedol: ten však sedí uprostred nich mŕtvy.

Už rozsiahle scénické poznámky, ktoré sme len spolovice citovali, prezrádzajú, že forma dialógu nestačí na umelecké zobrazenie. A naopak, ani to, čo treba povedať, nestačí na to, aby sa rozvinul dialóg. Dvanásti slepci sa s úzkosťou spytujú na svoj osud a pritom si pomaly uvedomujú svoje položení:

len na to sa obmedzuje ich rozhovor, jeho rytmus udáva striedanie otázky a odpovede: . . .

- | | |
|--|---|
| Prvý slepec od narodenia: | Ešte nejde? |
| Druhý slepec od narodenia: | Nič nepočujem. ² |
| Neskôr: | |
| Druhý slepec od narodenia: | Sme teraz na slnku? |
| Tretí slepec od narodenia: | A svieti ešte slnko? |
| Šiesty slepec: | Myslím, že nie; musí byť už veľmi neskoro. |
| Druhý slepec od narodenia: | Koľko je hodín? |
| Ostatní slepci: | Neviem. — Nikto to nevie. ³ |
| Niekdedy ich slová vzájomne súvisia, inokedy zase hovorí každý o inom: | |
| Tretí slepec od narodenia: | Bolo by už načase vrátiť sa do ústavu. |
| Prvý slepec od narodenia: | Keby sme aspoň vedeli, kde sme. |
| Druhý slepec od narodenia: | Ako sa schladilo, čo od nás odišiel! ⁴ |

Nech je čokoľvek symbolickým obsahom slepoty, po dramatickej stránke práve slepota zachraňuje túto hru pred mlčaním, ktoré mu hrozí. Ak symbolizuje bezmocnosť a osihotenosť človeka — „Voilà des années et des années que nous sommes ensemble, et nous ne nous sommes jamais aperçus. On dirait que nous sommes toujours seuls! . . . Il

faut voir pour aimer.“ (Sú to roky a roky, čo sme spolu, a nikdy sme sa nevideli. Dalo by sa povedať, že sme stále sami . . . Treba vidieť, aby bolo možné milovať.)⁵ — a robí tým dialóg problematickým, tak zároveň treba len faktu slepoty ďakovať, že tu ešte vôbec je nejaký podnet, aby sa viedol rozhovor. Aj v hre *Votrelkyňa*, kde vidíme zhromaždenú rodinu, kým matka vo vedľajšej miestnosti zomiera, je to slepý starý otec, ktorého otázky (a predtuchy: lebo ako slepec vidí menej aj viac než iní) dávajú podklad k rozhovoru.

Od dialógu odchyľuje sa rozličným spôsobom forma hovoru v hre *Slepí*. Väčšinou má podobu chóru. Ďalej i „replikám“ sa odoberá tá trocha zvláštnosti, ktorá diferencuje dvanástich slepcov. Reč sa osamostatňuje, stráca sa jej podstatne dramatická viazanosť na určité stanovisko: nie je už prejavom jednotlivca čakajúceho na odpoveď, ale odrazom nálady panujúcej v dušiach všetkých. Jej rozdelenie na jednotlivé „repliky“ nezodpovedá rozhovoru v opravdivej dráme, odzrkadľuje iba meniacu sa nervozitu neistoty. Možno ju čítať alebo počuť bez ohľadu na to, kto práve hovorí: podstatné je v nej striedanie, nie súvislosť s aktuálnou osobou. Napokon však aj to je len výrazom toho, že dramatické postavy sú tu iba objektmi deja, vôbec nie jeho pôvodcami a či subjektmi. Táto jediná téma Maeterlinckovej ranej tvorby — človek vydaný na milosť a nemilosť svojmu osudu — si vyžadovala i svoje formálne vyjadrenie.

S týmto sa vyrovnáva koncepcia hry *Vnútro* (1894). Aj tu sa dozvedá rodina o smrti. Dcéra, čo ich ráno opustila, aby navštívila starú mať za riekou, skočí do vody, aby sa utopila,

a zatiaľ čo rodičia ju ešte nečakajú a s bezstarostnou spokojnosťou trávajú večer, prinášajú ju domov mŕtvu. A ako sú títo piati ľudia, ktorých nečakane prepadla smrť, iba nemými obeťami osudu, tak aj vo formálnom zmysle sa stávajú nemým epickým predmetom toho, kto im má oznámiť sestrinu smrť: starca, čo skôr než splní svoju ťažkú úlohu, rozpráva sa o rodine s akýmsi cudzincom pred jasne osvetlenými oknami, za ktorými vidieť rodinu. Tak sa štiepi dramatické teleso na dve časti: na nemé osoby v dome a hovoriace postavy v záhrade. Toto rozštiepenie na tematickú a dramatickú skupinu odráža odlúčenie subjektu od objektu, ktoré vyplýva z Maeterlinckovho fatalizmu a vedie k zvecneniu človeka. Umožňuje v dráme vznik epickej situácie, ktorá sa predtým mohla vyskytovať len epizodicky, povedzme pri opisovaní bitiek za kulisami. Tu však vyplňa celé dielo. „Dialóg“ medzi cudzincom, starcom a jeho dvoma vnúčatami slúži takmer výhradne epickému zobrazeniu nemej rodiny:

STAREC: Najprv sa pozriem, či sú tam všetci v izbe. Áno, otca vidím pri peci; sedí tam, ruky na kolenách . . . matka sedí opretá o stôl.⁶

Dbá sa i na epický odstup, ktorý vzniká tým, že rozprávač vie toho viac než jeho postavy:

STAREC: Mám už takmer osemdesiattri rokov, ale je to prvý raz, čo ma prekvapuje pohľad na život. Vôbec neviem: všetko, čo tí tu robia, prichodí mi také cudzie a plné významu . . . Čakajú len na noc pri svojej lampe, nič viac; tak ako by sme ju my čakali pri našej; a predsa akoby som sa díval na nich z iného sveta; len

preto, že poznám malú pravdu, o ktorej oni ešte nevedia ...⁷

Aj sám oživený dialóg je v podstate len striedavým opisom:

CUDZINEC: Práve narušili ticho izby svojím smiechom ...

STAREC: Sú ticho ... Nečakali ju dnes večer ...

CUDZINEC: Smejú sa a nehýbu ... ba otec čosi ukazuje, dáva si prst na pery ...

STAREC: Ukazuje na dieťa, ktoré zaspalo na matkinej hrudi.

CUDZINEC: Tá ani len okom nemihne, aby ho nezobudila.⁸

Maeterlinckovo rozhodnutie dramaticky stvárňovať ľudský život tak, ako ho videl, priviedlo ho k tomu, že človeka ukazuje ako nemý, trpiaci objekt smrti, vo forme, v ktorej vystupuje jedine ako hovoriaci a konajúci subjekt. Vo vnútornej ustrojení dramatickej koncepcie to znamená obrat k epike. V *Slepcoch* opisujú postavy svoj stav ešte samy — čo slepota dostatočne motivuje. V hre *Vnútro* preniká skrytá epickosť námetu už ďalej: pretvára výjav na skutočne rozprávačskú situáciu, v ktorej stoja proti sebe subjekt a objekt. Aj ona však ešte zostáva tematickou a naďalej vyžaduje motiváciu v dramatickej forme, ktorá stratila svoj zmysel.

5. hauptmann

To, čo sme rozviedli v prvej štúdií o Ibsenovi, platí čiastočne aj o ranej tvorbe Gerharta Hauptmanna. Taká *Slávnosť pokoja* (*Das Friedensfest*, 1890), ktorá ukazuje príbeh rodiny pri vianočnej večeri, je „analytická dráma“, ako to

uvádza sama kniha. Ale už jeho prvotina *Pred východom slnka* (*Vor Sonnenaufgang*, 1889) prináša v porovnaní s Ibsenom novú problematiku, ktorú naznačuje v podtitule: „sociálna dráma“. Vždy sa hovorilo, že učiteľom mu bol v tom niekto iný: Tolstoj a jeho dráma *Vláda tmy*. Nech je tento vplyv akýkoľvek silný, analýza vnútornej problematiky „sociálnej drámy“ sa začína u Hauptmanna samostatne, pretože jeho vzoru vonkoncom chýba sociologicko-naturalistické stavenie problému a ukazuje ten istý sklon k lyrickosti, znak zakorenený v hĺbke ruskej duše, ktorý aj u Čechova pomáha prekonávať krízu dramatickej formy.

Sociálny dramatik sa usiluje dramaticky zobrazit' ekonomicko-politické pomery, pod ktorých diktát sa dostal individuálny život. Chce ukázať faktory, ktoré i keď korenia mimo jednotlivcej situácie a jednotlivého činu, predsa ich len ovplyvňujú. Zobrazit' to dramaticky vopred predpokladá: preniesť najprv odcudzený vonkajší stav do aktuálnych medziľudských vzťahov, prevrátiť a pozdvihnúť teda historický proces do oblasti estetična, ktorá by ho mala práve odzrkadľovať. Problematickosť tohto pokusu je celkom zreteľná, keď si bližšie všimneme postup načrtnutého stvárňovania do formy. Preniesť odcudzený vonkajší stav do aktuálnych medziľudských vzťahov znamená vymyslieť dej sprítomňujúci tieto pomery. No tento dej, ktorý sprostredkúva medzi sociálnou tematikou a vopred danou formou drámy ako sekundárna zložka, je problematický práve tak z hľadiska tematiky, ako aj formy. Sprítomňujúci dej totiž nie je dramatický: udalosti v dráme ako čosi absolútne nepresahujú

samy seba. Ani v Kleistovej alebo Hebbelovej filozofickej tragédii nemá fabula znázorňujúcu funkciu, je „dôležitá“ nie preto, že presahujúc sama seba, poukazuje na stav vo svete, ako učí o tom básnikova metafyzika, ale že koncentruje pohľad do seba, do vlastných metafyzických hĺbok. To nijako neobmedzuje jej schopnosť výpovede, jednako svet drámy je práve vďaka svojej absolútnosti schopný zastupovať svet ako taký. Vzťah medzi znázorňujúcim a znázorňovaným sa zakladá práve na symbolickom princípe: mikrokozmos a makrokozmos splyvajú, no nie na princípe pars pro toto. Toto však platí práve v „sociálnej dráme“. Ale v nijakom ohľade nevyhovuje absolútnosti dramatickej formy: dramatické postavy zastupujú tisíce ľudí, ktorí žijú v tých istých pomeroch, ich situácia predstavuje akúsi jednotvárnú podobnosť, podmienenú ekonomickými faktormi. Ich osud je príkladom, prostriedkom znázornenia a svedčí tak nielen o objektívnych činiteľoch, ktoré presahujú dielo, ale zároveň aj o subjekte, ktorý to znázorňuje a stojí nad tým všetkým, totiž o autorovom subjekte. Napätie v umeleckom diele medzi empiriou a tvorivou subjektívnosťou, jasná súvislosť s tým, čo je preň vonkajšie, je formotvorným princípom nie v dramatike, ale v epike. Preto „sociálna dráma“ je v podstate epická a je sama osebe protirečením.

No premena odcudzeného vonkajšieho stavu na aktuálne medziľudské vzťahy odporuje aj samým tematickým zámerom. Lebo práve tieto vravia, že rozhodujúce sily ľudského života sa premiestnili zo sféry onoho „medzi“ do sféry odcudzenej objektívnosti; že v podstate niet nijakej prítomnosti, aj

keď sa akokoľvek podobá tomu, čo už bolo a aj v budúcnosti bude; že dej, ktorý načrtla, a tak položila základy pre novú budúcnosť, je v zajatí týchto ochromujúcich síl úplnou nemožnosťou.

Hauptmann sa pokúsil riešiť opísanú problematiku sociálnej drámy v hrách *Pred východom slnka* a *Tkáči*. *Pred východom slnka* opisuje sliezskych sedliakov, ktorí zbohatli z uhlia nachodiaceho sa pod ich poľami, ale vo svojej záhaľke sa oddali zhýralosti a nerestiam. Z tejto skupiny ľudí vybral typický prípad, rodinu sedliaka Krauseho. Ten sa ustavične opíja, zatiaľ čo žena ho klame so ženichom jeho mladšej dcéry z prvého manželstva. I staršia dcéra Marta, vydatá za inžiniera Hoffmanna, a čakajúca práve dieťa, oddala sa alkoholu. Prostredníctvom takých ľudí nie je možné rozvinúť dramatický dej. Nerest, ktorej otrokmi sa stali, vytrhuje ich z medziľudských vzťahov, osihocuje a znižuje na nemé, zavýjajúce, nečinne sa ponevierajúce zviera. Jediný, kto z nich čosi podnikne, je Krauseho zať, ktorý dopustí úpadok rodiny, aby ju a okolie vykorisťoval pomalou krtičou prácou; uniká tak pred tým, aby otvorene a rozhodne konal v prítomnosti ako to vyžaduje dráma. A život jediného bezúhonného človeka v tejto rodine, mladšej dcéry Heleny, je tichým a nepochopeným utrpením.

Dramatický dej, ktorý má predstavovať túto rodinu, musí preto mať pôvod mimo nej, navyše musí byť takého rázu, že ponechá ľudí v stave ich zvečnenej predmetnosti a nefalšuje jednotvárnosť a bezčasovosť ich života na akýsi napínavý príbeh podmienený formou. Ďalej musí poskytovať pohľad na

celý okruh sliezskych „uhofných sedliakov“ (Kohlenbauern).

Toto všetko sa rieši tak, že sa priberie na pomoc cudzinec Alfred Loth. Ako sociálny bádateľ a Hoffmannov priateľ z mladosti prichádza do tohto kraja, aby študoval pomery baníkov. Pred očami tohto návštevníka sa rodina Krauseovcov postupne odhaľuje, a tak sa zároveň dramaticky stvárnjuje. Divák alebo čitateľ ju vidí v Lothovej perspektíve, ako predmet vedeckého výskumu. V maske Lotha vystupuje teda epický subjekt. Sám dramatický dej je iba tematickou travestiou princípu epickej formy: Lothova návšteva v Krauseho rodine stvárnjuje v tematickej oblasti prístup epika k svojmu predmetu, prístup, ktorý vytvára formu.

V dramatičke z prelomu storočí nie je to nič ojedinelé. Postava cudzinca, ktorá tento postup umožňuje, patrí k najcharakteristickejším znakom tejto dramatiky. Nevideli sa však súvislosti jeho vystupovania a kládol sa narovnež postave tzv. raisonneura klasickej drámy. Medzi nimi však niet nijakej totožnosti. Aj cudzinec mudruje. Ale klasický raisonneur, ktorý by ho zbavil škvrny modernosti, nebol cudzincom, lež patril k spoločnosti, ktorá sa cez neho úplne prejavovala. Zjav cudzinca však znamená, že ľudia, ktorí prostredníctvom neho dostávajú dramatickú podobu, sami od seba by neboli toho schopní. Už jeho prítomnosť svedčí o kríze v dráme, a dráma, ktorej vznik on umožňuje, už nie je opravdivou drámou. Kotví v epickom vzťahu medzi subjektom a objektom, v akom stoja proti sebe cudzinec a ostatné postavy. Priebeh deja neurčuje akcia v medziľudských vzťahoch sporu,

ale počínanie cudzinca: tým sa narúša i dramatické napätie. Tým očividne trpí *Pred východom slnka*. Vonkajší moment, ako povedzme napäté očakávanie, kedy konečne porodí Hoffmannova žena, musí nahrádzať skutočné napätie, ktoré väzí v medziľudských vzťahoch. Náhodnosť a neumeleckosť takého postupu vybadali diváci už pri premiére; a je známe, že pri tomto výjave vstal raz akýsi gynekológ a zamával pôrodnými kliešťami, akoby chcel naznačiť, že môže pomôcť.

S vystúpením cudzinca dostáva sa sem ďalší nedramatický moment. Opravdivý dramatický dej nezobrazuje život človeka tak, ako sa prejavuje pri určitom podnete. Tento dej by prekračoval svoj rámec. Jeho prítomnostný ráz tvorí rýdzo aktuálne dianie, nie sprítomňovanie patričnej skutočnosti. Existencia dramatických postáv ani časove nepresahuje rámec drámy. Podnet ako taký má len vtedy význam, ak je začlenený do časového kontextu. Ako umelecký prostriedok patrí do epiky a do epického divadla, ako bol známy stredo-vekej a ešte i barokovej dramatičke. Podnetu v oblasti tematickej zodpovedá v tomto moment prevedenia vo formálnej oblasti, ktorý je pri dráme vylúčený. Naproti tomu tu sa hra jasne vyhlasuje za hru a vzťahuje sa na hercov i na divákov. O tom však forma hry *Pred východom slnka* nevie nič. I keď ako dramatická fabula obsahuje v sebe aj epický princíp, zotrúva naďalej pri dramatickom štýle, ktorý sa jej, pravda, darí iba zlomkovite.

Zdá sa, že s tým súvisí aj záver diela, od začiatku vyhlasovaný za nezrozumiteľný a pomýlený. Loth, ktorý sa zamiluje do Heleny a chce ju vyslobodiť z bahna jej okolia, nakoniec ju

opustí a utečie z rodiny, keď sa dozvie, že alkoholizmus je u nich dedičný. Helena, ktorá videla v Lothovi svojho jediného záchrancu, volí si smrť. Tento Lothov „neľáskavý a zbabelý dogmatizmus“ sa nedal pochopiť, pretože táto postava, i keď sa divák nezaujíma o jej formálnu funkciu ako epickej postavy na javisku, uniká mu do blízkosti Gerharta Hauptmanna. Predpisuje ho však sama forma. To, čo napokon znetvorí Lotha, nie je dôsledkom jeho tematického charakteru, ale jeho formálnej funkcie. Lebo ako je formálnou požiadavkou klasickej veselohry, aby sa vír ťažkostí utíšil zásnubami milencov, skôr než padne posledný raz opona, tak si vyžaduje forma drámy, ktorej akciu podmieňuje postava cudzinca, aby ten na konci z javiska zmizol.

Tak sa v hre *Pred východom slnka* obrátene opakuje to, čo v *Strašidelnej sonáte* vyjadruje Hummelova smrť. V období krízy drámy sa epické formotvorné prvky tematicky skrášľujú. Následkom tohto dvojakého použitia jednej postavy alebo situácie môže byť kolízia formy s obsahom. Ak v *Strašidelnej sonáte* obsahový moment rozbíja skrytý princíp formy, tak tu formálna požiadavka zapríčiňuje, že dej sa stáva napokon nepochopiteľným.

O dva roky neskôr vzniká ďalšia Hauptmannova „sociálna dráma“ — *Tkáči* (1891). Má zobrazovať biedu tkáčskeho obyvateľstva v Sovích horách v polovici 19. storočia. Zárodok diela bolo — ako píše Hauptmann vo venovaní — otcovo „rozprávanie o starom otcovi, čo v mladosti ako chudobný tkáč sedával za krosnami ako tí, o ktorých sa vraví v hre“. Citujeme tu tieto slová, pretože nás zároveň vovádzajú do

problematiky formy diela. Pri jeho zrode stojí nezabudnuteľný obraz: tkáči za svojimi krosnami a vedomie ich biedy. To akoby vyžadovalo obrazné stvárnenie, ako sa s ním stretáme v cykle *Povstanie tkáčov* (okolo roku 1897) od Käthe Kollwitzovej, inšpirovanom Hauptmannom. Čo sa týka dramatického stvárnenia, aj tu — podobne ako pri hre *Pred východom slnka* — vynára sa otázka možnosti deja. Ani život tkáčov, ktorí poznajú iba prácu a hlad, ani politicko-ekonomické pomery sa nedajú premeniť na aktuálne dramatické dianie. Jediný dej, ktorý je možný v takých životných podmienkach, je akcia proti nim: povstanie. Hauptmann sa podoberá zobraziti povstanie tkáčov z roku 1844. Zdá sa, že epický spôsob podania pomerov môže byť takto — ako motivácia revolty — dramatizovaný. Ale sám dej vôbec nie je dramatický. Povstaniu tkáčov chýba — okrem jedného výjavu v poslednom dejstve — konflikt medziľudských vzťahov, nerozvíja sa prostredníctvom dialógu (ako povedzme v Schillerovom *Wallensteinovi*), ale ako výbuch zúfalcov mimo dialógu, a preto ono môže byť iba jeho témou. Tak upadá dielo opäť do epiky. Skladá sa z výjavov, v ktorých sa využívajú rôzne možnosti epického divadla, čo na tomto stupni znamená, že vzťah epik-predmet je tematicky včlenený do dramatického výjavu.

Prvé dejstvo sa odohráva v Peterswaldau. Tkáči odovzdávajú v dome továrnikára Dreissigera hotové plátno. Výjav pripomína stredovekú revue, no tu sa zobrazenie tkáčov a ich biedy tematicky motivuje odovzdávaním práce: svojím tovarom sa tkáči predstavujú. — Druhé dejstvo nás vedie

do chyže jednej tkáčskej rodiny v Kaschbachu. Jej bieda sa tu opisuje istému cudzincovi, Moritzovi Jägerovi, ktorý sa vracia po dlhých rokoch vojenčiny, úplne odcudzený svojmu domovu. Ale práve ako cudzinec, ktorý sa ešte nevžil do týchto pomerov, je schopný rozdúchať plameň vzbury. — Tretie dejstvo sa opäť odohráva v Peterswaldau. Krčma je vhodné miesto, kam sa donášajú novoty a kde sa o nich debatuje. Tak sa stane postavenie tkáčov najprv predmetom rozhovoru remeselníkov, potom o ňom hovorí iný cudzinec, akýsi pocestný. — Štvrté dejstvo, odohrávajúce sa v Dreisigerovom byte, prináša po ďalšom dialógu o tkáčoch prvé dramatické výjavy v hre. — Napokon piate dejstvo nás vedie do Langenbielau, do chyžky starého tkáča Hilseho. Tu sa najprv rozpráva o udalostiach v Peterswaldau, nato nasledujú — popri opisovaní toho, čo sa deje na uliciach (povstalci vnikli medzitým do Langenbielau) — dramatické záverečné výjavy, spor medzi starým, od sveta odvráteným Hilsem, ktorý sa zdráha pripojiť k vzbúrencom, a jeho okolím. K tomu sa ešte vrátíme.

Táto mnohorakosť epických situácií — revue, oboznamovanie cudzinca s pomermi, správa, opis — je starostlivo zakotvená vo výbere výjavov; vždy nový začiatok po skončení dejstva; zavádzanie nových osôb v každom dejstve; sledovanie rozmáhania sa vzbury, pričom v poslednom dejstve povstalcov dokonca predbieha — to všetko znova poukazuje na základnú epickú štruktúru diela. To ukazuje, že dej a hra nie sú, ako to má byť v dráme, identické, že povstanie je skôr predmetom tejto hry. Jednotu tohto diela netvorí

kontinuitný dej, ale kontinuita neviditeľného epického subjektu, ktorý jednotlivé situácie a udalosti predvádza. Preto môžu vystupovať nové a nové postavy. Obmedzený počet osôb má v dramatickom diele zabezpečovať absolútnosť a autonómnosť dramatického útvaru. Tu sa privádzajú vždy nové postavy, čím sa zároveň vyjadruje náhodnosť ich výberu, že ich vystúpenie zastupuje to, čo sa týka kolektívu.

Epický subjekt — i keď to znie akokoľvek paradoxne — je predpokladom „objektívnej“ reči naturalizmu, ako sa s ňou stretáme v *Tkáčoch* a napokon v pôvodnej verzii, napísanej v sliezskom dialekte (*De Waber*). Lebo práve tam, kde sa dramatická reč zrieka poetičnosti, aby sa priblížila „skutočnosti“, poukazuje na svoj subjektívny pôvod, na autora. Z naturalistického dialógu, ktorý predbieha neskoršie fonografické nahrávky, možno vždy vybadať i slová dramatika s vedeckými sklonmi: „Tak hovoria títo ľudia, skúmal som ich.“ V estetickej oblasti to, čo ináč treba nazvať objektívnym, mení sa v čosi subjektívne. Lebo dramatický dialóg je „objektívny“, ak zostáva v hraniciach, ktoré určujú absolútnu formu drámy, ak v ich rámci nepoukazuje ani na empiriu, ani na empirického autora. „Objektívnymi“ treba teda nazvať Racinove a Gryphiusove alexandríny, Shakespearov blankvers i blankvers nemeckej klasiky alebo aj prózu Büchnerovho *Woyzecka*, v ktorej sa podarilo zmeniť dialektické na básnické.

Ale potláčaná epika i tu sa pomstí na konci diela, ako v hre *Pred východom slnka*. Starý Hilse odsudzuje vzburu na základe svojej viery:

Načo som tu teda sedel a do úmoru stúpam na podnožku

štyridsať, ba viac rokov? Načo som sa ticho prizeral, ako tamten hore žije v pýche a prostopaši — a peniaze zhŕňa z môjho hladu a biedy?! Načo? Pretože mám nádej! . . . Je nám prisľúbené. Príde súd, ale nie ja mám súdiť, lež: „Moja je pomsta, hovorí Pán Boh náš.“¹ Nechce odísť od krosien stojacich pri okne:

Tu má postavil môj nebeský Otec . . . Zu zostanem sedieť a robiť, čo mi je prisúdené, aj keby sa celý svet naruby obrátil.²

Ozve sa výstrel, a trafený Hilse sa zrúti mŕtvy ako jediná obeť tkáčskeho povstania, ktorú Hauptmann ukáže. Pochopiteľne, že tento koniec pôsobil cudzo — na divákov vtedajších robotníckych predstavení, ale aj na meštianskych literárnych kritikov. Keď na začiatku posledného dejstva očividne ochabujú Hauptmannove sympatie k vzbúrencom a prejavuje porozumenie pre Hilseho náboženské presvedčenie, ako potom vysvetlí tento druhý zvrät, meniaci revolučnú drámu v takmer cynickú mučenícku tragédiu? Metafyzicky hádam nie. Skôr to zapríčinilo aj tuná protirečenie medzi epickou tematikou a dramatickou formou, od ktorej autor nechcel upustiť. Keby bol upustil od ďalšieho zobrazovania vzbury a jej potlačenia, tomu by bolo zodpovedalo nenápadné zakončenie. Toto je však svojou podstatou epické. Pretože epik nikdy celkom neodtrhne svoje dielo od empirie a od seba, môže ho ukončiť; za poslednou bodkou rozprávania nenasleduje „nič“, ale iba „skutočnosť“, o ktorej sa už nerozpráva — predpokladaná a vsugerovaná skutočnosť patrí k epickému princípu formy. Dráma je však, ako čosi absolútne,

sama svojou skutočnosťou; musí mať taký koniec, ktorý môže stáť ozaj na konci a nepripustí ďalšie otázky. Namiesto toho, aby Hauptmann skončil pohľadom na porážku tkáčskeho povstania, aby zostal pri stvárňovaní kolektívneho osudu a zároveň formálne potvrdil epickú tému, chcel splniť požiadavky dramatickej formy, hoci táto bola z hľadiska námetu od začiatku problematická.

prechod: teória premeny štýlu

Za krízu, v ktorej sa koncom 19. storočia ocitla dráma ako literárna forma vždy v prítomnosti (1) prebiehajúceho medziľudského (2) diania (3), je zodpovedná tematická premena, ktorá nahradila zložky tejto trojice pojmov príslušnými protipojmami. U Ibsena namiesto prítomnosti dominuje minulosť. Témou nie je príbeh z minulosti, ale sama minulosť, na ktorú sa tu spomína a vo vnútri sa ďalej rozvíja. Tak sa i to, čo je medzi ľuďmi, potláča tým, čo je v ľuďoch. — V Čechovových drámach aktívny život v prítomnosti ustupuje pred vysneným životom spomienok a utópie. Dej je náhodný a dialóg, forma rozhovoru medzi ľuďmi, prechádza v monologické reflexie. — Strindberg vo svojich dielach túto medziľudskú stránku buď zrušil, alebo sa na ňu díva objektívnym okom centrálnej postavy. Takýmto znútornením stráca prítomný „reálny“ čas svoju nadvládu: minulosť a prítomnosť sa vzájomne prepletajú, vonkajšia prítomnosť vyvoláva v spomienkach minulosť. Príbeh sa na rovine medziľudských vzťahov obmedzuje na sled vzájomných stretnutí, ktoré iba označujú vlastné dianie: vnútornú premenu. — Maeterlinckova „dráma statique“, statická dráma, vylučuje dej. Pred tvárou smrti, ktorej jedine je zasvätená, miznú aj rozdiely

medzi ľuďmi, a tým aj rozpory človeka s človekom. Proti smrti stojí anonymná, nemá a slepa hŕstka ľudí. — Napokon Hauptmannova sociálna dramatika zobrazuje vzájomný ľudský život v jeho závislosti od mimofudských okolností: od politicko-ekonomických pomerov. Uniformnosť, ktorú tieto podmienky diktujú, narúša jednotvárnosť prítomnosti, ktorá je aj minulosťou a budúcnosťou. Dej ustupuje pred podmienkami, ktorých bezbrannými obeťami sa stávajú ľudia.

Takto dráma doznievajúceho 19. storočia popiera vo svojom obsahu to, čo chce — z vernosti k tradícii — formálne vyjadriť: aktuálne medziľudské dianie. To, čo spája rozličné diela tohto obdobia a vyplýva zo zmeny ich tematiky, je protiklád medzi subjektom a objektom, ktorý určuje ich novú základnú schému. V Ibsenových „analytických drámach“ stojá proti sebe ako subjekt a objekt prítomnosť a minulosť, ten, kto odhaľuje, a to, čo sa odhaľuje. V Strindbergových drámach tvorených ako „sled výjavov“ stáva sa osihotený subjekt sám sebe objektom, v Hre snov je predmetom ľudská podoba dcéry boha Indru. Maeterlinckov fatalizmus odsudzuje ľudí k pasívnej objektívnosti, v rovnakej predmetnej podobe vystupujú ľudia v Hauptmannových „sociálnych drámach“. Pravda, Maeterlinckova a Hauptmannova tematika sa odlišuje od Ibsenovej a Strindbergovej v tom, že pôvodne nevyplýval z nej protiklád medzi objektom a subjektom, ale iba podmieňovala skutočnosť, že dramatické postavy majú charakter predmetu: aby mohli byť takto podané, vyžaduje sa tu formálne subjekt vo funkcii epického subjektu.

Na týchto vzťahoch medzi subjektom a objektom sa roz-

bíja absolútnosť troch základných pojmov dramatickej formy, ako i jej vlastná absolútnosť. Prítomnosť (1) drámy je absolútna, pretože nemá nijaký časový kontext: „dráma nepozná pojem času“. „Jednota času znamená vytrhnutie z jeho uplyvania.“¹ Medziľudské vzťahy (2) sú v dráme absolútne, pretože vedľa nich nestojí nič, čo by sa odohrávalo v ľuďoch alebo mimo ľudí. Pretože renesančná dráma sa obmedzuje na dialóg, volí si sféru onoho „medzi“ za svoj jediný priestor. A dej (3) je v dráme absolútny, lebo je odrazom práve tak vnútorného duševného stavu, ako aj vonkajšieho objektívneho stavu a na jeho všestrannej prevahe sa zakladá dynamickosť diela.

Keďže tieto tri faktory dramatickej formy vstupujú do vzťahu ako subjekt alebo objekt, relativizujú sa: u Ibsena prítomnosť minulosťou, ktorú má odhaliť ako svoj predmet. U Strindberga medziľudské vzťahy subjektívnou perspektívou, cez ktorú sa javia. U Hauptmanna dej objektívnymi pomermi, ktoré má zobrazit.

Tematicky podmienený vzťah subjekt-objekt — ako vzťah eo ipso čosi formálne — si vyžaduje, aby bol zakotvený vo formálnom princípe diela. Ale princíp dramatickej formy je práve negáciou rozporu medzi subjektom a objektom. „Táto objektívnosť, ktorá pramení v subjekte, ako aj táto subjektívnosť, ktorá sa zobrazuje vo svojej realizácii a objektívnej platnosti . . . poskytuje ako príbeh formu a obsah dramatickej poézie“ — vraví Heglova *Estetika*.²

Vnútorná protirečivosť modernej drámy spočíva podľa toho v tom, že proti dynamickému prelínaniu subjektu

a objektu vo forme stojí ich odlúčenie v obsahu. Prirodzene, v drámach, v ktorých sa táto protirečivosť vyskytuje, musí sa — aby vôbec mohli vzniknúť — nejako predbežne vyriešiť. Táto protirečivosť sa v nich zároveň odstraňuje i zachováva, ak tematický protiklad medzi subjektom a objektom získa zabezpečenie vo vnútri dramatickej formy, ktoré je však motivované, teda ako také aj tematické. Tento súčasne formálny aj obsahový protiklad medzi subjektom a objektom predstavujú základné epické situácie (epik — predmet), ktoré tematicky skráslené javia sa ako dramatické výjavy. Ibsenovým problémom je stvárnenie vnútorne prežitej minulosti v takej básnickej forme, ktorá pozná vnútorný život len v jeho objektivizácii a čas iba v jeho prítomnom momente. Preto vytvára situácie, kde ľudia posudzujú svoju vlastnú minulosť, spomínajú si na ňu a takto ju prenášajú priamo do prítomnosti. — Ten istý problém sa vynára pred Strindbergom v *Strašidelnej sonáte*. Rieši ho zavedením postavy, ktorá pozná všetky osoby a môže sa preto v dramatickej fabule stať ich epikom. — Maeterlinckovi ľudia sú nemé obeť smrti. Dramatický výjav hry *Vnútro* ich ukazuje ako nemé osoby vo vnútri domu. Dve postavy, čo ich pozorujú zo záhrady, udržiavajú dialóg, ktorého predmetom sú osoby v dome. — U Hauptmanna v hre *Pred východom slnka* ľudia, ktorí majú byť zobrazení, navštívi akýsi cudzinec. V *Tkáčoch* jednotlivé dejstvá predstavujú akési epické alebo revolučné situácie. — Napokon problém, že nie je možné podať dialóg v dialogickej forme drámy, rieši Čechov tak, že privádza nahluchlého človeka a nechá postavy hovoriť navzájom od veci.

Táto roztržka v princípe formy diel, ako aj dvojaké, formálne i obsahové zmocňovanie sa postavy alebo situácie, ktoré je im vždy na škodu, v dramatike nasledujúcich desaťročí sa strácajú. Nové formy, ktoré sú pre ňu charakteristické, vyrastajú však z tematicko-formálnych podnetov prechodného obdobia, akými boli Ibsenov súd nad minulosťou, Strindbergov javiskový epik, Hauptmannovo použitie sociálneho bádateľa.

Z tohto procesu, o ktorom budeme ešte podrobnejšie hovoriť, možno vyvodiť teóriu premeny štýlu, ktorá sa líši od bežných výkladov striedania dvoch štýlov. Lebo táto teória vkladá medzi dve obdobia ešte tretie, samo osebe protirečivé, a stavia tak vývojové stupne do trojtaktu dialektiky obsahu a formy. Pritom toto prechodné obdobie necharakterizuje iba skutočnosť, že forma a obsah prechádzajú v ňom z pôvodnej rovnováhy (o tom v kapitole „Dráma“) do protirečenia (v kapitole „Kríza drámy“). Lebo jeho vyriešenie sa pripravuje na najbližšom stupni vývoja, a to v tematicky zahalených formálnych zložkách, ktoré obsahuje už stará, problematická forma. A prechod k štýlu, v ktorom niet rozporov, uskutočňuje sa tak, že formálne fungujúce obsahy sa napospol skĺbia do formy a tým rozbijú starú formu.

Tento proces, ktorého svedkom je konzekventná dramatika 20. storočia, možno vypozerovať i na príkladoch z iných oblastí umenia. Psychologický román 19. storočia — rozvíja v lone tradičného epického štýlu, založeného na protiklade medzi epikom a predmetom, tzv. „monologue intérieur“ (vnútorný monológ). Nakoľko tento monológ vyvíera

z vnútra zobrazovanej osoby, nepredpokladá už epický odstup. Kým sa neopustí epický štýl, „monologue intérieur“ musí sprostredkovať epik (porovnaj takmer stereotypné Stendhalovo „se dit-il“ [vraší sa], hádam najčastejšie slovné spojenie v Červenom a čiernom, pričom, pravda, netreba zabudnúť, že Stendhalova psychologická analýza, ktorej predmetom je duša, opäť oprávňuje epický odstup). „Monologue intérieur“, sprostredkovaný takto epikom, je ešte tematický. Postupná psychologizácia románu v 20. storočí dáva tomuto „vnútornému monológ“ čoraz významnejšie miesto; premena štýlu nastáva (ak odhliadneme od Dujardina) v diele Jamesa Joycea: „vnútorný monológ“ sa tu stáva princípom formy a rozbíja tradičný epický štýl. Ulysses už nepozná nijakého epika. Ako sa tento štýl „prúdu vedomia“ („stream of consciousness“) pripravuje v lone tradičnej epiky, tak — aby sme uviedli nejaký mimoliterárny príklad — Cézannovo maliarstvo, ktoré sa mimochodom ešte pridrižiava princípu bezprostredného pozorovania prírody, znamená počiatok aperspektivizmu a syntetickosti neskorších štýlov (napríklad kubizmu). A Wagnerova pozdnoromantická hudba, ktorá sa bližšie tonalitou, spočívajúcou na trojzvuku, k úplnej chromatike, teda k rovnoprávnosti dvanástich tónov, pripravuje tým Schönbergovu atonalitu.

Takto možno ukázať, že nový štýlový princíp sa nachádza pred týmto prelomom ako antitetický v lone starého.

Tri príklady — Stendhal, Cézanne, Wagner — zároveň ukazujú, že aj prechodná situácia dovoľuje vrcholnú dokonalosť. Ale neslobodno zabúdať na jedinečnosť, s akou sa im

ešte podarilo zmieriť protichodné princípy, a na imanentnú dynamiku protirečenia, ktoré sa nemá zmieriť, ale vyriešiť — to vysvetľuje, prečo sa ich diela nemohli stať vzorom pre budúcich umelcov alebo len takým vzorom, o aký sa usilovali, hoci bol už prekonaný.

Ako „kríza drámy“ zapríčinila prechod od čistého dramatického štýlu k protirečivému štýlu, vyplývajúcejmu z tematických presunov, tak treba nasledujúcu premenu pri tej istej tematike chápať ako proces, v ktorom sa tematická stránka zhusťuje do formy a rozbíja starú formu. Tak vznikajú „experimenty s formou“, ktoré sa dosiaľ vysvetľovali vždy len ako samoučelné, či už ako hračkárenie, zastrášovanie meštiaka alebo ako výraz osobnej neschopnosti; no ich vnútorná nevyhnutnosť sa odhalí v tej chvíli, keď ich zasadíme do rámca premeny štýlu.

Pretože takto môžeme osvetliť aj proces utvárania formy, ukážeme protiklad medzi tematickou a formálnou stránkou na príklade: Spev je tematickým prvkom v dráme, v ktorej sa spieva pieseň, naproti tomu v opere formálnym prvkom. Preto dramatické postavy môžu zatlieskať speváčke, kým v opere si postavy jej spev nesmú uvedomovať. (Skutočnosť, že dramatické postavy reflektujú aj na formálnu stránku, povedzme na svoje roly, volá sa v Tieckových a v iných veselohrách „romantickou iróniou“.)⁸

Skôr než si všimneme tieto nové formy, v ktorých je rozriešené protirečenie medzi epickou tematikou a dramatickou formou, a to utváraním formy vnútornej epiky, treba poukázať na smery, ktoré — namiesto toho, aby riešili antinómiu

v zmysle historického procesu, to znamená aby vyvodzovali formu z nového obsahu — pridržiavajú sa krčovite dramatickej formy a usilujú sa ju rozličným spôsobom zachrániť. Prírodzene, ukážeme i to, že tieto pokusy o záchranu nie sú ani pri svojom formalisticko-konzervatívnom zámere bez nových momentov.

Popri tejto kríze drámy a jej pokusov o epické riešenie, ktoré predsa len možno pochopiť, i keď ako pozadie, zjavuje sa okolo prelomu storočí lyrická dráma, hlavne Hofmannsthalova tvorba z mladých čias. Ľahko zistíme, ako to nepriamo súvisí s krízou drámy. Napätie medzi formou a obsahom v modernej dráme možno vysvetliť z protirečenia medzi dialogickým zjednotením subjektu a objektu vo forme a ich rozlukou v obsahu. „Epická dramatika“ vzniká tak, že obsahový vzťah medzi subjektom a objektom sklbi sa do formy. Lyrická dráma nepozná toto protirečenie, nakolko lyrika neväzí ani vo vzájomnom aktuálnom prelínaní subjektu s objektom, ani v statickej odlúčenosti subjektu a objektu, ale v ich podstatnej a pôvodnej identite. Jej centrálnou kategóriou je nálada. Táto však nepatrí k izolovanému vnútornému životu; pôvodne nie je nálada — ako hovorí E. Staiger — „ničím, čo je v nás. Ale v nálade sa zvláštnym spôsobom nachádzame mimo nej, nie oproti veciam, ale v nich a ony v nás“⁴. A tá istá identita je v lyrike príznačná pre „ja“ a „ty“, „teraz“ a „kedysi“. Formálne a pre Ibsenovu, Strindbergovu a Čechovovu problematiku to však znamená, že lyrická dráma nepozná rozdiel medzi monológom a dialógom, a preto téma osamotenosti nerobí lyrickú drámu problematickou.

Dramatická reč sa prísne vzťahuje na dej, ktorý prebieha v nepretržitej prítomnosti; preto analýza minulosti je v protiklade s dramatickou formou. V lyrike však časy splývajú, minulosť je zároveň prítomnosťou, no reč nie je zároveň čímisi tematickým, čo treba vytvoriť a čo sa môže mlčaním prerušiť. Lyrika je reč sama osebe, preto v lyrickej dráme reč a dej nemusia nevyhnutne splývať. Tak myslí R. Kassner, keď píše o Hofmannsthalových lyrických dielach z mladosti: „Možno takrečeno prst vložiť medzi slovo a dej a jedno oddeliť od druhého.“⁵ Nezávisle od deja lyrická reč vie zakryť trhliny v príbehu, ktoré svedčia o kríze v dráme.

III. pokusy o záchranu

6. naturalizmus

Posledné nemecké hry, ktoré sú ešte drámami, napísal Gerhārt Hauptmann — spomeňme si aspoň na Furmana Henschela (1898), Rose Berndovú (1903) a Potkany (Die Ratten, 1911). Skutočnosť, že sa to podarilo v pomerne neskorom období, umožnil naturalizmus, o ktorého konzervatívnom zámere v oblasti dramatiky sme už v krátkosti hovorili pri Strindbergovi.³

Naturalistická dráma si vyberala svojich hrdinov zo spodných vrstiev spoločnosti. Našla tu ľudí s neoblomnou silou vôle, schopných pričiniť sa s celým svojím bytím o vec, za ktorou ich hnala vášeň, ktorých nevedelo od seba odľúčiť nič závažného: upriamenosť na seba ani reflexia. Ľudí, ktorí boli schopní stať sa nositeľmi drámy, s jej podstatným obmedzením sa na medziľudský príbeh odohrávajúcí sa v prítomnosti. Sociálnemu rozdielu medzi spodnými a hornými vrstvami spoločnosti zodpovedal dramatický rozdiel: schopnosť a neschopnosť byť nositeľom drámy. Naturalistické heslo, ktoré úprimne hlásalo, že dráma nie je iba vlastníctvom meštianstva, skrývalo trpkú pravdu, že meštianstvo už dávno nemá nijakú drámu. išlo o záchranu drámy. Pretože sa vedelo o kríze meštianskej drámy — Hauptmann to vyjadřil v hrách

Slávnosť pokoja (1890), *Osamelí ľudia* (Einsame Menschen, 1891), *Michael Kramer* (1900) atď. —, dramatici unikali z tejto doby. Nie do minulosti, lež iba do cudzej prítomnosti. Pretože sa schádzalo po sociálnych schodoch, odkryli sa v prítomnosti archaické prvky: na ciferníku objektívneho ducha posunula sa ručička späť — a človek ako naturalista sa stal „moderným“. Prechod drámy od šľachty na meštianstvo v 18. storočí zodpovedal historickému procesu, naturalistické zahrnutie proletariátu do drámy okolo roku 1900 sa chcelo tomuto procesu práve vyhnúť.

To je historická dialektika naturalistickej drámy. Má však aj dialektiku dramatickú. Sociálny odstup, ktorý umožňuje až naturalistická dráma, stáva sa jej po dramatickej stránke osudným. Fakt, že sa za stredobod Hauptmannovej tvorby mohla považovať kategória súcitu, nevyvracia, lež potvrdzuje názor, že Hauptmann stojí pred svojimi výtvormi ako ich pozorovateľ, a nie za nimi alebo v nich. Lebo súcit predpokladá odstup, ktorý sa má práve súcitom odstrániť. Opravdivý dramatik — ako neskôr aj divák — nemá nijaký odstup od dramatických postáv: tvorí s nimi jednotu, alebo sa do diela vôbec nezapája. Táto totožnosť básnika, diváka a dramatických postáv je možná, pretože subjekty drámy sú vždy projekciami historického subjektu: zhodujú sa s vývinovým stupňom vedomia. V tomto zmysle je každá opravdivá dráma zrkadlom svojej doby, v jej postavách sa odzrkadľuje tá sociálna vrstva, ktorá zároveň tvorí avantgardu objektívneho ducha. Preto neexistuje nijaká opravdivá historická dráma. Mytologicko-historická dráma francúzskej klasičky bola drámou šľachty

a kráľa. Zblíženie Olympu a dvora, ktoré sa uskutočnilo v Molièrovom *Amphitryonovi*, nie je pikantným ojedinelým prípadom, ale vyjadruje duchovno-historický vzťah epochy aj k „tragédie classique“, ku klasickej tragédii. A Büchnerovi najväčšia historická vernosť pri stvárňovaní parlamentných rečí vari neprekáža, aby nechal svojho Dantona zahynúť od nudy, ktorá sa historicky zjaví v duchovnej oblasti až po Napoleonovom páde a pre Büchnera sa stane najvnútornejším zážitkom, pretože spoznal neaktuálnosť Napoleonovho revolučného programu. (O vzťahu medzi nudou a ponapoleonskou epochou sa môžeme informovať hlavne v Stendhalových dielach.) Naturalistická dráma, ktorá sa vďaka anachronizmom v prítomnosti neuchyľuje k úniku do histórie, neodzrkadľuje však meštianstvo na prelome storočí, ani triedu, z ktorej si táto dráma vyberá postavy, ale jedno si všima druhého: meštiansky básnik a meštianstvo sa ako publikum dívajú na sedliacky stav a na proletariát. Tento odstup má v dramatike negatívne dôsledky.

Pri analýze *Tkáčov* sme si ukázali, že naturalistická reč predpokladá epický subjekt. S tým úzko súvisí problém „prostredia“. Zobrazenie prostredia nemožno jednoducho vyvodiť z naturalistického programu. Toto zobrazenie neprehrádza len autorov zámer, ale i jeho stanovisko. Pozadie konajúcich osôb, atmosféru, v ktorej sa pohybujú, pochopí len taký autor, ktorý stojí pred nimi alebo ich navštívi ako cudzinec: epický autor. Toto usúvzťažnenie drámy na epika, ktorého naturalistická hra predpokladá, odzrkadľuje sa v jeho vnútri ako usúvzťažnenie osôb na prostredie, ktoré sa im vidí odcudze-

né. Neraz hanobená „abstraktnosť“ klasickej tragédie a obmedzenie reči na vyberanú slovnú zásobu zhodujú sa celkom so zmyslom dramatického formálneho princípu. Abstraktnosť umožňuje, že večne prítomné udalosti medzi ľuďmi vystupujú v najvyššej čistote; úzka slovná zásoba sa stáva zároveň najvlastnejším vlastníctvom drámy a nepresahuje — ako naturalistická — do empirie.

Na podobnú vec možno napokon upozorniť aj pri deji. Dej naturalistickej drámy patrí spravidla k žánru „fait divers“ („rozličnosť“). „Fait divers“ je príbeh odcudzený svojmu prostrediu, ale ináč dost zaujímavý, aby sa mohol rozprávať. Nezáleží preto na tom, kto ho zažije; je v podstate anonymný. Novinová správa — ako napríklad „Paulína Piperkarcká, slúžka, dvadsaťročná, bytom Berlín-sever“ — môže byť vhodným príkladom pre „fait divers“. Presunutie deja do vnútra subjektov, objektivizáciu tohto vnútorného života v deji — ako to požaduje Hegel pre dramatikú — hatí tu sama podstata „fait divers“. Preto „fait divers“ nikdy sa nemôžu úplne včleniť do naturalistickej drámy. Vytvárajú v nej súčasne prebiehajúci dej, ktorý sa nedokonale spája s postavami a s ich okolím. Nesúlady prostredia, postavy a deja v naturalistickej dráme, odcudzenie, v ktorom vystupujú, marí možnosť úplne spojiť prvky do jedného absolútneho spoločného pohybu, aký vyžaduje dráma. Rozdrobenosť, ktorú nachádzame takmer vo všetkých Hauptmanových naturalistických drámach — najnápadnejšia vari v *Červenom kohútovi* (*Der Rote Hahn*, 1901) —, má korene v tejto problematike, ktorá by sa opäť dala vyriešiť iba epickým spôsobom:

skĺbením nesúrodnych prvkov prostredníctvom epického subjektu.

Tak naturalistická dráma — v ktorej chce dramatická forma prežiť historicky podmienenú krízu dištancovaním sa od meštianstva, čo by jej umožnilo zachrániť drámu — je ešte vždy vystavená nebezpečenstvu, že sa stane epickou.

7. konverzačná hra

Druhý pokus o záchranu sa začína pri dialógu. Ukázali sme si už, odkiaľ hrozí dialógu nebezpečenstvo: keď miznú medziľudské vzťahy, rozpadáva sa dialóg na monológy, ak prevláda minulosť, stáva sa dialóg vždy monologickým miestom pre spomienky.

Úsilie zachrániť drámu záchranou dialógu sa opiera o názor rozšírený zvlášť v divadelných kruhoch, že dramatikom je ten, kto vie napísať dobrý dialóg. Záruka „dobrého dialógu“ spočíva v tom, že sa odpúta od subjektívnosti, ktorej historické formy ho ohrozujú. Ak je dialóg v opravdivej dráme spoločným priestorom, v ktorom sa objektivizuje vnútorný život dramatických postáv, tak sa jednotlivým subjektom odcudzuje a vystupuje samostatne: dialóg prechádza v konverzáciu.

Konverzačná hra ovláda európsku dramatikú, hlavne anglickú a francúzsku, od druhej polovice 19. storočia. Ako „well-made-play“ alebo „pièce bien faite“ („správne urobená hra“) prejavuje sa svojimi dramatickými kvalitami a zakrýva

tak, čím je v podstate: neúmyselnou paródiou klasickej drámy. Jej negatívne vlastnosti. (pretože je odtrhnutá od subjektu, stratila možnosť subjektívnej výpovede) sa menia na pozitívne, lebo takto uprázdnený dialogický priestor sa vyplní každodennými témami. Konverzačné hry sa krútia okolo otázok, ako je volebné právo žien, voľná láska, rozvod, mezialiancia, industrializácia, socializmus. To, čo vlastne odporuje historickému vývinu, nadobúda takto zdanie modernosti. Konverzačná hra na začiatku tohto storočia, ako moderná a zároveň dramaticky vzorná, bola normou pre dramatika; všetko, čo hľadalo pre nové vyjadrenie novej formy, muselo sa snažiť rešpektovať túto normu a všetko sa s ňou kriticky porovnávalo. Cesta pre pokusy o epické riešenie krízy nebola takto zatarasená barikádami zakademizovaných konverzačných hier iba v Nemecku, pretože nemecká spoločnosť a nemecký konverzačný štýl neexistovali.

Netreba pritom zabúdať, že konverzačná dráma ako dramatický vzor je skôr zdaním než skutočnosťou. Zabsolutizovanie dialógu na konverzáciu sa nepomstí len kvalitatívne, ale aj dramaticky. Keďže konverzácia sa voľne odohráva medzi ľuďmi, namiesto toho, aby ich spájala, sama sa stáva neviazanou. Dramatický dialóg je v každej svojej replike neodvolateľný, sleduje nejaký cieľ. Ako kauzálne späť sled vytvára si vlastný čas a vymyká sa tak plynutiu času. Z toho vyplýva absolútnosť drámy. Inakšie je to s konverzáciou. Nemá nijaký subjektívny začiatok a nijaký objektívny cieľ: nevedie ďalej, neprechádza v čin. Preto nemá ani vlastný čas, ale sa zúčastňuje na „reálnom“ plynutí času. Pretože konverzácia

nemá subjektívny začiatok, nemôže definovať nijakých ľudí. Keďže jej témou je citát z problematiky všedného dňa, cituje v dramatických postavách typy reálnej spoločnosti. Typológia „commedie dell'arte“ je vnútrodramatická, vzťahuje sa na estetickú skutočnosť a nepresahuje tak hranice drámy. Naproti tomu typológia konverzačnej hry sa vzťahuje na spoločenskú typizáciu a je preto zameraná proti požiadavke absolútnosti dramatickej formy. Pretože konverzácia je neviazaná, nemôže sa zmeniť na dej. Dej, ktorý potrebuje konverzačná hra, aby mohla vystupovať ako „well-made play“, si vypožičia zvonka. Vo forme neočakávaných udalostí dej sa javí v dráme ako nemotivovaný: aj tým sa narúša jej absolútnosť.

Kulisový ráz konverzačnej dramatiky, tematicky takmer bezobsažnej, ospravedlňuje úplne iba jej zaradenie do skupiny tých pokusov o záchranu, ktoré sa neodvážia postaviť zoči-voči kríze. I napriek tejto radikálnej kritike konverzačnej hry neslobodno, prirodzene, celkom zabudnúť na jej pozitívne možnosti. Stanú sa zjavnými, keď sa konverzácia zahľadí do zrkadla, v ktorom sa čistá forma zmení v tému.

Z dvojakého základu konverzačnej hry a charakterovej komédie vyrastá hľadám najdokonalejšia činohra novej nemeckej literatúry: Hofmannsthalov *Ťažký* (Der Schwierige, 1918). Pred prázdnotou a citátovou tematikou sa jej podarilo uniknúť nielen preto, že viedenská šľachtická spoločnosť, ktorú zobrazuje, žije v podstate z konverzácie. Ale konverzácia sa zásluhou hlavnej postavy grófa Bühla, jediného moderného zjavu v galérii postáv veľkého veseloherného básnictva,

prehlbuje a mení. Pre neho je konverzácia témou; a z tejto problematiky vzniká problém dialógu, ba reči vôbec.¹

Iným spôsobom sa zhusťuje francúzsky hovorový jazyk v hre *Čakanie na Godota* (En attendant Godot, 1952) od Samuela Becketta. Čisto formálne obmedzenie drámy na konverzáciu sa tu stáva témou. Ľuďom, čo čakajú na Godota, ktorý je nielen „Deus absconditus“ (skrytý Boh), ale aj „dubitabilis“ (pochybný), zostáva dôkazom ich života iba prázdny rozhovor. Konverzácia zasadená do prázdneho metafyzického priestoru, ktorý všetkému dáva význam, jednoducho sa usiluje dosiahnuť hranice mlčania, len-ten že pritom nezanikne, jednako však je schopná odhaliť „misère de l'homme sans Dieu“ (úbohosť človeka bez Boha). Na tomto stupni sa už neskryva v dramatickej forme, prirodzene, nijaké kritické protirečenie — a konverzácia už nie je prostriedkom na jeho odstránenie. Všetko leží v troskách: dialóg, celková forma, ľudská existencia. To, o čom sa hovorí, je charakteristické iba pre celkovú negatívnosť: Pre nezmyselnosť zautomatizovaných rozhovorov a pre nenaplniteľnosť zautomatizovaných rozhovorov a pre nenaplniteľnosť dramatickej formy. Vraví z nej iba negatívnosť čakajúceho ľudského života, ktorý síce túži po transcendencii, ale nie je jej schopný.

8. jednoaktovka

Skutočnosť, že po roku 1880 sa priklonili k jednoaktovke dramatici ako Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck,

Hofmannsthal, Wedekind, neskôr O'Neill, W. B. Yeats a iní, nesvedčí len o tom, že sa im tradičná forma drámy stala problematickou, ale je to neraz už pokus zachrániť z tejto krízy „dramatický“ štýl ako štýl napätia, futurálne zameraný.

Moment napätia, moment „sebapredchádzania“ („Sich-voraussein“, E. Staiger) v dráme má korene v medziľudskej akcii. Je to napokon futurálny prvok, čo sa skrýva v dialektike medzi človekom a človekom, ako vlastná dialektika. Medziľudské vzťahy v dráme sú vždy jednotou protikladov, ktoré sa ju snažia odstrániť. Vedomie o nevyhnutnosti tohto odstránenia, myslenie a konanie dramatických postáv vzhľadom na toto odstránenie alebo jeho zmarenie vytvárajú dramatické napätie, ktoré treba odlišovať od napätia povedzme veštiaceho nejakú katastrofu. Zakotvenie momentu napätia v dialektike medziľudských vzťahov vysvetľuje, prečo kríza nevyhnutne znamená i krízu „dramatického štýlu“ v modernom divadle. Osamelosť a osihotenosť, ktoré sa stali témou pre Ibsena, Čechova a Strindberga, zostrujú síce protiklady medzi ľuďmi, znemožňujú však aj úsilia riešiť ich. Bezmocnosť ľudí proti tomuto faktu, ako ju podáva Hauptmann a Zola v sociálnej oblasti, Maeterlinck v metafyzickej, spôsobuje, že nevznikajú už nijaké protiklady, a vedie k bezkonfliktovej jednote spoločného osudu. Okrem toho izolovanie ľudí spôsobuje hlavne „abstrakciu a intelektualizáciu ich sporov“, čím sa zostrené protiklady medzi osamelými ľuďmi v istom ohľade preklenú, a to silou objektívnosti, ktorá rodí intelektualizáciu.¹

O strate napätia ako následku týchto procesov svedčia

Čechovove a Hauptmannove drámy. Ako je však jednoaktovka povolaná dopomôcť divadlu k momentu napätia i bez medziľudských vzťahov, prejavuje sa najzreteľnejšie v Strindbergovej dramatickej tvorbe. Na postavenie *Jedenástich jednoaktoviek* (1888—1892) medzi *Otcom* (1887) a trilógiou *Do Damasku* (1897—1904), vytvorenou ako „sled výjavov“, sme už poukázali.² Na *Otcovi* sa ukazuje, že subjektívnej dramatike už nezodpovedá tradičná dejová forma. Na všetko sa hľadá z rytmajstrovho zorného uhla a boj vlastnej ženy proti nemu napokon zaranžuje on sám. Hra protikladov prebieha v jeho vnútri a nedá sa už vyjadriť v nijakej „intrige“. Preto sa Strindberg vo svojej eseji *Jednoaktovka* (napísanej roku 1889, dva roky po *Otcovi*) zrieka intrigy, a tým aj „celovečernej hry“ vôbec. „Zdá sa, že typom pre divadelnú hru dnešného človeka sa stáva výjav, quart d'heure.“³ To predpokladá, že jednoaktovka sa odlišuje od „celovečernej“ drámy nielen kvantitatívne, ale aj kvalitatívne: v spôsobe priebehu deja — a vedno s tým — v spôsobe, akým sa dosahuje moment napätia.

Moderná jednoaktovka nie je dráma v malom, ale časť drámy, ktorá sa povýšila na celok. Jej modelom je dramatický výjav. To znamená, že jednoaktovka má síce s drámou spoločné východisko, situáciu, ale nie dej, v ktorom rozhodnutia dramatických postáv stále menia pôvodnú situáciu a vedú ju ku konečnému riešeniu. Pretože jednoaktovka už nebuduje napätie na medziľudskej akcii, musí napätie vyrastať zo situácie. A to nielen ako virtuálne napätie, ktoré sa realizuje každou jednotlivou dramatickou replikou (tak sa dosahuje

napätie v dráme), ale sama situácia tu musí všetko poskytnúť. Preto si ju jednoaktovka volí, ak sa už celkom nevzdáva napätia, vždy ako hraničnú situáciu, ako situáciu pred katastrofou, ktorá sa blíži, len čo sa zdvihne opona, a v ďalšom priebehu ju už nemožno odvrátiť. Katastrofa je futurálna danosť: nedochádza už k tragickému boju človeka proti osúdu, proti ktorého subjektívnosti by mohol (podľa Schellinga⁴) postaviť svoju subjektívnu slobodu. Od záhuby ho delí prázdny čas, ktorý nemožno vyplniť nijakým dejom, v ktorého čistom priestore, upriamennom na katastrofu, bol odsúdený žiť. Takto sa jednoaktovka i v tomto formálnom ohľade prejavuje ako dráma neslobodného človeka. Doba, v ktorej jednoaktovka vznikla, bola epochou determinizmu, a ten spája dramatikov, ktorí sa k nemu hlásia, bez ohľadu na ich vzájomné štylistické a tematické rozdiely: symbolistu Maeterlincka s naturalistom Strindbergom.

O Maeterlinckových jednoaktovkách, o jeho „statických drámach“, sme už hovorili. Treba tu ešte spomenúť „dramatickú“ črtu, za ktorú vďačia práve situácii katastrofy. Nebolo by nič mylnejšie, než vyvodzovať z ich statickosti, ktorú Maeterlinck programaticky zdôrazňoval, a z ich skrytej epickej štruktúry neprítomnosť napätia, podľa ktorého by sme mali spoznať drámu ako takú. Bezmocnosť ľudí vylučuje síce konanie a boj, tým aj napätie vyplývajúce z medziľudských vzťahov; nie však napätie situácie, do ktorej sú ľudia postavení, ktorú prežívajú ako jej obeť. Napätý čas, v ktorom sa už nemôže nič diať, je vyplnený vzťahujúcou sa úzkosťou a úvahami o smrti. V hrách *Slepci* a *Vnútro* sa čas už nenaznačuje

blížiacou sa smrťou, aj tá zostáva kdesi vzadu, časové rozpätie rovná sa prežívaniu času. A ako vždy, keď nemôže dať náplň deju, aj tu čas dostáva priestorovú podobu: ako cesta poznania v hre *Slepci*, ako cesta oznámenia správy v hre *Vnútro*. Na javisku to vnímame ako miznúcu vzdialenosť medzi slepcami a ich mŕtvym vodcom, ktorý akoby od vekov ležal medzi nimi; ako hraničnú čiaru medzi zdanlivo stráženým domom, kde rodina bezstarostne očakáva noc, a medzi záhradou, v ktorej dvaja ľudia vedia, že dcéra spáchala samovraždu, ale nechcú odstrániť túto hranicu oznámením jej smrti. A opona padne vždy, keď sa cesta poznania alebo posolstvo skončí, keď sa prežije katastrofa a splní „prepokladané“ („Vor-wurf“, E. Staiger), na ktorom sa zakladá napätie.

V základnej koncepcii nie nepodobná je „statickej dráme“ Strindbergova jednoaktovka *Pred smrťou* (1892), tematicky pokračujúca v línii *Otca*. *Pred smrťou* možno chápať ako transpozíciu *Otca* do formy jednoaktovky, o ktorej Strindberg v tomto období svojej tvorby myslel, že je to „hádam forma budúcej drámy“⁵. Pritom na rozdieloch vidíme, čím sa jednoaktovka podstatne líši od „celovečernej“ hry, prečo môže nastúpiť na miesto sproblematickej drámy. Pán Durand, „správca penziónu, predtým úradník štátnych železníc“, je „muž v ženskom pekle“, ako ním bol rytmajster v *Otcovi*. Ale ako vdovec nemá protihráča, čo svedčí o tom, že Strindberg sa vzdáva intrigy a zároveň že jednoaktovka, v ktorej už niet dejového diania, priblížila sa k „analytickej technike“. „Ženské peklo“ tvoria dcéry pána Duranda, ktoré matka vychovávala proti nemu. Záhuba mu však nehrozí z ich strany,

ale zvonku: penzión, ktorý vedie, je pred úpadkom. To znamená, že medziľudské vzťahy vystriedala objektívna skutočnosť, že v dramatickom napätí nastala prestavba — vytvára ho teraz situácia, nie nezrovnalosti medzi ľuďmi. Prirodzene, Strindberg nepodáva svojho hrdinu ako úplne bezmocného. Finančnému krachu sa vyhne tým, že si zapáli dom a otrávi sa, aby pomohol svojim dcéram k blahobytu sumou, na ktorú bol poistený. Ale „dej“ tejto jednoaktovky nie je sledom udalostí, ktoré by vyúsťovali do rozhodnutia spáchať samovraždu, ani nie je duševným vývinom, ktorý predchádza samovražde, ale exponovaním rodinného života nahlodaného nenávisťou a svármi, ibsenovskou analýzou nešťastného manželstva, ktorá v napätom priestore blížiacej sa katastrofy, aj bez pripojenia nejakej novej dejovej línie, dosahuje „dramatický“ účinok.

Ostatným Strindbergovým jednoaktovkám, napríklad *Parisovi*, *Hre s ohňom*, *Veriteľom*, ktoré možno bez sekundárneho deja v prítomnosti označiť ako „analytické drámy“, chýba moment napätia hroziacej katastrofy. Dramatické náhlenie tu vzniká — neslobodno to zamlčať — z netrpezlivosti čitateľa alebo diváka, neznášajúceho atmosféru pekla, ktorá sa mu odhaľuje, a už od prvých replík čaká v duchu na koniec, od ktorého očakáva vykúpenie, aj keď nie pre postavy v dráme, tak aspoň pre seba samého.

Znova však treba poukázať na to, že Strindberg siaha vo svojej tvorbe za formou jednoaktovky vo chvíli krízy. Poznať, že subjektívna dramatika, ktorá úpúšťa od bezprostredného stvárňovania medziľudskej akcie, musí sa zriecť aj

štýlu napätia, vedie Strindberga po päťročnej prestávke k epickej technike „sledu výjavov“.

9. stiesnenosť a existencializmus

Krízu drámy v druhej polovici 19. storočia nemožno napokon vysvetľovať ani silami, ktoré žnú ľudí z medziľudského nažívania do samoty. Dramatický štýl, takýmto izolovaním sproblematizovaný, môže krízu prežiť, ak osamotených ľudí, ktorým by formálne zodpovedalo mlčanie alebo monológ, vonkajšie okolnosti prinútiť vrátiť sa späť k dramatickému dialógu postáv na rovine medziľudských vzťahov. Stáva sa to v situácii stiesnenosti, s ktorou sa stretávame v mnohých novších drámach, čo sa vyhli epizácii.

Jej historické korene treba hľadať hádam v meštianskej trúchlohre. Za jej „vnútorný, iba jej vlastný prvok“ označil Hebbel vo svojom úvode k *Márii Magdaléne* (1844) „drsnú uzavretosť, s akou indivíduá, neschopné akejkoľvek dialektiky, stoja proti sebe v tom najužšom kruhu...“¹ Sptujeme sa, či si bol Hebbel vedomý, že sa touto formuláciou dotkol aj krízy aj záchrany dramatickej formy. Ale „uzavretosť“ a neschopnosť akejkoľvek (medziľudskej) „dialektiky“ by zmarila možnosť drámy, ktorá žije vďaka rozhodnutiam navzájom odhodlaných indivíduí, keby „najužší kruh“ nenarušil túto uzavretosť násilím, keby medzi osihotenými, ale vzájomne spätými ľuďmi, ktorých reči rozjatrujú cudzie

uzavreté rany, nevznikla iná, im nanútená dialektika. Stiesnenosť, ktorá tu panuje, nedopraje ľuďom priestor, ktorý by potrebovali okolo seba, aby so svojimi monológmi alebo mlčaním mohli zostať sami so sebou. Reč jedného doslovne zraňuje druhého, narúša jeho uzavretosť a núti ho reagovať. Dramatický štýl, ktorému hrozí, že sa rozpadne, ak sa nebude môcť rozvinúť dialóg, sa zachráni, ak sa v situácii sám monológ stane nemožným a nevyhnutne sa premení na dialóg.

Na základe tejto dialektiky monológu a dialógu vznikli diela ako Strindbergov *Tanec mŕtvych* (vlastne *Tanec smrti*, 1901) a Lorcova *Tragédia žien v španielskych dedinách: Dom Bernardy Alby* (1936). Túžbu po samote a mlčaní, to, že v situácii stiesnenosti nie sú možné, jasne vyslovuje istá Lorcova hrdinka. Bernarda Alba, ktorej muž zomrel, urobí zo svojho domu smútočné väzenie pre svojich päť dcér. „Osem rokov, v ktorých sa má zachovať smútok, nesmie ani vietor z ulice fúknuť do tohto domu. Budeme sa správať, ani čo by sme mali dvere a okná zamurované tehľami. Tak sa to robilo v dome môjho otca i deda“ — vraví v úvode.² Druhé dejstvo ukazuje „bielu izbu v Bernardinom dome. Jej dcéry sedia na nízkych stoličkách a šijú“. Pretože zistia, že najmladšia, Adela, chýba, ide Magdaléna za ňou. Potom nasleduje:

Magdaléna (*prichádza s Adelou*): A ty si nespala?

ADELA: Som ani dolámaná.

MARTIRIO (*hlbokým hlasom*): Nespala si vari v noci dobre?

ADELA: Spala.

MARTIRIO: Tak teda?

ADELA (*prudko*): Daj mi pokoj! Čo ťa do toho, či spím alebo

nespím? Ty sa do mojich vecí nemiešaj! So svojím telom si budem robiť, čo ja chcem!

MARTIRIO: Je mi ťa len ľúto.

ADELA: Ľúto! Ba sa vypytuješ. Nešili ste? Len si šíte ďalej!

Rada by som sa stala neviditeľnou a prešla cez izbu, aby sa ma nikto nespytoval, kam . . .³

Také čosi dráma starších období sotva poznala. Medziľudské vzťahy a ich jazykové vyjadrenie — dialóg, otázky a odpovede — neboli ničím bolestne problematickým, skôr formálnym, samozrejmým rámcom, v ktorom sa pohybovala aktuálna tematika. Tu sa však tento formálny predpoklad drámy stáva sám témou. Problém, ktorý sa tým pre dramatika vynára, azda ako prvý zbadal Rudolf Kassner. O Hebbelových ľuďoch píše v jednej svojej ranej eseji: „Ponášajú sa vlastne na ľudí, ktorí boli dlhý čas osamote, iba sami so sebou a mlčali, a teraz majú naraz prehovorit! Všeobecne sa vtedy vraví ľahšie básnikovi než človekovi, a preto sa musí neraz básnik ujať slova, kde by sme počuli radšej jeho postavu“⁴ — takto Kassner anticipuje epizáciu drámy, zapojenie básnika, ktorý sa ako epický subjekt ujíma slova. A neskôr: „O týchto ľuďoch sa dá povedať, že sú rodenými dialektikmi — sú nimi však len povrchne, proti svojej vôli; v podstate a predovšetkým cítit vo všetkých človeka, ktorý bol dlho sám so sebou, slovka nepovediac, ktorý by sa tiež mohol pozeráť na hru, do ktorej ho autor vkladá.“⁵ Opäť sa poukazuje na činnosť dramatika, ktorá sa však stáva zjavnou až v čase krízy drámy. Stretáme sa s ňou vo zvýšenej miere v dielach, kde pre tému stiesnenosť je čímsi sekundárnym: formálnym pomocným prostriedkom.

umožňujúcim jestvovanie drámy. Stiesnenosť je oprávnená len tam, kde podstatným spôsobom patrí k životu ľudí a pomáha ich dramaticky stvárniť. Tak je tomu v meštianskej trúchlohre, v Strindbergovej dráme o manželstve, v Lorcovej dráme sociálnych konvencií. Pretože táto stiesnenosť určuje osud dramatických postáv, pretože ľudia a jednotlivé ich situácie nie sú oddelené nijakou priepastou, nevystupuje tu dramatik. Inak je to v početných dielach novej dramatiky, kde postavy sa dramatickým aktom, predchádzajúcim dráme, prenášajú do situácie stiesnenosti, ktorá vôbec nie je pre tie osoby charakteristická, no práve ona im umožňuje dramaticky konať. Sú to diela, ktorých dejstvom je väzenie, uzamknutý dom, skrýša, nejaký vojenský zapadákov. Reprodukovanie zvláštnej atmosféry takých miest nesmie nás klamať v ich formálnej úlohe. A dramatický štýl, ktorý tieto miesta umožňujú, je aj tu — ako pri konverzačnej dráme — skôr zdaním než skutočnosťou. Lebo absolútnosť takých náhodných tiesnivých situácií narúšajú práve tak samy dramatické postavy, svedčiace v takomto položení, pre nich cudzom, o svojom epickom pôvode, ako aj dramatik, ktorého zhŕčenie postáv vťahuje do diela ako svoj subjekt. Vnútna dramatickosť sa vykupuje zároveň vonkajšou epickosťou; vzniká dráma v sklenej guli. „Kukátkové javisko“, ktoré malo vytvárať pre klasickú drámu uzavretú sféru, aby sa v nej mohla odzrkadľovať skutočnosť sústredená na medziľudské vzťahy, stáva sa ochranným valom proti epike vonkajšieho sveta, akousi retortou: čo sa v nej deje, už nie je odzrkadľovanie, ale premena — vďaka dramatickému „pokusu o zhustenie“.

Táto dramatika trpí umelostou takýchto zásahov; priveľa sa toho používa pre jej formálnu realizáciu, preto musí na to doplatiť tematický priestor. Táto záchrana dramatického štýlu môže dosiahnuť umelecké oprávnenie iba vtedy, ak sa pokúsi zbaviť svojej vyumelkovanosti. Zdá sa však, že toto sa podarilo dosiahnuť v dramatickej tvorbe existencionalistov.

Existencionalizmus, ako svetonázor i ako literárny smer, je pokus — aj keď veľmi problematický — o novú klasiku, ktorá by mala v sebe prekonať naturalizmus. Klasický duch aj klasický štýl sa v podstate obmedzoval na to, čo je ľudské: klasická filozofia bola humanistická, jej ústredným bodom bol pojem slobody; klasický štýl sa realizoval v takých umeleckých druhoch, ktorých formálny princíp tvoril sám človek v tragédii aj v sochárstve.

Naturalizmus je vždy oneskorená fáza v procese spredmetňovania, a román i maliarstvo boli okolo roku 1900 naturalistické skôr, než opustili formálne princípy siahajúce do stredoveku. Dráma sa však v naturalistickej podobe priblížila románu, jej scéna sa stala žánrovým obrazom.

Centrálnou kategóriou naturalizmu je prostredie: súhrn všetkého, čo sa človeku odcudzilo, pod nadvládou čoho sa napokon dostala i vyprázdnená subjektivnosť.

Existencionalizmus hľadá cestu späť ku klasike tým, že rozväzuje puto nadvlády medzi prostredím a človekom, radikalizuje odcudzenie. Prostredie sa stáva situáciou; človek, neviazaný už na prostredie, stojí slobodne v cudzej, a predsa vlastnej situácii. Slobodne však nie iba v privatívnom zmysle: lebo svoju slobodu potvrdí — na príkaz existencionalistického

imperatívu angažovanosti —, až keď si zvolí túto situáciu, keď sa na ňu viaže.

Príbuznosť existencionalizmu s klasikou spočíva na tomto znovuzavedení pojmu slobody, Zdá sa, že práve toto umožnilo existencionalizmu zachrániť dramatický štýl. Existencionalistická dráma sa priblížila práve tým pokusom, ktoré chcú zachrániť drámu pred zepizovaním prostredníctvom úzkostných situácií. Vďaka zriedkavej zhode medzi formálnymi momentmi takých pokusov a tematickými zámermi existencionalistického dramatika stáva sa dovedy prázdna forma v tomto spojení formálne výpoveďou a zbavuje tak dramatika stiesnenosti jej umelosti.

Táto umelosť korení v dramatickom premiestnení osôb, predchádzajúcom hre, do situácie stiesnenosti a v náhodnosti tejto situácie. Avšak existencionalizmus, na základe svojich duchovných predpokladov, dostáva sa v dráme k požiadavke práve tohto premiestnenia a práve tejto náhodnosti. Lebo jeho tematika — bytostná cudzosť situácie a nepretržitost „stavu uvrhnutosti človeka“ („Geworfensein“) — môže byť dramaticky nápadná len v deji, ktorého zvláštnosťou sa stali tieto — podľa existencionalizmu — základné črty ľudského bytia. Substanciálna, podstatná cudzosť každej situácie musí sa stať akcidentálnou, náhodnou cudzosťou zobrazovanej situácie. Preto existencionalistický dramatik neukazuje ľudí v ich „zvyčajnom“ okolí (ako naturalista ľudí v ich milie), ale presadzuje ich do nového prostredia. Toto presadenie, ktoré zároveň opakuje metafyzický „akt uvrhnutia“ („Wurf“) ako experiment, umožňuje, že tzv. existencionalie, to znamená

„bytotné prvky ľudskej existencie“ (Heidegger), vystupujú ako odcudzené skúsenostiam dramatických postáv, podmieneným situáciou.

Túto základnú ideu sleduje väčšina diel J. P. Sartra. Jeho prvotina *Muchy* (*Les Mouches*, 1943) znamená pokus o existencialistické poňatie antického príbehu Elektry. Orestes, ktorý vyrástol ďaleko od svojej vlasti, prichádza ako cudzinec do svojho rodného mesta, tak ako človek — podľa učenia existencializmu — prichádza na svet ako cudzinec a ako cudzinec k nemu pristupuje. Aby Orestes nebol cudzincom, musí dokázať v Argose svoju apriórnu slobodu tým, že sa zaviazne sľubom a vzdá sa slobody aľo slobodný človek. Pomstí Agamemnóna a oslobodí mesto od múch — Erinyí, stáne sa vrahom a ako vrah ich pritiahne na seba. Hra *Mŕtvi bez pohrebu* (*Morts sans sépultures*, 1946) ukazuje šesť členov skupiny odporu vo väzení; hra *Špinavé ruky* (*Les Mains Sales*, 1948) privádza mladého človeka z meštianskych kruhov do komunistickej strany. Dokonalú rovnováhu medzi dramatickým postupom a existencialistickým postupom presadenia, v ktorej sa prejavuje podstatná spriaznenosť medzi dramatikou stiesnenosti a existencialistickou dramatikou, ukazuje však hra *Za zatvorenými dverami* (*Huis Clos*, 1944).

Už sám titul naznačuje, že ide o experiment v hermeticky uzavretom priestore. Dejiskom je akýsi „salón style Second Empire“ („salón v štýle druhého cisárstva“) v pekle. To, že sa profánne dielo odohráva v pekle a toto peklo sa označuje ako „salón“, dá sa vysvetliť len na základe „metódy inverzie“, ktorú D. Anders vysvetľil na Ezopových, Brechtových a Kaf-

kových dielach.⁶ Sartre chce v sekularizovanej inverzii povedať, že spoločenský život je peklom; no obracia východiskové tvrdenie a ukáže peklo ako „salón v štýle druhého cisárstva“, v ktorom jeho hrdina, skôr než padne opona, vysloví pointu: „Peklo, to sú tí druhí“ („L'enfer, c'est les Autres“).⁷ Touto inverziou dostane odcudzenú podobu istá sproblematicovaná „existenciálna danosť“, ľudske súžitie, ktorá jedine umožňuje spoločenský život, jestvovanie salónu, a v „transcendentálnej“ situácii pekla sa pociťuje ako nový fakt.

Formálne sa to dotýka aj krízy drámy. Keď sa ľudske súžitie ako existenciálna danosť stáva problematickým, stáva sa problematickým aj princíp dramatickej formy, medziľudske vzťahy. Inverzia je zároveň záchranou dramatického štýlu. Medziľudske vzťahy sú síce ako téma problematické, avšak vďaka stiesnenosti zatvoreného „salónu“ formálne neproblematické. Podstatný rozdiel v porovnaní s ostatnou dramatikou stiesnenosti je v tom, že peklo nie je tu nijakým iba formálnym zariadením, aby mohla vzniknúť dráma. Inverziou sa v nej práve skôr vyjadruje skrytá podstata spoločenskej formy, ktorá rozbíja možnosť jestvovania drámy.

Presadenie do „transcendentálnej“ situácie neznamená iba dištancovanie sa od ľudskej existencie ako takej; poskytuje spätný pohľad aj na samu existenciu s jej zvláštnosťami. *Za zatvorenými dverami* pokračuje tak v tradícii „analytickej drámy“, nemá však chyby, na ktoré sme poukázali pri Ibsenovi. Lebo zasadnutie k súdu nad vlastnou minulosťou nemusí sa teraz motivovať zvonku, povedzme príchodom člena rodiny,

ale je už obsiahnuté v dejisku príbehu. A túto retrospektívu nemožno nazvať epickou: minulosť je pre mŕtvych večnou prítomnosťou. Tým je hra *Za zatvorenými dverami späť* s inou tradíciou, ktorú začala vari Hofmannsthalova hra *Blázon a smrť* (*Der Tor und der Tod*). To, že sa život stáva predmetom, našlo svoj adekvátny výraz v tejto retrospektíve, ktorú umožňuje smrť. Hofmannsthalova tvorba stvárňuje to, čo je v reflexii, v „bdelom zmysle“⁸ nepriateľské životu tým, že zobrazovaný život sa stáva na prahu smrti ako taký predmetom reflexie — pravdaže lyrickej. Tento motív straší v rozličných obmenách v celej literatúre 20. storočia, tiahne sa ňou od najumeleckejších diel až po bulvárne hry. U A. Salacroua v dráme *Neznáma z Arrasu* (*L'Inconnue d'Arras*, 1935) samovrah znovu prežíva „tridsaťpäť rokov v zlomku sekundy“; hrali ju ľudia, ktorí mali vplyv na jeho život. A v expresionistickom manifeste Th. Däublera *Nové stanovisko* (*Der neue Standpunkt*, 1916) je veta: „Ľudová múdrosť vraví: Koho vešajú, ten v poslednej chvíľke ešte raz prežije celý svoj život. To môže byť iba expresionizmus!“

IV. pokusy o riešenie

10. subjektívna dramatika (expresionizmus)

Prvý významný dramatický smer nového storočia a dodnes jediný, ku ktorému sa hlásila celá generácia, našiel odpoveď na krízu drámy, z ktorej vzišiel, no nie sám, ale ju prevzal od veľkého samotára, ktorý sa v posledných rokoch minulého storočia najväčšmi vzdialil od drámy. Vo svojej forme je dramatika nemeckého expresionizmu (asi z rokov 1910—1925) závislá od Strindbergovej techniky budovania „drám ako sledu výjavov“. Pritom je nápadné, že vzorom sa mohlo stať dielo autora, ktorý ako nikto pred ním používal javisko pre seba, zaplnil ho fragmentmi zo svojho života. Ale nejde len o to, že Strindberg povyšuje obmedzenie sa na vlastný subjekt na všeobecný tým, že mu dáva adekvátnu javiskovú formu, podobu „drámy ako sledu výjavov“. Moment anonymity, opakovateľnosti, v určitom zmysle formálnosti je obsiahnutý už v jeho autoportréte, v obraze jednotlivca. O tom svedčí v neposlednom rade i jeho meno v hre *Do Damasku: Neznámy*. Pretože za ním, za tým „Kýmkoľvek“ sa skrýva Strindberg, je to meno zároveň osobnejšie aj neosobnejšie, jednoznačnejšie aj mnohoznačnejšie než nejaké fiktívne priezvisko. To však súvisí s dialektikou individualizácie, ako o nej hovorí dielo Th. Adorna *Základy morálky* (*Minima Moralia*). „I keď

je individuom vo svojich vzťahoch k iným akokoľvek reálne,“ hovorí sa tu, „je vo svojej absolútnej iba abstrakciou.“¹ Individualita „je o to bohatšia, čím slobodnejšie“ sa vo vzťahu k objektu „rozvíja a tento vzťah spätne odzrkadľuje, zatiaľ čo práve jej izolovanie sa a upevňovanie, ktoré požadovala ako svoj počiatok, ju práve obmedzuje, ochudobňuje a redukuje“.² Okrem toho Neznámy z trilógie *Do Damasku* charakterizujú v jeho osamelosti ako individuom traumatické pozostatky jeho niekdajšieho ľudského súžitia; a Strindbergovo posledné dielo *Veľká hradská* dokazuje,³ že obmedzenie sa na subjekt nevytvára, lež ruší možnosť subjektívnej, to znamená pôvodnej výpovede.

Expresionizmus Strindbergovu techniku preberá ako dramatickú formu zobrazenia jednotlivca, cestu ktorého cez odcudzený svet chce stvárniť namiesto príbehu odohrávajúceho sa medzi ľuďmi. O formálnej štruktúre „drámy ako sledu výjavov“, o jej epickosti, ktorá odzrkadľuje protiklad izolovaného subjektu a odcudzeného sveta, sme už obsiahnejšie hovorili. Treba ešte uviesť, ako rozlične sa prejavuje izolovanosť a usádzanie prázdnoty izolovaného individua vo svetonázore a v štýle expresionizmu.

Strindbergov Neznámy sa vracia v týchto dielach ako *Syn* (Hasenclever), *Mladý človek* (Johst), *Žobrák* (Sorge); jeho cesta *Do Damasku* sa stáva *Premenou* (Toller), *Červenou cestou* (Csokor), časovou dráhou hry *Od rána do polnoci* (Kaiser). Najmenej sa odlišujú od seba tieto drámy vytvorené ako „sled výjavov“ individualitou svojich ústredných postáv. Škôr je pre ne príznačná zvláštna sféra, do ktorej vo-

vádzajú formálne poňatého jednotlivca: svet otcovskej autority a proti nej posvätený svet synov v Hasencleverovom *Synovi*, svet vojny v Tollerovej *Premene*, veľkomesto v Sorgeho *Žobrákovi*, v Kaiserovej hre *Od rána do polnoci* a v Brechtových *Bubnoch v noci*. Subjektívna dramatika expresionizmu vrcholí — čo je paradox — nie v stvárňovaní osamelého človeka, ale v šokujúcom odhaľovaní predovšetkým veľkomesta a jeho zábavných podnikov. V tom sa však jasne prejavuje podstatná črta celého expresionistického umenia. Pretože jeho obmedzovanie sa na subjekt vedie k vyprázdneniu tohto subjektu, stratilo expresionistické umenie ako výraz extrémneho subjektivismu možnosť povedať o subjekte niečo podstatné. Naproti tomu však formálna prázdnota ľudského ja sa usadzuje v expresionistickom štýlovom princípe, v jeho „subjektívnom znetvorení“ objektívnej skutočnosti. Preto nemecký expresionizmus vytvoril najlepšie a vari nepomíňajúce dielo v oblasti výtvarného umenia, hlavne v grafike (spomeňme len umelcov drážďanskej skupiny Die Brücke). Tento vzťah sa odzrkadľuje vo vnútri dramatického diela: technika „sledu výjavov“ sa síce pridŕžiava osamocovania človeka formálne platným spôsobom, ale tematicky sa ňou nevyjadruje izolované ľudské ja, lež odcudzený svet, proti ktorému stojí tento subjekt. Až vo fakte sebaodcudzenia, ktorým sa toto izolované ľudské ja stotožňuje s cudzostou objektívneho sveta, vedel nájsť subjekt svoj výraz.⁴

Pravda, v expresionistickej dramatike človek sa stáva z rozličných dôvodov izolovaným individuom. Táto dramatika sa neobmedzuje na autobiografické alebo časovo kritické stvár-

nenie psychicko-sociálneho osamotenía, ako ho nachádzame v takom Hasencleverovom *Synovi* alebo v Tollerových hrách o navrátilcoch z vojny (*Hinkemann*) a v Brechtových (*Bubny v noci*). Ale s izolovaním sa stretáme aj ako s programovým, tak vo výzve Georga Kaisera „obnoviť človeka“: „Najhlbšiu pravdu človek nájde vždy iba ako jednotlivec“ — vraví sa na zdôraznenom mieste u Kaisera, a v jeho hrách prechádza ojedinelý „obnovený“ človek svetom, ktorý nemá pre neho zväčša porozumenie (*Od rána do polnoci*). Napokon vymanenie jednotlivca z medziľudských vzťahov zodpovedá i hlavnému úsiliu expresionizmu: zachytiť človeka na základe „pohľadu do podstaty“. Osamocovanie stáva sa tak metódou. V jednej z najdôležitejších teoretických prác expresionizmu sa hovorí: „Ani jeden človek už nie je individuom viazaným povinnosťou, morálkou, spoločnosťou, rodinou. V tomto umení stáva sa z neho to najúchvatnejšie i najbiednejšie: stáva sa človekom. V tomto spočíva to nové a neslýchané v porovnaní s predchádzajúcimi epochami. Tu sa už konečne prestáva myslieť myšlienkou meštianskeho sveta. Tu už niet súvislostí, ktoré by zastierali obraz ľudského. Nijaké manželské historky, nijaké tragédie, ktoré vznikajú zrážkou konvencie s potrebou slobody, nijaké hry o prostredí, nijakí prísni šéfovia, bujarí dôstojníci, nijaké bábky, ktoré by boli zavesené na drôtikoch psychologického svetonázoru a hrali by sa, smiali a trpeli so zákonmi, stanoviskami, omylmi a nerestami tohto človekom vytvoreného a skonštruovaného spoločenského života.“⁴ Neodvratná abstraktnosť a prázdnota jednotlivca, o ktorých svedčia už Strindbergove drámy budované ako „sled výja-

voy“, dostávajú tu svoj teoretický podklad: expresionizmus vedome pozerá na človeka ako na abstraktum. A pretože expresionizmus sa s hrdosťou zrieka medziľudských „vzťahov, ktoré majú zastierať obraz ľudskosti“, má to za následok, že sa vzdáva i dramatickej formy, ktorá sa však modernému dramatikovi sama vzpiera, pretože sa tie vzťahy oslabili.

11. politická revue (Piscator)

Hauptmannova hra *Tkáči* — popri niekoľkých iných naturalistických dielach (napríklad Gorkého *Na dne*) — zostáva aj napriek vnútorným protirečeniam, ktoré ako „sociálne dráma“ nevyhnutne v sebe obsahuje, celé desaťročia na čele dramatiky, ktorá si položila za cieľ zobrazenie sociálnych pomerov. Lebo rozsudok sociálnej tematiky nad dramatickou formou, obsiahnutý už v *Tkáčoch*, vykoná sa v dvadsiatych rokoch predovšetkým nie v oblasti dramatickej tvorby, ale v efemérnej oblasti inscenovania. Stane sa tak v diele Erwina Piscatora, z ktorého dokumentárne-i-programove veľmi poučnej knihy *Politické divadlo* (*Das politische Theater*, 1929) treba dať niektoré veci do súvisu s naším skúmaním. Ak sem ojedinele zatiahneme divadelnohistorické udalosti, dá sa to ospravedlniť vplyvom Piscatorových inscenácií na dramatikov nasledujúcich desaťročí, ako aj negatívnou genézou Piscatorovho úsilia z dramatiky jeho čias: „Možno celý spôsob môjho režirovania vznikol iba z nedostatku vhodnej

dramatickej tvorby. Iste by nikdy nebola na seba natoľko upozornila, keby som bol našiel primerané dramatické diela.¹

Ako jeden z koreňov „politického divadla“ sám Piscator uviedol naturalizmus²; jeho raná inscenácia Gorkého Na dne, ktorá vychádza z podobných problémov, ako sme na ne poukázali v hrách *Pred východom slnka* a *Tkáči*, obsahuje významné prvky „ politickej revue“, do ktorej u neho dráma neskôr vyúsťuje. „Gorkij nám v tomto ranom naturalistickom diele opísal prostredie, ktoré síce bolo typizované, ale pritom podľa požiadaviek vtedajšej doby ostalo aj úzko ohraničené. V roku 1925 som už nemohol rozmýšľať v rozmeroch tesnej izby s desiatimi nešťastnými ľuďmi, ale iba v rozmeroch moderných veľkomestských slumů — štvrtí chudoby. Bol tu nastolený problém lumpenproletariátu. Ak som chcel obsiahnuť tento problém, musel som rozšíriť hranice hry. Neskôr sa ukázalo, že oba zásahy, ktoré hru v tomto smere pozmenili, boli aj divadelne najpôsobivejšie: začiatok, chrápanie a chrčanie masy, ktorá zapĺňala celý javiskový priestor, prebudenie sa veľkomesta, cenganie električiek, až povala začne klesať nižšie a nižšie a okolitý svet sa zúži na izbu; a ďalej zrážka, nielen na dvore, bezvýznamná bitka súkromného rázu, ale vzburá celej štvrte proti polícii, povstanie masy. Takto som sa v celej hre usiloval dať duševnému utrpeniu jednotlivca všeobecnú platnosť, zdôrazniť typické črty prítomnosti a rozšíriť (zdvihnutím povaly) zúženie pohľadu všade, kde sa to len dalo, na obraz sveta.“³

Tieto zmeny, nepochybne primerané zámerom sociálnej dramatiky, dotýkajú sa i vlastnej dramatickej formy: sú

namierené proti jej absolútosti. Aktuálny výjav, ktorý je pre drámu ako takú svetom, mikrokozmosom zastupujúcim makrokozmos, stáva sa tu výsekom, je stvárnenný v zmysle zásady „pars pro toto“. Vzťah časti k celku, objasňujúci význam obmedzenia sa na jednu izbu a desiatich ľudí, prejavuje sa na začiatku klesaním povaly. Tým sa dáva dramatický výjav do súvislosti s okolitým svetom, ktorý tento výjav sprítomňuje, zároveň sa ukazuje iným, dáva sa do vzťahu s epickým subjektom.

Piscator takto upozorňuje na falšovanie, ktorého sa dopúšťa „sociálne dráma“, keď stavia automaticky do protikladu odcudzené pomery v téme a aktuálne medziľudské udalosti v požiadavke formy. Historickému procesu zvecňovania a „zospoločenštenia“⁴, ktorý sa prevracia a ruší dramatickým prenesením do medziľudského diania, Piscator zabezpečil primeranú formu tým, že ho v inscenácii ešte raz obráti.

Takto je nám jasný zámer všetkých Piscatorových scénických novostí, ktoré založili jeho slávu.

„Dôkaz, ktorý presvedča, môže sa zakladať iba na vedec-
kom osvetlení látky. A to môžem urobiť len vtedy, ak — preložené do reči divadla — prekonám súkromný výsek scény, individuálnu ohraničenosť postáv, náhodný charakter ich osudu. A to prekonám vtedy, ak vytvorím spojenie medzi javiskovým dianím a veľkými historicky pôsobiacimi silami. Nie náhodou sa v každej mojej inscenácii stáva hlavným hrdinom látka. Ona určuje tú nevyhnutnosť, tú životnú zákonitosť, ktorá súkromnému osudu dáva vyšší zmysel.“⁵ Človek na javisku je pre nás významný svojou spoločenskou funkciou.

Pre nás nie je stredobodom jeho vzťah k sebe, ani jeho vzťah k Bohu, ale jeho vzťah k spoločnosti stojí v stredobode. Tam, kde sa zjaví, zjaví sa spolu s ním jeho trieda alebo vrstva. Tam, kde sa dostane do konfliktu, morálneho, duševného alebo pudového, dostane sa do konfliktu so spoločnosťou . . . Doba, ktorá dala na program dňa vzájomné vzťahy v ľudskom kolektíve, revíziu všetkých ľudských hodnôt, prevrstvenie všetkých spoločenských zväzkov, nemôže človeka vidieť inak než v jeho postoji k spoločnosti a k spoločenským problémom jeho doby, to jest ako bytosť politickú. — A ak aj toto prílišné zdôrazňovanie političnosti, zavinené nie nami, ale disharmóniou súčasných spoločenských pomerov, v ktorých sa každý životný prejav stáva prejavom politickým, vedie v istom zmysle ku skresleniu ideálneho obrazu človeka, bude mať tento obraz aspoň tú výhodu, že zodpovedá skutočnosti.⁶

„Aké sú osudové mocnosti našej epochy? . . . Hospodárstvo a politika a ako výsledok oboch spoločnosť, sociálne otázky . . . Ak teda za základnú ideu všetkého javiskového diania označujem povýšenie súkromných scén do historična, nemyslím tým nič iné ako ich povýšenie do sféry politickej, ekonomickej, sociálnej. Práve tým vytvárame spojenie medzi divadlom a naším životom.“⁷

Základná myšlienka Piscatorových úsilií — umocniť javiskové na historické, formálne poňaté: relativizácia aktuálneho výjavu na neaktualizovanosť objektívnej skutočnosti — rozbíja absolútnosť dramatickej formy a dáva vzniknúť epickému divadlu. Film je jeden z prostriedkov, ktoré „ukazujú

vzájomné pôsobenie medzi veľkými osobnými a neosobnými faktormi — a medzi jednotlivcom či triedou,⁸ a zároveň prostriedkom, ktorého použitie znamenalo u Piscatora najzreteľnejšiu, a najvýznamnejšiu epizáciu.

Vývin filmu od prelomu storočí až do dvadsiatych rokov charakterizujú tri objavy: 1. pohyblivosť kamery, to znamená zmena záberu; 2. záber zblízka; 3. montáž, spájanie obrazov. S týmito tromi novosťami dostal sa film — ako to ukázal B. Balázs vo svojej zásadnej práci *Viditeľný človek* (1924) — do sféry svojich najvlastnejších výrazových možností a predovšetkým pomocou nich sa stal samostaným umeleckým druhom. Jeho objavenie okolo roku 1900 bolo čisto technické: film slúžil sprvoti ako technický prostriedok dostať divadlo na plátno. Ako mechanické reprodukovanie divadelného predstavenia mohol dostať názov dramatický. Vďaka trom spomenutým umeleckým objavom — ktoré tvorivo zapájajú kameru do obrazu, využívajú modifikácie protipostavenia kamery a objektu pri vytvaraní obrazu a následnosť obrazov ovplyvňujú nielen reálnymi udalosťami, ale v montáži aj režisérovým kompozičným princípom — film prestáva byť fotografovaným divadlom a stáva sa samostatným rozprávaním pomocou obrazov. Nie je to už technická reprodukcia drámy, ale autonómna epická umelecká forma.

Táto epickosť filmu, spočívajúca na protiklade kamery a objektu, na subjektívne spoluvytváranom zobrazení objektívnej skutočnosti ako takej, umožnila Piscatorovi pripojiť k výjavu na javisku to, čo uniká dramatickej aktualizácii: odcudzenú vernosť „sociálnej, politickej a ekonomickej

oblasti". Tá mu umožnila „umocniť-javiskové na historické“.

V takomto zmysle Piscator použil film napríklad pri inscenácii Tollerovej hry *Hopsa, žijeme* (1927). Aj tu bolo rozhodujúce: „vyvodzovať osud jednotlivca zo všeobecných historických faktorov, Thomasov osud dramaticky spojiť s vojnou a revolúciou z roku 1918.“ Základnou myšlienkou hry bola „zrážka osem rokov izolovaného človeka s dnešným svetom“. „Bolo treba ukázať deväť rokov, so všetkými ich hrôzami, bláznovstvami, malichernosťami. Bolo treba vyvolať predstavu, aké obudné to bolo obdobie. Iba keď sa rozovrela táto priepasť, ukázala sa prudkosť nárazu. Nijaký iný prostriedok okrem filmu nedokáže, aby pred očami divákov za sedem minút prebehlo osem nekonečných rokov. Výlučne pre tento „spostredkujúci film“ vznikol rukopis, ktorý obsahoval do štyristo údajov z oblasti politiky, hospodárstva, kultúry, vyšších kruhov, športu, módy atď. Malá skupina . . . ustavične . . . hľadala autentické snímky z posledných desiatich rokov.“⁹

Zapojenie filmu do inscenácie mení však politicko-sociálnu drámu na epickú nielen pre imanentnú epickosť filmu. Epizujúco (pretože relativizujúco) pôsobí aj to, že bežia vedľa seba dej na javisku a dej na plátne. Dianie na javisku prestáva byť už schopné samo osebe vytvárať diela ako celok. Tento celok nevzniká už dialekticky z medziludských udalostí, ale vyplýva z montáže dramatických výjavov, filmových správ, ďalej zborov, projekcie časových údajov, upozornení a i. Vnútorne usúvzťažnenie častí navzájom sa zdôrazňuje priestorove simultánnym javiskom, ktoré Piscator používa

v rôznych formách. Ani čas takto vznikajúcej montovanej revue nie je už plynutím absolútnej prítomnosti drámy. Film ponecháva minulosť, ktorú zobrazuje dokumentárne, v minulosti. V rámci výjavu na javisku film môže prednimať aj budúce udalosti a typicky dramatické napätie zamerané na koniec deja zmeniť na epické udalosti radené popri sebe. Tak v *Rasputinovi* (A. Tolstoj) film „konfrontoval pred očami diváka“ cársku rodinu s jej osudom, zatiaľ čo na plátne sa vopred ukázalo, ako ju postrieľali.¹⁰ Zbory a výkriky, ktoré sa obracajú priamo na divákov, majú napokon účasť na reálnom priebehu času. Za všetkými týmito revuálnymi prvkami stojí však v bezmernej predimenzovanosti epický subjekt, ktorý ich spája a s gestom politického rečníka pred obecenstvom ukazuje: to je Erwin Piscator sám osobne, *in persona*. Že on sám sa tak videl a ukazoval, prezrádza preslávnený scénický obraz:¹¹ na obrovskom plátne stupňovitého trojposchodového javiska vidieť jeho monumentálny profil.

12. epické divadlo (brecht)

Ako Piscator, aj Brecht je dedičom naturalizmu. Lebo i jeho pokusy sa začínajú tam, kde nastáva protirečenie medzi sociálnou tematikou a dramatickou formou: v „sociálnej dráme“ naturalistov. Nie sám naturalizmus, ale jeho vnútorného protivníka, ktorý za vlády zákona o dramatickej forme smel vystupovať len v tematickom závoji, berú Piscator

a Brecht do ochrany a urobia prelom na úkor dramatickej formy. Kým režisér Piscator z antitetického štruktúry „sociálnej drámy“ vyzdvihne revolučný moment a urobí z neho nový formálny princíp, dramatik Brecht ide hlbšie: chce na vrchol dosadiť vedecký princíp, ktorý síce — ako to dokazujú Zolove romány — patrí v podstate k naturalizmu, ale v naturalistickej dráme sa môže uplatniť len podružne, povedzme v podobe dramatickej postavy (Loth v hre Pred východom slnka). Brecht prenáša konkrétne pomery, v akých u Hauptmanna vystupujú sliezski „uhľoví sedliaci“ pred očami sociálneho bádateľa, z náhodnosti tematiky do zákonitosti formy. Vo svojom *Malom organone pre divadlo* žiada, aby vedecký pohľad, ktorému sa musela podrobiť príroda, obrátil sa k ľuďom, čo si podrobili prírodu a ktorých život určuje teraz to, že ju využívajú. Divadlo má odzrkadľovať medziľudské vzťahy v epoche ovládnutia prírody, presnejšie: „rozpoltenie“ ľudí, spôsobené „spoločným gigantickým podujatím“.¹

A Brecht zisťuje, že toto podmieňuje zrieknutie sa dramatickej formy. Sproblematizovanie medziľudských vzťahov robí problematickou samu drámu, pretože jej forma práve nasvedčuje, že sú neproblematické. Z toho vyplýva Brechtov pokus postaviť proti „aristotelovskej“ dramaticke — teoreticky aj prakticky — „nearistotelovskú“ epickú dramatikú.

Roku 1931 uverejnené *Poznámky k opere Vzostup a pád mesta Mahagonny* uvádzajú nasledujúce „presuny dôrazu od dramatického divadla k epickému“:²

Dramatická forma divadla

Divadlo „stelesňuje“ akciu
zaťahuje diváka do deja
spotrebúva jeho aktivitu
umožňuje mu city
sprostredkúva mu zážitky
divák je presadený do deja
narába sa sugesciou
pocity sa konzervujú
človek sa predpokladá
ako známy nemeniteľný človek
napätie, ako sa to skončí
jedna scéna pre druhú
udalosti prebiehajú lineárne
natura non facit saltus
(príroda nerobí skoky)
svet, aký je
čo človek má robiť
jeho vášne
myslenie určuje bytie

Epická forma divadla

rozpráva akciu
robí ho pozorovateľom
vzbudzuje jeho aktivitu
núti ho, aby sa rozhodol
sprostredkúva mu poznatky
postavený proti nemu
narába sa argumentmi
vybíčuávajú až k poznaniu
človek je predmetom skúmania
nemeniteľný a meniaci sa človek
napätie, ako sa to odohrá
každá scéna pre seba
v krivkách
facit saltus
(robí skoky)
svet, akým sa stáva
čo človek musí robiť
jeho pohnútky
spoločenské bytie určuje
myslenie

Tieto zmeny majú to spoločné, že nahrádzajú vzájomné prelínanie subjektu a objektu ich v podstate epickým. Klade-
ním proti sebe. Vedecká objektívnosť sa takto mení v umení
na epickú a preniká všetky vrstvy divadelnej hry, jej štruk-
túru a reč, práve ako jej inscenáciu:

Príbeh na javisku nevypĺňa už úplne predvádzanie, ako

kedysi dramatický príbeh, pri ktorom moment predvážania musel preto zaniknúť (historicky je to pochopiteľné pri zmiznutí prológu v renesancii). Príbeh sa stal teraz predmetom rozprávania na javisku, javisko má k nemu taký vzťah ako epik k svojmu predmetu: iba z ich vzájomného protipostavenia vzniká celok diela. Takisto ani divák sa neponecháva mimo hry; no nedá sa ňou tak sugestívne strhnúť aby prestal byť divákom, ale stavia sa k príbehu ako divák, príbeh sa mu podáva ako predmet jeho uvažovania. Pretože nie samojediny dej vytvára dielo, dej nemôže zmeniť čas predstavenia na neobmedzený tok prítomnosti. Prítomnosť predstavenia je zároveň širšia než prítomnosť deja: preto sa nepozera na zakončenie, ale aj na priebeh a na minulé udalosti. Namiesto dramatického upriamania na cieľ nastupuje epická sloboda môcť sa zastaviť a zamyslieť. Pretože konajúci človek je ešte predmetom divadla, možno ísť ďalej za neho a spýtať sa na pohnútky jeho konania. Dráma preto ukazuje, podľa Hegla, to,³ čo sa v hrdinovom čine z jeho subjektivity objektivizuje a z objektivity subjektivizuje. Epické divadlo sa však, v súlade so svojím vedecko-sociologickým zameraním, upriamuje na spoločenský základ činov v ich vecne odcudzenej podobe.

Túto teóriu epického divadla Brecht ako autor a režisér prenáša do praxe s takmer bezhraničným bohatstvom dramatických a scénických nápadov. Tradičné a obecnstvu dobre známe elementy drámy a jej inscenovania musia tieto nápady — vlastné i prebraté — z neobmedzeného celkového pohybu, príznačného pre drámu, izolovať v podobe javiskovo-epických,

to znamená predvážaných predmetov, a odcudziť. Preto ich Brecht nazýva „odcudzovacie efekty“. Z veľkého množstva týchto efektov, ktoré jeho diela, *Poznámky* práve tak ako *Malé organon*, rozvádžajú alebo obsahujú ako návrh, uvedieme aspoň niektoré:

Hra sa môže ako celok odcudziť prológom, predhrou alebo projekciou titulkov. Pretože sa vyslovene predváža, nemá už vlastností absolútnej drámy, hra sa vzťahuje na tento objavený moment „predvážania“ — ako jej predmet. Jednotlivé dramatické postavy tým, že sa predstavujú alebo hovoria o sebe v tretej osobe, samy sa môžu odcudzovať. Tak Pelagia Vlasovová na začiatku Brechtovej *Matky* (napísanej podľa Gorkého) povie tieto slová:

Priam sa hanbím predložiť synovi túto polievku. Nemôžem však do nej dať ani pol lyžice masti. Lebo už minulý týždeň mu začali stríhať kopejku na hodinu, a ja to nedožením, ani keď sa zoderiem . . . Čo si len počneš, Pelagia Vlasovová, štyridsaťdvaročná vdova po robotníkovi a matka robotníka?⁴

Odcudzovanie roly umocňuje herec, ktorý sa v epickom divadle nesmie úplne premeniť na hranú postavu: „Svoju postavu má iba ukazovať, alebo, lepšie povedané, — nemá ju len prežívať; to neznamená, že sám má zostať chladný, ak hrá vášnivé postavy. Jedine jeho vlastné pocity by v zásade nemali byť pocitmi jeho postavy, aby sa ani city diváka nestotožňovali s citmi postavy.“⁵ Aj rola sa môže odcudziť, ak ju kulisa ešte raz zobrazuje. Alebo „subjektívnym opisom mravov“:

Hej, vypime si ešte raz
a nenáhlime domov;
hej, vypime si ešte raz,
a potom chvíľku pohov!

„To spievajú,“ poznamenáva Brecht, „subjektívni moralisti. Opisujú sami seba.“⁶ Javisko, ktoré už nepredstavuje svet, ale ho iba podáva, stráca so svojou absolútnosťou rampu, pomocou ktorej akoby si samo dodávalo svetlo. Osvetľujú ho reflektory z priestoru divákov, aby sa jasne naznačilo, že sa im tu má čosi ukázať. Javiskový výjav sa odcudzuje, pretože už nepredstiera nijaké skutočné miesto, ale ako samostatný prvok epického divadla „cituje, rozpráva, pripravuje a spomína“.⁷ Okrem náznakov dejiska môže byť na javisku aj projekčné plátno: texty a obrazové dokumentácie ukazujú potom — ako u Piscatora — súvislosti, v ktorých sa udalosť odohráva: K odcudzeniu priebehu deja, ktorý už nie je priamočiary zameraný na cieľ a nemá nevyhnutnosť dramatického deja, slúžia premietané medzitexty, zbory, songy alebo vôbec vyvolávanie „kamelotov“ z hľadiska. Prerušujú dej a komentujú ho. „Pretože publikum nie je tu na to, aby sa vrhlo do fabuly ako do nejakej rieky, aby sa dalo prehádzať sem i tam, ako sa komu zachce, musia byť jednotlivé udalosti skĺbené tak, aby tieto kĺby bolo dobre vidieť. Príbeh nesmú nasledovať za sebou tak, aby sme to nespozorovali, ale musíme sa vedieť v nich vyznať. (Keby bola zaujímavá práve nejasnosť príčinných súvislostí, musela by sa práve taká okolnosť dostatočne odcudziť.)“⁸ A na odcudzenie divákov na-

vrhuje Brecht (podľa futuristov), aby pri sledovaní hry fajčili.

Protiklad medzi subjektom a objektom, obsiahnutý v základe epického divadla, totiž sebaodcudzenie človeka, pre ktorého jeho vlastné spoločenské bytie dostalo zvecnenú podobu, usadí sa formálne týmito odcudzeniami vo všetkých vrstvách diela a stane sa tak jeho všeobecným formálnym princípom. Dramatická forma spočíva na medziľudských vzťahoch; tematiku hry tvoria konflikty, z ktorých vzniká tento vzťah. Naproti tomu tu sa medziľudské vzťahy ako celok stávajú témou, zároveň sa dostávajú z neproblematickej formy do problematického obsahu. A nový formálny princíp sa zakladá na vopred naznačenom odstupe človeka od tejto problematikosti; epický protiklad medzi subjektom a objektom vystupuje v Brechtovom epickom divadle vo vedecko-pedagogickej podobe: „Výklad fabuly a jej sprostredkovanie vhodnými odcudzeniami“ označil v *Malom organone* za „hlavnú činnosť divadla“.⁹

13. montáž (bruckner)

Už Strindberg postavil na javisko priečelie domu, aby tak aj scénicky vyjadril spôsob „života popri sebe“, príznačný pre ľudí jeho čias. Ale úloha tohto priečelia v celkovej forme *Strašidelnej sonáty* bola podradnejšia, ba antitetickéjšia — čím vlastne iba vyniklo protirečenie, ktoré vládne v celom tomto diele medzi tematikou osamotenosti a dramatickou formou. Činžiak so svojím množstvom dejísk zostal zadnou kulisou, miesto pred ním zabezpečovalo jednotu miesta. A na tomto

otvorenom javisku podávala sa epika zatvoreného domu dramatickou formou, prostredníctvom postavy direktora Hummela, ktorý rozpráva okoloidúcemu študentovi, Cudzincovi,¹ o obyvateľoch domu. Epický postup, samo rozprávanie vystupovalo tak ako dramatická fabula.

Naopak, dvaja dramatici dvadsiatych rokov si zaumienili, že epickosť „života popri sebe“ stvárnia bezprostredne, že jej dajú adekvátnu formu bez dramatického stvárnenia: Georg Kaiser v hre *Vedľa seba* (Nebeneinander, 1923) a Ferdinand Bruckner v *Zločincoch* (Die Verbrecher, 1929). Pritom je táto druhá hra veľmi blízka *Strašidelnej sonáte*.

Aj Bruckner dal postaviť na javisku tri poschodia jedného domu. Ale u neho vytvárajú vlastnú scénu; po zdvihnutí opony nevidíme, ako u Strindberga, priedomie, ale priamo sedem od seba oddelených izieb domu. Tým sa aj zriekol postáv, ktoré boli prostredníkmi medzi epickou tematikou a dramatickou formou: direktora Hummela prenesie takmer do úzadia, do formálnej subjektívnosti diela, študenta však presunie do popredia, do hľadiska. Ich náprotivok, u Strindberga motivovaná epická situácia v dramatickej forme, stáva sa u Brucknera — ako náprotivok neviditeľného epického subjektu a diváka — novým formálnym princípom.

Tým sa mení aj spôsob priebehu deja. Pretože *Strašidelná sonáta* sa pridrižovala dramatickej formy, nemohla stvárniť ľudský „život popri sebe“ takým spôsobom, aby rozličné príbehy prebiehali paralelne vedľa seba. Len v prvom dejstve bolo ešte možné zobrazit' ich izolovanosť, lebo tu neboli nositeľmi dialógu, ale iba jeho predmetom. No druhé dejstvo

ich zhromaždilo pri „večeri strašidiel“ a pospájalo ich osudy do dramatického deja. Ináč je tomu v Brucknerových *Zločincoch*. Simultánnemu javisku zodpovedá tu v časovej dimenzii paralelné vedenie piatich samostatných príbehov. Prirodzene, aj medzi nimi je istá súvislosť. Ale nie taká, ako by to vyžadovala dramatická forma, aby boli konkrétne pospájané do jednej situácie, lež v podobe samostatných vzťahov k tej istej téme, totiž k porozumeniu a nedorozumeniu, panujúcim medzi právom a spravodlivosťou. *Zločinci* nie sú len hrou o ľudskom „živote popri sebe“, ale súčasne aj hrou o problémoch justície. Totožnosť oboch tém u Brucknera objasňuje rozhovor v druhom dejstve. Dvaja sudcovia sa dohadujú o podstate práva:

Starší: Príslušnosť ľudí predpokladá, že jestvuje už dohodnuté právo.

Mladší: Ja som prejavy príslušnosti s určitosťou zbadal len tam, kde sa toto dohodnuté právo nerešpektuje, kde hovoríme potom o zločincoch. Táto negatívna forma je formou tupého, egocentrického „života popri sebe“, prizierania, nezasahovania. To sú jediné skutočné zločiny, lebo ich prameňom je pohodlné srdce, lenivý rozum — teda najdokonalejšie popretie životného princípu a myšlienky spoločenstva. Tieto zločiny sa však netrescú. Iné, opačné činy sú prejavmi životnej vôle, a už len preto pozitívne, ale vo všetkých uvedených prípadoch sa trescú ako zločiny.²

Obrátenie vzťahu komunikácie a osamotení vzhľadom na právo a neprávo, pravidlo a výnimku, neproblematičnosť

a problematickosť, ktoré tu máme na mysli, týka sa hry v jej ústrednej myšlienke formy. Neproblematicko-formálny rámec drámy tvoria medziľudské vzťahy. Tragický hrdina idúci za svojim poslaním a komický charakter posadnutý svojou fixnou ideou sa tu zvlášť tisnú do popredia a obviňujú sa z osamelosti. Problematika aktuálno-tematickej osamotenosti pohybuje sa tak v dvoch extrémoch drámy, v tragédii a v komédii, uprostred neproblematickosti medziľudských vzťahov. Ináč je to v Brucknerovej epickej hre „Život popri sebe“, osamelosť tu tvorí neproblematický rámec. Preto nastupuje na miesto dramatickej formy, na miesto absolútnosti diania medzi ľuďmi, epika predstavenia, usúvzťažnenie vždy izolovaného bytia s epickým subjektom. A v ňom sa stáva komunikácia témou — stala sa výnimkou a v priestore „egocentrického života popri sebe“ sa zvráti na zločinnosť. Znovunastolenie medziľudského príbehu v téme nemôže v nijakom prípade priblížiť epické dielo k dráme; ako problematicko-predmetné žiada si ešte oveľa viac: v rámci epickej formy, skrývajúcej protiklad subjektu a objektu, vystupovať v druhej, tematickej oblasti ako predmet. Tomu spláca daň druhé, centrálné dejstvo: príbehy prvého dejstva tu vystupujú, teraz aj tematicky objektivizované, ako predmet súdnych pokračovaní.

Tomuto tematickému zhusteniu zodpovedá formálne zhustenie. Prvé dejstvo ukazuje vo voľnej paralele a následnosti cestu niekoľkých obyvateľov činžiaka k zločinu: schudobnelá staršia dáma predá švagrov šperk, ktorý u seba uchováva, aby mohla vychovať jeho deti; mladé dievča si

chce vziať so svojim novorodeniatkom život, zháči sa však pred smrťou, zachráni seba, ale stane sa tak vrahom dieťaťa; kuchárka zmárni svoju sokyňu a zvalí podozrenie na svojho milenca, aby sa i jemu pomstila; mladík falošne vypovedá pred súdom v prospech vydierača, pretože chce utajiť svoju homosexuálnosť; a mladý úradník siahne na pokladnicu, aby mohol odísť do zahraničia s matkou svojho priateľa. To všetko ukazuje prvé dejstvo nie dramaticky, nie ako jednotlivé momenty do seba zapadajú, ale všetko je tu nakopené neviazane popri sebe; dejstvo sa obmedzuje na niekoľko výrazných výjavov smerujúcich do minulosti a budúcnosti, vlastný príbeh skôr naznačuje než zobrazuje. Výjavy nevyplývajú jeden z druhého, ako v dráme, v uzavretom funkčnom zapojení, ale sú dielom epického subjektu, ktorý obracia svoj reflektor raz na jednu, raz na druhú izbu v činžiaku. Divák vníma úryvky dialógov; ak pochopí ich zmysel a sám si môže domyslieť, čo bude nasledovať, otočí sa reflektor ďalej a svieta na iný výjav. Všetko sa tak epicky dáva do súvzťažnosti, je včlenené do jedného prúdu rozprávania. Jednotlivý výjav nie je ako v dráme sám osebe samostatný; v každej chvíli ho môže opustiť prúd svetla a zatlačiť ho do tmy. To zároveň vyjadruje, že skutočnosť sa tu sama od seba neusiluje o dramatickú priamosť a že sa ani odvždy v nej nepohybuje, ale že sa musí odhaliť v nejakom epickom procese. Pravda, táto epika, pretože nepripustí k slovu svoj subjekt ako rozprávača, nemôže sa vzdať dialógu, ale spôsobuje, že dialóg môže sám seba poprieť. Nakoľko dialóg nemusí už zabezpečovať vyvin hry (zabezpečuje ho epický subjekt),

môže sa rozkúskovať na čechovovské monológy alebo úplne zmĺknut, a tým sa zrieknuť vlastného dramatického dialógu postáv.

Oproti mnohorakosti prvého dejstva je postavená jednota druhého dejstva. I keď sa ponechá simultánne javisko a tri poschodia činžiaka vystriedajú poschodia kriminálneho súdu, dostanú sa jednotlivé izby a jednotlivé príbehy do celkom iného vzájomného súvisu. Ich simultánnosť prevyšuje ich identita, ktorá vyjde najavo pri súde. Neukazujú už rozličné pohľady na veľkomesto, ale mechanickú jednotu súdnicstva. To má za následok formálnu zmenu. Premena scény nezávisí už od epikovej slobody, ktorý sa prikloní raz k tej, raz k onej skupine svojich postáv. Teraz je podstatné, že fragmenty rozličných súdnych pojednávaní sa zoskupujú a vytvárajú jednotný obraz súdu. Dosahuje sa to tým, že prechody sa stierajú podľa princípu dominovej hry, na základe mylnej identity. Jeden proces sa poruší pri slovách predsedu: „Skutkový stav je nám jasný.“ Nato scéna stemnie, rozsvieti sa iná súdna sieň a divák uprie svoju pozornosť na nový proces, v ktorom nový predseda vyhlási to isté: „Skutkový stav je nám jasný.“³ V takom istom význame sa používajú neskôr slová: „Spytujem sa svedka“;⁴ „Poznáte obžalovaného?“;⁵ „Slovo má pán štátny zástupca“;⁶ „Pojem trestu by stratil akýkoľvek význam . . .“;⁷ „Čo je podstata práva?“;⁸ „V mene ľudu . . .“⁹ V týchto vetách prerastá výjav vždy svoju dramatickú uzavretosť: cituje z reálneho sveta súdnicstva a prostredníctvom citátu prechádza do druhého výjavu. Medzi dvoma za sebou nasledujúcimi výjavmi nejestvuje nijaké

organické puto, ale kontinuita sa tu predstiera spájaním výjavov so zameraním na čosi tretie, na čom majú oba podiel: na pojem súdu. To je však montáž. Jej formálne-historického významu sa tu môžeme iba letmo dotknúť, pretože nepatrí do patológie dramatiky, lež do patológie epiky a maliarstva. To, že epizácia dramatiky v 20. storočí neupevňuje postavenie epiky, ba že sa v lone epiky vytvárajú antitetické sily, vyplýva aspoň približne z predtým uvedeného príkladu „vnútorného monológu“.¹⁰ Nielen znútornenie a jeho metodické dôsledky, totiž psychologizovanie, ale aj odcudzenie vonkajšieho sveta a jeho korelát, fenomenológia, to všetko je zamerané proti tradičnej úlohe epika.¹¹ A montáž je epická umelecká forma, ktorá popiera epika. Kým epické rozprávanie udržuje akt vyprávania v nepretržitom pohybe, neporušujúc viazanosť na svoj subjektívny zdroj, na epika, montáž ustrnie vo chvíli svojho vzniku a budí iba zdanie, že sama osebe vytvára celok, tak ako dráma. Na epika poukazuje len ako na svoju značku — montáž je mechanickým produktom epiky.

14. hra o tom, ako nemožno vytvoriť drámu (pirandello)

Už desaťročia mnohí stotožňujú hru *Šesť postáv hľadá autora* (Sei personaggi in cerca d'autore, 1921) s pojmom modernej drámy. Tejto historickej úlohe hry sotva zodpovedá príčina jej vzniku, ktorú Pirandello opisuje v úvode:

pracovný úraz v dielni jeho imaginácie. Otázka znie: prečo šesť postáv „hľadá autora“, prečo ním nie je Pirandello? Ako odpoveď na to dramatik uvádza, že mu raz fantázia priviedla do domu šesť postáv. On ich však odmietol, lebo nevidel v ich osude nijaký „vyšší zmysel“, ktorý by zdôvodňoval ich stvárnenie. Iba tvrdohlavosť, s ktorou nástojili, že chcú žiť, prinútila Pirandella odhaliť tento „vyšší zmysel“, ale nebol to ten zmysel, ktorý ony mali na mysli. Na miesto drámy ich minulosti postavil drámu ich nového dobrodružstva: ako hľadajú iného autora. Nič neopravňuje kritiku pochybovať o tomto vyhlásení, ale nemožno jej ani zazlievať, ak postaví vedľa neho iné vyhlásenie, opierajúce sa o samo dielo, čím vznik tohto diela zbaví náhodnosti a historicky ho zdôvodní. Hneď po vystúpení šiestich postáv — na javisku sa medzitým skúša iná hra — rozpráva ich vodca, ako ich dramatik odmietol, a takto dopĺňa jeho zdôvodnenie v pred-slove: „Autor, ktorý nás vytvoril živých, nechcel alebo nemohol nás materiálne presadiť do sveta umenia.“ („L'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente metterci al mondo dell'arte.“)¹ Názor, že to záviselo menej od vôle než od schopnosti — objektívne povedané: od možnosti — sa viac rás potvrdí v priebehu celej hry. Pretože pokus šiestich postáv urobiť svoju drámu javiskovou skutočnosťou, za pomoci skupiny skúšajúcich hercov, dovoľuje nielen spoznať hru, ktorú sa Pirandello údajne zdráhal napísať, ale zároveň nahliadnúť aj do príčin, ktoré túto hru vopred odsúdili na neúspech.

Je to analytická dráma, čosi ako neskoršie Ibsenove hry

alebo Pirandellov *Henrich IV.*, ktorý vznikol takmer súčasne s hrou *Šesť postáv*. Prvé dejstvo sa odohráva u kupliarky madame Pace, kde jeden návštevník spozná v dievčati, ktoré mu ponúkli, svoju nevlastnú dcéru. Prvé dejstvo sa končí prenikavým výkrikom jeho bývalej ženy, matky dievčaťa, ktorá sa tu nečakane zjaví. Druhé dejstvo sa odohráva v záhrade otcovho domu. Ten si znovu vezme svoju bývalú ženu s jej tromi deťmi, navzdory svojmu synovi. Všetci sú voči sebe nepriateľsky naladení, syn voči matke, že opustila jeho otca; dcéra voči otčimovi, že bol u madame Pace; otčim voči dcére, že ho posudzuje len podľa tohto chybného kroku; syn voči polovičnej sestre, pretože je dieťaťom cudzieho človeka. Ibsenovskou analýzou sa pozvoľna osvetľuje minulosť rodičov a hľadá sa chyba v otcových zásadách, mienených síce dobre, jednako však nesprávnych. „Vždy som sa prekliato usiloval o isté pevné morálne zdravie“ („Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale“)² — takto vysvetľuje, že si vzal ženu z nižších kruhov, hoci ju vôbec neľúbil; že jej vzal syna a dal ho dojke na vidiek. Keď matka našla porozumenie u mužovho tajomníka, otec myslel, že sa jej musí zriecť, a tak si každý založil novú rodinu. Ešte aj nezištný záujem, ktorý o nich neskôr prejavoval, priniesol len nešťastie: žiarlivý tajomník odišiel so ženou a s deťmi do cudziny, odkiaľ sa žena s deťmi po jeho smrti musela vrátiť, dohnaná nevýslovnou biedou. Matka šila pre madame Pace, dcéra jej hotové práce nosila. Hra sa končí, ako nejedna analytická dráma, nemotivovanou katastrofou: jedno dieťa sa utopí v studni, druhé sa zastrelí pištoľou.

Realizovať plán tejto hry podľa pravidiel klasickej dramaturgie bolo by si vyžadovalo nielen Ibsenovo majstrovstvo, ale i jeho slepú násilnosť. Pirandello však jasne videl, že látka a jej duchovné predpoklady sa búria proti dramatickej forme. Preto sa ich vzdal a zachoval túto vzburu v tematike, namiesto aby ju potlačil. Tak vzniklo dielo, ktoré nahrádza plánovanú hru, ktorú nemohol on uskutočniť.

Rozhovory medzi šiestimi postavami a vodcom skupiny nepodávajú iba skicu pôvodnej hry, dostávajú sa v nich k slovu aj sily, ktoré už od Ibsenových a Strindbergových čias sproblematizovali dramatickú formu. Matka a syn pripomínajú Ibsenove postavy;³ pretože si ich dramatik ešte nepodmanil, môžu prezradiť, ako nenávidia dialogicko-javiskovú priamosť.

MATKA: Ach, prosím vás, pane, nedovoľte tomuto človeku, aby urobil to, čo zamýšľa, to je hrozné!⁴

SYN: Ach bože! Načo robiť divadlo zo všetkej tejto biedy? Nestačí, že niekto to už sám prežil? Čo je to za bláznovstvo hrať to teraz ešte aj pred ostatnými? . . . Pane, nedá sa to vypovedať, čo cítim a čo som skúsil. Hádám by som sa mohol s tým niekomu zveriť, ale netrúfam si. A tak v nijakom prípade nemôžete počítať s mojou účasťou.⁵ Aké šialenstvo tá to pochytilo? Nehanbíš sa tu pred všetkými predvádzať našu biedu? Ja sa na to nedám! Tlmočím tu zároveň vôľu toho, čo nás nechcel pustiť na scénu.⁶

Práve o tom je reč, že tento Synov postoj znemožňuje dramatickú jednotu miesta, pretože tá znamená stretnutie s ostatnými, čomu sa chce práve vyhnúť:

REŽISÉR: Tak začneme to druhé dejstvo alebo nie?

NEVLASTNÁ DCÉRA: Už nepoviem ani slova! Ale upozorňujem vás, že celé dejstvo nebudeme môcť odohrať v záhrade, ako si myslíte vy!

REŽISÉR: Prečo nie?

NEVLASTNÁ DCÉRA: Pretože on (*ukáže na Syna*) je vždy zatvorený vo svojej izbe.⁷

Pri ostatných výjavoch preniká na povrch v protestoch nevlastnej Dcéry naturalizmus. Divadlo ako napodobovanie skutočnosti sa tu chápe tak vážne, že musí stroskotať na neodstrániteľnom rozpore medzi skutočnou a javiskovou realitou, medzi „osobou“ a hercom.⁸ Nevlastná Dcéra tu zastupuje zároveň Strindbergov subjekt, ktorý chce neobmedzene vládnuť na celom javisku. Kritiku režiséra, ktorú tým vyvolá, možno pokladať za kritiku subjektívnej dramatiky vôbec:

NEVLASTNÁ DCÉRA: Ale ja chcem hrať svoju drámu! Svoju!

REŽISÉR: (*nahnevano, prudko gestikulujúc*): Vašu! Vašu! Ale to nie je len vaša dráma! Prepáčte! To je dráma aj iných! Jeho (*ukáže na Otca*), vašej matky! To nejde, aby jedna osoba takto vystupovala do popredia, aby zatláčala druhých a sama ovládala scénu. Treba dať do súladu osudy všetkých a predviesť, čo sa dá! Dobré viem, že každý má svoj vnútorný život a chcel by ho ukázať iným. Ale najťažšie na tom je: vybrať z toho toľko, koľko treba vo vzťahu k ostatným, a práve v tom máte ukázať celý svoj vnútorný život! To by bolo naozaj veľmi pohodlné, keby herec v peknom

monológu alebo ešte lepšie v prednáške vychrlil všetko zo seba, všetko, čo vrie v jeho hrnci!⁹

Ale až v postave Otca dostáva sa vlastný Pirandellov zámer k slovu. Že to znamená popretie dramatickosti, to sa prirodzene zamlčuje — či už preto, že Otec by bol rád, aby sa dráma hrala, alebo preto, že Pirandello nechcel obmedziť platnosť svojich myšlienok na drámu. Jednako však existenciálne predpoklady drámy nie sú do takej značnej miery sproblematizované ako v Pirandellovom filozofickom subjektivizme. Hlavne na ňom stroskotala dráma *Šesť postáv* — z toho hľadiska možno pochopiť ich jednosť bezvýsledné hľadanie autora.

OTEC: Ale v tom je práve to zlo! V slovách! Každý z nás má v sebe svet svojich vecí; svojský spôsob podávania! Akože sa môžeme rozumieť, pane, ak slovám, ktoré vyslovujem, dávam zmysel a hodnotu vecí, ktoré sú vo mne; a na druhej strane ten, kto ich počúva, ich preberá s tým zmyslom a hodnotou, aké im dáva svet, ktorý nosí v sebe? Nahovárame si, že sa rozumieme: a nikdy sa neporozumieme!¹⁰ — Moja dráma je, pane, v tomto: Podľa mňa sa každý z nás považuje za „jedného“, ale to nie je pravda, sme „mnohí“ podľa možností, ktoré v sebe máme: jeden je s týmto, druhý zase s tamtým — sme teda „mnohí“! A my si namýšľame, že sme vždy jeden a ten istý pre všetkých, pri všetkých príležitostiach, pri každom našom čine. To je nie pravda! Nie je to pravda! Prídeme na to, ak naraz pri niektorom z našich nepekných skutkov ostaneme

sami, ako keby sme boli zavesení na háku: dobre si uvedomíme, že sme nie celí v tomto skutku a že by to bola ukrutná nespravodlivosť posudzovať nás len podľa jedného skutku, že by nebolo správne vystaviť nás na pranier na celý život, ako keby tento život bol obsiahnutý len v tomto jedinom skutku.¹¹

Ak sa v prvom citáte popiera možnosť dohovoriť sa rečou, tak druhý je zameraný proti činu ako uznávanej objektivizácii subjektu. V protiklade s presvedčením o dramatickej forme, ktorá považuje dialóg a dej práve pre ich definitívnosť za adekvátny prejav ľudského bytia, Pirandello v nich vidí niežiadúce a zhubné obmedzovanie nekonečne všestranného vnútorného života.

Šesť postáv hľadá autora znamená kritiku drámy nie ako dramatické, ale ako epické dielo. Ako celej „epickej dramatiky“ je mu témou to, čo ináč tvorí základ formy drámy. Pretože sa však táto téma nechápe vo všeobecnosti ako problém medziľudských vzťahov (ako v Giraudouxovej hre *Sodoma a Gomora*), ale ako sproblematizovaná dráma, ako hľadanie autora a pokus o realizáciu, vysvetľuje to zvláštne postavenie tejto hry v modernej dramatiky, robí z nej zároveň zobrazenie dejín drámy. V epickom vývoji zmemaná ďalší medzistupeň: aj keď ešte vždy je protiklad medzi subjektom a objektom tematicky zahalený, jednako, toto zahalenie nie je už totožné s vlastným dejom (ako ešte v Strindbergovej *Strážidelní sonáte* a v Hauptmannovom *Pred východom slnka*¹²). Tematika sa delí na dve vrstvy: na dramatickú (minulosť šiestich postáv), ktorá však nie je schopná vytvoriť

formu. Za ňou je druhá vrstva, v porovnaní s prvou — epická: zjavenie sa šiestich postáv na skúške hercov a pokus zahrat svoju drámu. Samy rozprávajú i hrajú svoj príbeh, režisér a jeho súbor sú ich divákmi. Odstránenie dramatickosti nie je však dôsledné, lebo v epickom rámcovom dejí, ktorý používa dramatickú formu, nie je sproblematizované to, na čo sa vo vlastnom dejí nedá spoľahnúť: aktuálne medziľudské vzťahy. Iba keby epická situácia nebola už tematická a ani dialogicko-scénická, realizovala by sa úplne idea epického divadla. Takto sa však dá zviazať k pseudodramatickému záveru. V hre Šesť postáv splyvajú na konci dve tematické roviny, hoci ich dualita tvorí princíp-formy-celého diela: výstrel usmrcuje chlapca i v minulosti šiestich postáv, o ktorej sa rozpráva, i na javisku, v prítomnosti skúšajúcich hercov; a opona, ktorá podľa pravidiel epického divadla¹³ bola už na začiatku vytiahnutá, aby zmiešala realitu divadelnej skúšky s realitou divákov, na konci predsa padá.

15. „monologue intérieur“ (o'neill)

Dramatické postavy vždy mali možnosť hovoriť zavše „stranou“. Takéto občas bokom prehodené slová v rozhovore nevyvracajú tvrdenie, že princípom dramatickej formy je dialóg postáv, ani nie sú tou známou výnimkou, ktorá iba potvrdzuje pravidlo (tento výrok je, mimochodom, nezmy-

selný). No hovorenie „stranou“ nepriamo potvrdzuje silu dialogického prúdu, ktorý znesie také prerušenie zároveň mimo dialógu. To je však možné iba tak, že hovorenie stranou, ako ho pozná opravdivá dráma, nemá vôbec tendenciu rozbiť dialóg postáv; aj tu platí, čo napísal G. Lukács o monológú v poznámke, ktorú sme už citovali.¹ Výpoveď povedaná à part (stranou) sa nelíši podstatne od výpovede v rozhovore, nevychádza z hlbšej vrstvy subjektu a nie je ani vnútornou pravdou, pred ktorou by vystupoval dialóg ako vonkajšia lož. Nie náhodou je najvlastnejšou oblasťou „hovorenia à part“ veselohra: tu je možnosť pochopenia najmenej problematická a ani tu nejde o nejakú duševnú pravdu. Ale v tomto zabezpečenom dialogickom priestore práve najväčšia komika ho prechodne rozbíja: preto také nedorozumenie a zámeny, ako povedzme v Molièrovej fraške *Sganarelle alebo neskutočný paroháč* (Sganarelle ou Le Cocu imaginaire). Tu má potom „hovorenie à part“ významnú funkciu: nedorozumenia a zámeny vyzdvihnúť ako pointu. Ďalej nie je to náhoda, že veľkí dramatici minulosti sa vzdali tohto prostriedku na veľmi problematických miestach svojich drám, kde dnešní autori by boli použili „à part“. Prečítajme si z tohto zorného uhla Racinov dialóg Faidry a Hippolyta² alebo Schillerov dialóg medzi Máriou a Alžbetou.³ Práve preto, že je tu napadnutá stavba dialógu vo svojich základoch, nesmie sa „à part“ používať, dialóg musí bojovať s celým nasadením seba samého za svoju kontinuitu, ak sa má zachovať dramatická forma. A kde sa v skutočnej dráme vzájomne preniká komédia s tragédiou, ako v Kleistovom *Amphitryonovi*, využíva sa

hovorenie „stranou“ skôr pre cieľ komiky: preto tu hrozí nebezpečenstvo, že Jupiterove slová

„Prekliaty blud to privábil ma sem“⁴

— náznak božskej tragiky, nemožno ako slová oklamaného brata vážne. Mimoriadne zreteľný historický obrat vo význame hovorenia „stranou“, ktorý badať pri zrode modernej dramatiky, nachádzame v Hebbelových drámach. Rudolf Kassner videl v ich hrdinoch človeka, „ktorý bol dlho sám sebou, bez slova“;⁵ v skutočnosti je hovorenie „stranou“ skôr hovorením „pre seba“, ba „v sebe“, zároveň hovorením bez slov. „A part“ nie sú už funkciou situácie, ale pomocou nich sa prejavuje vnútro človeka, pre ktorého sú čímsi vonkajším. Tak už v prvom výjave sa oznamuje Herodesova bláznivá myšlienka, uprostred zdanlivo ľahostajného rozhovoru, vsunutím hovorenia „pre seba“. Judas, kapitán, podáva mu správu o požiari minulej noci a hovorí o akejsi žene, ktorá sa vzpierala opustiť horiaci dom.

HERODES:

Tá iste zošalela.

JUDAS:

Celkom ľahko
ju bolesť do zúfalstva priviedla!
Len krátko predtým dokonca jej muž
a ešte teplý na posteli ležal.

HERODES (pre seba):

To porozprávam Mariamne. Pritom
jej budem hľadieť do očí. (Nahlas) Tá žena
nemala dieťa! Ak by bola mala,

sám by sa postaral oň. Jej však nech
vystroja skvelý pohreb — ako kňažnej.
Snáď bola nad ženami kráľovnou.⁶

(A v rozhodujúcom rozhovore)

HERODES:

Ak by som
už zomieral, tak rád by spravil to,
čo čakáš od Salome. Do vína
by vsypal jed a dal ti vypiť, aby
aj v smrti bol som istý pred tebou.

MARIAMNE:

Taký tvoj počin by ti vrátil zdravie!

HERODES:

Ó nie! ja s tebou by sa rozdelil.
Povedz však: Mohla by si odpustiť
záplavu takej lásky, ako táto?

MARIAMNE:

Ak po vypití toho nápoja
by mala sily na posledné slovo,
tým slovom by ťa navždy prekliala!
(Pre seba).
A spravila by to, čím istejšie
by mohla vo chvíli, keď smrť ťa pozve,
vo svojom bôli siahnúť na dýku.
To možno spraviť — pretrpieť však nie.⁷

Hovorenie „stranou“ nesvedčí tu o omyle vo vonkajšej situácii, ba pokračuje ním rozhovor s Herodesom v Mariam-

ninom vnútri, odhaľujú sa Mariamnine najvnútornejšie pocity, ktoré jej slová neusvedčujú síce zo lži, ale podstatne prehlbujú. V Mariamne nehovoria dve osoby: jedna, ktorá sa pretvaruje pred Herodesom, a druhá, aká v skutočnosti je. Ona by sa neprezradila — ako hádam Kleistov Jupiter —, keby všetko povedala, ale pozná i také pocity, ktoré jej duša nedovolí prezradiť svojmu manželovi. Skutočnosť, že teraz musí zatajiť svoju opravdivú lásku k Herodesovi, prispieva významne k poznaniu jej bytosti.

Takto Hebbelovo používanie hovorenia „stranou“ predchádza techniku „vnútorného monológu“ psychologických románopiscov 20. storočia; a je pochopiteľné, že Joyceova škola povzbudila modernú dramatikú, aby viac využívala hovorenie „à part“. O'Neilova deväťdesiatvová dráma *Divná medzihra* (Strange Interlude, 1928) neukazuje takto len rozhovory svojich ôsmich hrdinov, ale nepretržite aj ich vnútorné myšlienky, ktoré nemôžu vyjaviť inému, pretože sú si priveľmi cudzí. O tom svedčí nepriamo začiatok posledného dejstva. Po prvý raz zmĺknu vnútorné monológy, lebo tu stojí proti sebe mladý milenecký pár, medzi ktorým ani na krátky čas nevznikne medziľudská priepasť. Keďže však „à part“ vytvára s dialógom v rovnakej miere formu, stráca oprávnenie takto ho nazývať. Lebo spomínať hovorenie „stranou“ má zmysel len na takom mieste, kde sa zásadne hovorí medzi sebou. Avšak tu „à part“ nie je prechodným samoprerušením dialógu, ale stojí samostatne vedľa dramatického rozhovoru ako psychologická správa epického subjektu. Tak je *Divná medzihra* svojou formou montáž: skladá

sa z dramatických a epických častí. Ich epický subjekt potrebuje montáž nielen pre psychologický ponor slov hovorených „à part“, ale zároveň aby zabezpečil celistvosť ich formy. Lebo kontinuitu diela nemožno dosiahnuť iba samým dialógom; ak nasledujú monológy bez dialógu, zastavil by sa čas, nijaký epický subjekt by tu nemohol ďalej vystupovať. Epika narábajúceho montážou v *Divnej medzihre* možno pochopiť však nielen z hľadiska psychologickej drámy. Pôsobí v nej ďalej i naturalistický románopisec, Zolov dedič, ktorý už nemá pre svojich hrdinov ani slovka, tým menej dobrého, ktorý registruje už iba ako aparát vonkajšie a vnútorné reči, čo mu poskytujú ľudia v neslobodnej oblasti genetických a psychických zákonov.

16. epický subjekt ako režisér (wilder)

Asi nijaké iné dielo modernej dramatiky nie je zároveň také smelé v oblasti formy a nie je také otrasne jednoduché výpoveďou ako *Naše mestečko* (Our Town, 1938) od Thorntona Wildera. V melancholickej lyrike, ktorou je tu poznačený všedný deň, Wilder je zviazaný Čechovovým drámam; no jeho formálne novosti sa pokúšajú zbaviť Čechovovo dedičstvo vnútorných protirečení a dať mu adekvátnu formu mimo okruhu drámy. Pretože Čechov — ako aj Hauptmann a iní autori — sa nechcel vzdať dramatickej formy, musel život svojich hrdinov, ktorý sa nerealizuje vo sfére konfliktov

a rozhodovania, predstierať aspoň čiastočne ako dramatický. Jednotvárný, chudobný na udalosti a veľmi neosobne a pomaly sa vyvíjajúci príbeh stal sa aktuálnym medziľudským dejom a pôsobí ako ojedinelý. Wilder sa nechcel previniť na tejto čisto formálne podmienenej nevernosti voči téme. Zbavil preto dej dramatickej úlohy vytvoriť formu na základe svojej vnútornej zákonitosti a preniesol túto úlohu na novú postavu, ktorá stojí mimo tematického okruhu, na archimedovskom bode epického rozprávača, a vstupuje do hry ako režisér. Keďže sa dramatické postavy správajú voči nemu ako objekty predvádzania, stáva sa moment uvádzania, v opravdivej dráme vždy skrytý, tu ná explicitným.¹ Možno tu hovoriť iba o „zmarených ilúziách“, ak preberáme tento pojem nie nekriticky od romantickej dramatiky. Dramatická „ilúzia“ označuje z hľadiska psychológie vnímania homogénnosť sveta drámy, to znamená jej absolútnosť.² Ilúzia zaniká, keď štruktúra drámy sama v sebe je diferencovaná, keď sa zároveň naprieč medziľudských vzťahov zavádza ešte iný (nadosobný alebo vnútorne osobný) vzťah. Tak v Tieckovej „romantickej irónii“, ako aj vo Wilderovom „epickom divadle“ spočíva tento vzťah medzi subjektom a objektom vedomia, avšak s tým podstatným rozdielom, že postavy Tieckových veselohier majú ako projekcie ranoromantického subjektu vedomie o sebe samých, čiže stávajú sa objektmi samým sebe, kým v *Našom mestečku* si ich uvedomuje režisér ako roly, teda vzťah subjekt-objekt predstavuje tu ná čosi, čo je pre roly vonkajšou stránkou: epický vzťah medzi epikom a jeho predmetom. Výsledkom romantického zrušenia ilúzie je stvár-

nenie reálnej straty sveta, ako ju prežíva zovšemočnený subjekt; rušenie ilúzie v modernej „dráme“ vedie však k estetickému zážitku sveta, ktorý sprostredkuje celé epické básnictvo.

Na miesto dramatického deja dostáva sa javiskové rozprávanie, ktorého usporiadanie určuje režisér. Jednotlivé časti nevyplývajú, ako v dráme, jedna z druhej, ale epický subjekt ich sklbuje a spája v jeden celok podľa plánu, ktorý v svojom zovšeobecňovaní presahuje jednotlivý príbeh. Tak ustupuje do pozadia i dramatický moment napätia, jednotlivé výjavy nemusia v zárodku obsahovať nasledujúci výjav. Expozícia, ktorej dramatisácia, to znamená zatahnutie do priebehu deja, nebola hľadám nikde taká ťažká ako tu, môže teraz zostať vo svojej epickej podobe. Toto prvé dejstvo sa volá „každodenný život“: ráno, popoludní a večer nazrie nakrátko do sveta dvoch rodín. Pretože týmto výjavom nie je zverená nijaká dramatická úloha, nemusia vyhrocovať život do konfliktových situácií: všetko hovorí o tom, že tento 7. máj 1901, ktorý sa tu ukazuje, je deň ako každý iný. Aj dve rodiny susedov sú zobrazené podľa zásady reprezentácie: rodina lekára a rodina redaktora, bez nejakej zvláštnej charakteristickej črty, v každej sú dve deti, chlapec a dievča, s problémami známymi každej rodine, s podrobnosťami v rozhovore, ktoré zastupujú tisíc iných. „Láska a svadba“ má názov druhé dejstvo; je 7. júl 1904, deň, v ktorý sa lekárov syn žení s redaktorovou dcérou. Znovu sa začína deň, sprvoti ako všetky ostatné, potom nasleduje príprava na sobáš. Aby sa toto objasnilo, režisér siahne do minulosti a rozhovor,

v ktorom sa George a Emily spoznali, na javisku sprítomní; podobne sprítomní aj rozhovor Georgových rodičov o plánovanej svadbe. Nasleduje sobáš, ktorý sa tu zobrazuje nie ako jednorázová aktuálna udalosť, ale ako významná udalosť vyskytujúca sa takmer v každom ľudskom živote. „Je veľa čo povedať o svadbe,“ vraví režisér k obecenstvu, „a jesto veľa, nad čím by sa mal človek zamyslieť na svadbe. Nemožno všetko vložiť do *jednej* svadby, hlavne však nie v Grover's Corners, kde sa svadby aj tak odávajú veľmi krátko a bez veľkej parády. Na tejto svadbe hrám kňaza. To ma oprávňuje povedať trochu viac o týchto veciach . . .“⁸ Reprezentujúci charakter deja sa tak málo utajuje, že režisér môže sám slovom doplniť, na čo nestačí javisková akcia. Tak aj v treťom dejstve, v ktorom sa zobrazuje smrť. O deväť rokov neskôr, v lete 1913, zomiera Emily pri pôrode druhého dieťaťa a uložia ju na cintoríne v Grover's Corners. Ale režisér preberá do deja nielen úlohu zabezpečiť ucelenosť formy. V jeho osobe sa zhŕňuje aj taká tematika vo formu, ktorá zapríčinila krízu drámy na prelome storočí. Oslabenie medziludských vzťahov priviedlo tu dialóg do paradoxného stavu: čím neistejšie boli jeho existenciálne základy, tým viac odcudzujúcich momentov musel uvoľniť z okruhu minulosti⁴ alebo z okruhu sociálnych vzťahov, ležiacich mimo dialógu, do formy vzájomných rozhovorov.⁵ Režisér však nedovolí dialogickému deju stvárňovať tieto objektívne skutočnosti. Vnútrotematický epický odstup — aký majú Ibsenovi hrdinovia k svojej minulosti, Hauptmannovi k politicko-ekonomickým podmienkam svojho života — voči dramatickej forme dostáva

takto v epickom postavení režiséra svoj formálny výraz. Takto sa nahrádzajú postavy vo funkcii sprostredkovateľov, ako ich pozná Strindbergova a Hauptmannova dramatika prechodného obdobia v deji: riaditeľ Hummel⁶ a sociálny bádateľ Loth.⁷

Časový kontext troch od seba vzdialených dejstiev dostáva sa spolu s minulosťou a nasledujúcimi rokmi v režisérových vkladných správach do epického obrazu. Ešte dôležitejší je však režisérov opis prostredia: mesta Grover's Corners s jeho zemepisnými, politickými, kultúrnymi a náboženskými pomermi. Co sa naturalistický dramatik, v práci, ktorá bola vopred odsúdená na neúspech, pokúšal s námahou preniesť do aktuálnych medziludských príbehov, prednesie tu divákovi v úvode a medzi tromi prvými výjavmi režisér, „univerzitný profesor“, a redaktor vystupujúci v deji. S ironicko-precíznou vedeckosťou poučajú diváka o objektívnom pozadí, na ktorom sa postupne odohrá život dvoch rodín, pravda, zastupujúci život mesta. I keď sa tu zachováva ešte naturalistický zámer odhaliť na javisku prostredie ako podmieňujúci faktor života ľudského individua, tak sa tu zároveň robia pokusy oslobodiť dialogický priestor od objektívnych skutočností, pri ktorých hrozilo, že sa dialóg dramatiky prechodného obdobia vždy znova zmení na epický opis. Ako vonkajší znak tohto úsilia možno chápať aj neprítomnosť kulís a rekvizít na javisku. Objektívna skutočnosť môže vystupovať iba v režisérovej správe, výjav musí zostať voľný pre medziludský príbeh, ktorý je i tak ohrozený a obmedzený. Vďaka tomuto epickému stvárneniu pomerov dosahuje dialóg

v *Našom mestečku* priehľadnosť a čistotu, ktoré od čias klasiky nadobudol iba v lyrickej dráme. Wilderovo epické divadlo vystupuje takto nielen ako zrieknutie sa drámy, ale aj ako pokus pripraviť jej vlastnej podstate, dialogickému ustrojeniu, v epickom rámci nové miesto.

Do akej miery je dialóg vnútorne sproblematizovaný, ukáže sa v poslednom dejstve, v ktorom Wilder vedel formálny princíp svojho diela i poznanie, ktoré ho k nemu priviedlo, preniesť späť do tematiky. Emily pochováajú, ona by sa však rada vrátila zo sveta mŕtvych do života. Márne sa ju pokúšajú mŕtvi odhovoriť od tohto želania; riskuje bolestné rozčarovanie, ktoré jej predpovedajú, a prosí režiséra, aby smela ešte raz prežiť aspoň jeden deň svojho života. Majú to byť jej dvanáste narodeniny. Epická voľnosť režisérova, že môže sprítomňujúco siahať do minulosti,⁸ mení sa zároveň v čosi božské: môže mŕtvym znovu darovať ich minulosť. Predvádzanie tohto dňa sa nerobí už pre divákov, ale pre dramatickú postavu, ktorá sa prizera; a epický odstup rozprávača od života, ktorý opisuje, stáva sa odstupom mŕtvych od života. Podobne ako už u mladého Hofmannsthal a nezriedka i v období po ňom ukazuje sa tu ustavičné sebaodcudzovanie človeka v perspektíve zomierania alebo smrti, ktoré by jedine mohli ospravedlniť taký odstup človeka voči sebe samému. Obraz, ktorý si získa mŕtvi o živých, vystupuje takto ako obraz smrti, ktorý má dnešný človek o sebe.

EMILY: Živí ľudia nerozumejú — pravda?

MRS. GIBBSOVÁ: Nie, moja milá — nevelmi.

EMILY: Každý si sedí ako v nejakej malej zamknutej skrinke.¹⁰

To je poznanie, ktoré umožňuje smrť. Druhé poznanie možno pochopiť, iba ak ho obrátíme, len tak sa stane skutočným poznaním:

EMILY: Prečo by to malo byť bolestné (totiž návrat)?

REŽISÉR: Ty to nielen prežiješ, ale zahľadiš sa i na seba, keď to budeš prežívať.¹¹

Keby sa týmto nevyjadrovala základná skúsenosť dnešného žijúceho človeka, odcudzená do podoby skúseností, stál by divák, sledujúci tragiku nasledujúceho výjavu, v ktorom sa Emily zúčastňuje oslavy svojich dvanástych narodenín zároveň ako zúčastnené dieťa i ako prizerajúca sa žena, voči tomuto výjavu nechápavo. Že Emily vidí stále aj seba samu, je to rubom slepoty, ktorú spoznáva u ľudí. „Nevyhnutný egocentrizmus každého“ („Everybody's inevitable self-preoccupation“) — v tomto výraze zhrnul autor v jednom liste oboje a upozornil na Čechova: „Čechovove hry vždy ilustrujú tento postoj: Nikto nepočúva, čo hovorí druhý. Každý sa pohybuje vo svojom sne . . . To je podistým jeden zo základných momentov, ktoré prináša hra *Návrat k dňu narodenia*.“ („Chekhov's plays are always exhibiting this: Nobody hears what anyone else says. Everybody walks in a selfcentred dream . . . It is certainly one of the principal points that the *Return to the Birthday* makes.“¹²) Wilderovo zrieknutie sa dramatickej formy, dialógu ako samojediného výrazového prostriedku, treba tiež chápať na základe tohto poznania.

17. hra o čase (wilder)

„Je najvyšší čas, aby som si zase zvykol na voľnú prírodu a vzduch... Takmer tri roky som bol vo vyšetrovacej väzbe, päť rokov v žalári, osem rokov tu hore v sále“ — tak sa zobrazuje v Ibsenových analytických drámach čas: vymenúvaním a vypočítavaním.¹ Vyjadriť však podstatu času, jeho trvanie, plynutie, ako čas všetko mení, to sa dramatikovi Ibsenovi nepodarilo, lebo to sa dá vyjadriť iba v takej básnickej forme, ktorá dovolí, aby sa dva časové úseky sledovali zároveň nielen tematicky, ale aj formálne. Ich kvantitatívna i kvalitatívna rôznorodosť je jediným svedectvom, ktoré zanecháva o sebe čas — že plynie a všetko mení. Časová štruktúra drámy predstavuje však absolútny sled prítomnosti;² v dráme vidíme iba vždy prítomný okamih, ktorý, prirodzene, súvisí s budúcnosťou a sám zanikne kvôli nasledujúcemu okamihu. No aktívna zhoda s plynutím času, ktorá sa vyjadruje takýmto začlenením ustavične prítomných okamihov, nestoťžňuje sa s pocítovaním času u postáv. Nečinná reflexia, ktorá je pre ne charakteristická, vytrhuje ich zároveň z plynutia času a až takto umožní, aby sa pre ne čas stal témou. Tomu Ibsen vyhovuje tým, že dramaturguje životný román svojich hrdinov až v poslednej kapitole a od tohto na javisku uvedeného finále ho analyticky rozvíja v rozhovoroch. Súčasné epické sledovanie rozličných časových úsekov darí sa takto aspoň v tematike, aj keď na úkor dramatického diania a jeho neobmedzeného sledu momentov prítomnosti, ktoré už nie sú „dramatické“ práve preto, že sa všetko podrobuje

analýze. Táto kritika sa, prirodzene, netýka tej dramatickej tradície, za ktorej stúpenca sa Ibsen nesprávne považuje. Dramatici stáli vždy pred nejakým námetom, ktorý sa svojim časovým rozsahom nehodil pre drámu; keď sa ho nechceli vzdať (ako Grillparzer napoleonovského námetu), tak ho mohli zachrániť pre drámu len zameraním sa na jeho konečnú fázu. Schillerova *Mária Stuartová* je klasickým príkladom toho a zároveň veľmi zreteľne ukazuje tento rozdiel v porovnaní s Ibsenom. Lebo Schillerovi nešlo o to, aby retrospektívne vyrozprával životné príbehy škótskej kráľovnej, ak nehovoríme o tom, že mu slúžili ako príklad pre minulosť človeka, ktorá sa stala tematickou. Ale táto posledná kapitola zachytáva ešte celý boj medzi Máriou a Alžbetou, ba treba ho ešte vybojovať; a to znamená pochopiť Schillera cez Sofokla, nie cez Ibsena, ak myslíme, že pri vyťahnutí opony sa už o všetkom rozhodlo a že rozsudok smrti je už vlastne podpísaný.³

Čas ako taký sa stal problémom až pre poklasické obdobie, ktoré voláme meštianske a ktorého najvýznamnejším dramatikom zostane hádam navždy Ibsen. Prvým veľkým svedectvom zapodievania sa časom nie je dramatické dielo, ale neskorší vývojový román, totiž Flaubertova *Citová výchova* (*L'Education Sentimentale*),⁴ najmä však životné dielo Flaubertovho jediného žiaka, Proustovo *Hľadanie strateného času* (*A la Recherche du Temps perdu*). Za jednu z najdôležitejších tém tohto románu možno označiť tragickú dialektiku, ktorú Proust prežíval medzi šťastím ako splnenou túžbou a časom ako všetko meniacou silou. Prousta sa bolestne dotklo poznanie, že každé splnenie prichádza v podstate

neskoro, lebo kým sa človek usiluje dosiahnuť cieľ svojej túžby, čas ho zmení, a želanie sa mu už nesplní, ale vyznie vždy naprázdno. Preto môže Prousta v dôsledku toho dokonale obšťastniť iba netušená vec, ktorá nebola cieľom túžby.

Takto reflektovane používané bytie, rovnajúce sa času, vie dokonale stvárniť iba román; a nie neprávom sme obviňovali modernú literatúru z „úplnej dezorientovanosti“, keď si vzala za úlohu dramaticky stvárniť „vývin, pozvoľné časové plynutie“.⁵ Nejde o to, aby sme tu pletli výrazy „dramatický“ a „javiskový“ a že by sme nechceli uznať, že čas môže byť témou pre drámu alebo pre divadlo vôbec. Lebo práve jediné dielo, ktorému sa podarilo v dialogicko-javiskovej podobe stvárniť čas, svedčí aj teoreticky o tom, že je to možné; a za takýto vydarený pokus treba akiste považovať jednoaktovku *Dlhý Štedrý večer*. (The Long Christmas Dinner, 1931) od Thorntona Wildera.

Už v rozhovoroch pri stole, ktoré sa rozpriadajú pri tejto „dlhej vianočnej večeri“ v rodine Bayardovcov, ustavične prebleskuje motív času tak, ako plynie a sa zastavuje.

Určite neplynie čas tak pomaly, ako keď človek čaká na to, až budú chlapi veľkí a uchytia sa niekde v zamestnaní. — Nechcem, aby čas plynul rýchlejšie. Nie, ďakujem pekne.⁶

Ale, mama, veď čas tak rýchlo uletí. Ani sa nenazdáš, a budem preč!⁷

Nemôžem v tejto veci nič podniknúť? — Nie, dieťa moje. Len čas, len to, že čas beží, môže v takomto prípade pomôcť.⁸

Do videnia, miláčik! Nebuď priskoro veľký, zostaň taký, aký si!⁹

Čas beží skutočne veľmi rýchlo v novej veľkej krajine, ako je naša. — Ale v Európe sa asi v tejto strašnej vojne čas míňa veľmi pomaly.¹⁰

Nemôžem teda nič robiť? — Nie, nie, tu pomôže len čas, len čas, ktorý sa míňa.¹¹

Čas tu plynie tak pomaly, akoby zastal, to je tá vec. Doparoma, idem niekam inam, kde človeku čas beží!¹² Ako sa ten čas pomaly vlečie bez detí v dome!¹³

Ja tu už nevydržím. Ja to už ďalej nevydržím... To sú myšlienky, myšlienky o tom, čo tu bolo a čo tu mohlo byť. A pocit v tomto dome, ako sa tie roky premieľajú, ako v mlyne...¹⁴

Ale nezostáva sa len pri takých rečiach o čase. Zariekanie času pritom sa vyvoláva vo svojej rýdzosti a stáva sa bezprostredným zážitkom — pomocou dramatických prostriedkov, vypožičaných čiastočne z filmu, ktoré však až v divadle môžu naplno poslúžiť. „V hre sa odohrávajú udalosti deväťdesiatich rokov, ktoré autor podáva v zrýchlenom tempe deväťdesiatich Štedrých večerí v rodine Bayardovcov“ („Ninety years are to be traversed in this play, which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household“) hovorí sa v úvodnej režijnej poznámke. Výraz „v zrýchlenom tempe“ („in accelerated motion“) netreba pritom chápať doslovne. Lebo keď pri zobrazovanej vianočnej večeri prejde čo aj deväťdesiat rokov, jednako sa na zvyčajnom tempe pohybov a rečí nič nemení. Zrýchlovač sa tu

nepoužíva mechanicky, ako ho pozná film, kde sa najviac používa pre komické ciele, zriedkavejšie dokumentárne ciele (pri pomalých procesoch), nikdy však nie preto, aby sa ukázalo, ako plynie čas. Ani film by neriešil úlohu zobrazit' deväťdesiatero Vianoc v ich obmenách zrýchľovačom, ale pomocou montáže. Z jednotlivých vianočných sviatkov, ktoré delia od seba roky alebo desaťročia, postavili by sa vedľa seba krátke výseky. Ich rôznorodosť by svedčila o meniacej sile času; a ten by sa vyjadril, prirodzene, len v takomto piestorovom rozložení a v súvisi s tým, čo sa ukazuje. Wilder používa rovnako i montáž, stavia ako epik vedľa seba nespočetné výseky, presahuje však — ako dramatik — film, pretože spája v dramatickú jednotu fragmenty z rozličných časových období, vyvolávajúcu predstavu jedinej — aj keď „dlhej“ — vianočnej večere. Až tento druhý krok, meniaci epickú montáž v absolútne dramatické dianie a predovšetkým tak dosahujúci jeho kontinuitu, umožňuje bezprostredný zážitok času, o ktorom bola reč. Vyzerá to, akoby boli časové úseky, ktoré ponecháva montáž medzi jednotlivými priestormi, vytlačené zo svojho úkrytu skíbením fragmentov v dramatickú jednotu a pospájané do jedného časového sledu, ktorý však „dlhú vianočnú večeru“ netvorí, ale samostatne správa.

Premena montáže obsahujúcej deväťdesiat rokov v jeden dramatický príbeh vedie takto k rozloženiu časového plynutia na formálne časové plynutie, ktorý zodpovedá času predstavenia, a na obsahové časové plynutie, ktoré obsahuje pôvodnú montáž. Táto dvojakosť, ktorá je pre epiku samozrejmosťou

a u Günthera Müllera vystupuje ako dvojica pojmov „čas rozprávania a rozprávaný čas“, nadobúda v dramatickom rámci zvláštny účinok. Z toho, že sa tu dve časové tempá nekryjú, vyplýva „odcudzovací efekt“, ako ho chápe Brecht: plynutie času, ktoré je v dráme i v praktickom živote imanentné deju a vo vedomí sa nepocituje ako samostatné, zakusujeme odrazu ako čosi nové, pretože sa rozpadlo čosi, čo malo byť identické. Tak ako možno chápať trvanie času len vtedy, ak si ho predstavíme ako rozdiel medzi dvoma časovými bodmi, ako časový úsek v priestore, zdá sa, že aj plynutie času pochopíme iba ako odlišnosť dvoch paralelných časových procesov s imanentným dejom.

Tento rozdiel medzi dvojitém plynutím času, ktorý možno vysvetliť z dvoch fáz pri vzniku diela (montáž a dramatizácia), charakterizuje ako formálny princíp hru *Dlhý Štedrý večer*. Všetko svedčí o tom istom úmysle, aby bolo možné z uvedeného rozdielu čo najintenzívnejšie prežiť, ako plynie čas. V deji zodpovedá deväťdesiatim rokom „úpadok rodiny“, ako ho epicky stvárnil Thomas Mann. Za tvorivým životom a vnútornou spätosťou prvej generácie nasleduje odcudzenie medzi súrodencami, neuspokojenosť malomestom, únik z rodinnej tradície. S týmto procesom kontrastuje v dramatickej rovine vianočná večera, ktorá znamená, ako každý sviatok, zastavenie času, náhradu plynutia času opakovaním, ktoré akoby nútilo vmyslieť sa do minulosti. Tak tvorí statickosť druhého príbehu nielen želaný protiklad k prvému, ale priamo naň poukazuje, keď nabáda *spomínať*:

CHARLES: Ale tam dnes mrzne, len čo je pravda. V také

dni som sa chodil s otcom korčuľovať. A matka, keď sa vrátila z kostola, vravievala . . .

GENEVIÈVE (*snivo*): Ja viem, čo vravievala: „To bola kázeň! Neprestajne som musela plakať!“

LEONORA: A prečo vlastne plakala?

GENEVIÈVE: Jej generácia pri kázni vždy plakala. Vtedy to bolo tak.

LEONORA: Naozaj, Geneviève?

GENEVIÈVE: Museli od detstva chodiť do kostola a vraj kázne im pripomínali otcov a matky, tak ako štedrovečerný stôl nám pripomína ich. Hlavne v takom starodávnom dome, ako je náš.¹⁵

Ešte zreteľnejšou sa stáva táto dvojaká funkcia opakovania v rozhovoroch. Kým uplynutie deväťdesiatich rokov sa vyjadruje krátkym spomenutím vždy nových príbehov, opakujú sa pri štedrovečernom stole tie isté, takmer ustálené vety. Vždy znova a znova chvália kázeň,¹⁶ víno sa nalieva s istými tradičnými pripomienkami¹⁷, hovorí sa o reume niektorého známeho, alebo volajú slúžku, aby šla obsluhovať. Takýmto opakovaním sa odohrá vianočný príbeh ako stále si podobný proces, zahrňujúci deväťdesiat rokov; avšak znázorňuje sa tak, že sa menia mená (farára, chorého známeho, slúžky), aj ako opakovanie samo osebe, ktoré by bez uplyvania času medzitým muselo byť nezmyselné. Aj dramatické postavy ukazujú, že sú preniknuté dualitou menlivosti a stálosti, zatiaľ čo sa proti vymieňajúcim štyrom generáciám stavia statická postava v dome bývajúceho „chudobného príbuzného“, ktorá sa len raz zmení v osobu.

A napokon táto dvojitosť je aj základom javiskového štýlu Štedrej večeri zodpovedá realistický obraz scény: „Jedáleň v dome Bayardovcov. Dlhý stôl, prestretý a pripravený na vianočnú večeru, je postavený paralelne s rampovými svetlami do ich bezprostrednej blízkosti. Za vrchostolom, vpravo od diváka, je miesto pre toho, kto bude krájať veľkého pečeného moriaka, ktorý je tu už pred ním pripravený. Dvere vľavo vedú do siene.“ Tento realizmus však narúšajú symboly, ktoré naznačujú, že čas prichádza, ale sa i mína. „Celkom vľavo, tesne pri pilieri v prosceňu, nezvyčajná brána, ozdobená girlandami z kvetov a plodov. Priamo oproti nej podobná brána, ale potiahnutá čiernym zamatom a zastretá. Brány znázorňujú zrodenie a smrť.“¹⁸ A ako sú tieto dva portály bez prechodu v popredí realistického javiska, tak sa mení vždy na symbolickú hru hercov, ktorá, hoci nepoužívajú rekvizít, jednako je len „prirodzená“: narodenie detí sa znázorňuje ich príchodom cez bránu, ktorá je ozdobená ovocím a kvetinami; ťažká choroba, vlečúca sa celé roky, vyjadruje sa tak, že chorý vstane od stola, priblíži sa k čiernej zahalenému portálu a chvíľku váhavo pri ňom postojí; starnutie symbolizujú biele vlasy, ktoré sa nasadia takmer nepozorovane ako parochňa; a napokon smrť sa znázorňuje ako vyjdenie cez čiernu bránu. Až pomocou tohto jednoduchého symbolického scénického postupu, ktorý sa stavia do protikladu k dramatickému iluzionizmu ako epicko-zosobňujúci, ukazuje sa hra, ktorú dosiaľ označovali z technického hľadiska ako dramatizovanú montáž, vo svojej skutočnej podstate: ako svetské mystérium o čase.

18. spomienka (miller)

Vývin, ktorý prekonal Arthur Miller medzi uverejnením svojich dvoch prvých diel, vývin z epigóna na novátora, nesie veľmi zreteľné znaky všeobecnej premeny štýlu, ktorá zároveň spája i delá dramatikov prelomu storočia a dramatikov dneška: je to utváranie tematickej epiky z vnútra dramatickej formy. Ak sme dosiaľ poukazovali na tento proces, pre dejiny vývinu modernej dramatiky centrálny tým, že sme hlavne porovnávali obe periódy a že sme stavali do protikladu Ibsena a Pirandella, Čechova a Wildera, Hauptmana a Brechta, tak u Millera, ako kedysi u Strindberga, tento proces dá sa objasniť z tvorby toho istého autora.

V hre *Všetci moji synovia* (*All my Sons*, 1947) sa Miller pokúsil zachrániť Ibsenovu analytickú spoločenskú dramatikú a preniesť ju v nezmenenej podobe do americkej prítomnosti. Ide tu o zločin hlavného predstaviteľa rodiny Kellerovcov, ktorý je už roky premlčaný; dodávanie chybných súčiastok pre vojenské lietadlá — čím zapríčinil aj utajovanú samovraždu svojho syna Tommyho — sa postupne odкрýva v neúprosnej analýze. Sú tu všetky sekundárne momenty deja, ktoré musia rozprávaniu o minulosti dávať ráz dramatického príbehu — tak napríklad návrat niekdajšej Tommyho nevesty a jej brata, ktorých otec, Kellerov úradník, nevinne pyká za jeho zločin. Nechýba ani tá často trápne pôsobiaca rekvizita, ktorou u Ibsena vo vnútri postáv nepretržite pôsobiaca minulosť viditeľne presahuje do prítomnosti, ktorá súčasne symbolizuje hlbší zmysel hry: je tu strom, ktorý kedysi zasadili pre Tom-

myho, vzadu vo dvore tvoriacom scénu; minulú noc ho však búrka rozčesla napoly. Keby nebola po *Všetkých mojich synoch* nasledovala *Smrť obchodného cestujúceho* (*Death of a Salesman*, 1949), tak by bolo rozhodne treba pripomenúť, že je to dôkaz obrovského Ibsenovho vplyvu v anglosaských krajinách, ktorý sa začína G. B. Shawom a trvá i dnes. Takto sa však zdá; akoby tu šlo o dielo učňovských rokov, akoby Miller, zaneprázdnený javiskovým stvárňovaním „pomýleného života“¹ a hlavne traumatickej minulosti, bol mal spoznať už ako Ibsenov epigón, na aký odpor narazí táto tematika zo strany dramatickej formy a akú daň musí splatiť, ak si ju chce vynútiť. Na čo sme poukázali v súvislosti s *Johnom Gabrielom Borkmanom*, muselo byť Millerovi jasné, keď pracoval na hre *Všetci moji synovia*: totiž protirečenie medzi spomienkami na minulosť v téme a medzi priestorovo-časovou prítomnosťou postulovanou dramatickou formou, z toho vyplývajúca potreba motivovať analýzu v dodatočne vymyslenom deji a napokon nejednotnosť v tom, že druhý príbeh ovláda javisko, zatiaľ čo vlastný „dej“ je ešte vždy zakliaty do výpovedí postáv.

Týmto protirečeniam sa chce Miller vyhnúť v ďalšej hre, tým, že sa zrieka dramatickej formy. Hlavná vec pri tom je, že sa vzdáva analýzy, ktorá je akoby prestrojená za dej. Minulosť sa už v dramatickom spore nedostáva k slovu násilne, dramatické postavy sa nie kvôli formálnemu princípu stávajú pánmi minulého života, ktorého bezmocnými obeťami sa v skutočnosti stali. Minulosť sa zobrazuje tak, ako vystupuje v skutočnom živote: z ich vlastnej vôle „v mimovoľnom spo-

mínani“ („mémoire involontaire“, Proust). Tým minulosť zostáva zároveň subjektívnym zážitkom a nevytvára v spoločnej analýze zdanlivé mosty medzi ľuďmi, ktorých po celý život nespojila. Tak nastupuje v súčasnej téme na miesto medzilidského príbehu, ktorý by nútil k rozprávaní o minulosti, duševný stav individua, čo sa dostáva pod nadvládu spomienky. Takto je vykreslený aj starnúci obchodný cestujúci Loman; hra sa začne, keď sa Loman úplne pohrúži do spomienok. Od istého času pozorujú jeho najbližší, že sa zavše rozpráva sám so sebou; v skutočnosti hovorí k nim, ale nie v reálnej prítomnosti, lež v spomienkach z minulosti, ktorej sa nevie zbaviť. Prítomnosť hry tvorí štyridsaťosem hodín, nasledujúcich za neočakávaným Lomanovým návratom z obchodnej cesty: za volantom sa ho zakaždým zmocnila minulosť. Márne sa usiluje, aby ho preložili do newyorskej kancelárie podniku, ktorého zástupcom je celé desaťročia; všimnú si jeho stav, že stále rozpráva o minulosti, a prepustia ho. Loman si napokon vezme život, aby pomohol svojej rodine peniazmi za životnú poisťku.

Táto dejová kostra prítomnosti má máločo spoločného s dejovou kostrou príslušných Ibsenových drám alebo aj s hrou *Všetci moji synovia*. Nie je to ani do seba uzavretý dramatický príbeh ani nechce vyvolávať minulosť v dialógoch. Charakteristický je pre to výjav medzi Lomanom a jeho šéfom. Ten nie je ochotný v spoločnom rozhovore sprítomňovať si životnú dráhu obchodného cestujúceho a osobu svojho otca, ktorý bol údajne Lomanovi naklonený; opustí miestnosť a nechá Lomana s jeho spomienkou, ktorá stále silnie.

Táto spomienka vytvára však nový, i keď, pravda, vo filme už dávno známy postup „krátkeho spätného záberu“ (tzv. flash back), ktorým sa postavi minulosť mimo dialógu. Vždy znova sa mení scéna na výjavy, ktoré sa vyvíjajú v „mimovoľnom spomínaní“ obchodného cestujúceho. Spomienka sa realizuje inakšie než v podobe Ibsenovského súdu nad minulosťou, vonkoncom formálne,² a ani sa o tom nevraví. Hrdina sa pozerá na seba v minulosti a dostáva sa do subjektívnej formy diela ako na seba spomínajúci subjekt. Výjav ukazuje iba jej epický predmet: sám subjekt, na ktorý sa spomína, obchodného cestujúceho v minulosti, ako hovorí so svojou rodinou. Jeho najbližší už netvorí samostatné dramatické postavy, ale vystupujú ako projekcie postáv v expresionistickej dramatike, späté centrálnym subjektom. Z porovnania tejto „spomienkovej hry“ s „divadlom v divadle“, ako ho pozná dráma, možno presne určiť jej epickú podstatu. Divadelné predstavenie v *Hamletovi*, kde sa predvádza predpokladaná minulosť, aby sa „pohlo svedomím kráľa“³ („catch to conscience of the king“), je ako epizóda vstavané do deja a tvorí v ňom uzavretú sféru, ktorá nechá jestvovať dej ako svoje pozadie. Keďže druhá hra je použitá ako téma, teda moment predvádzania sa nezakrýva, čas a miesto oboch dejov sa nedostávajú do konfliktu; tri dramatické jednotky a tým aj absolútnosť príbehu zostávajú nedotknuté. V *Smrti obchodného cestujúceho* však nie je predvádzanie minulosti tematickou epizódou, prítomný dej neprestajne do nej vyúsťuje. Nevystupuje nijaká skupina hercov; postavy môžu bez slova hrať seba samých, lebo striedanie udalostí odohrá-

vajúcich sa medzi ľuďmi v prítomnosti a udalostí z minulosti, na ktoré sa spomína, je zakorenené v epickom princípe formy. Tým sa rušia i dramatické jednoty, a to v najradikálnejšom zmysle: spomienka neznamená len mnohorakosť miesta a času, ale stratu ich identity vôbec. Časovo-priestorová prítomnosť deja nestáva sa relatívnou iba so zreteľom na iné úseky prítomnosti, ale skôr je relatívna sama osebe. Preto na scéne javiska nenastáva vlastne striedanie, ale nepretržitá premena. Dom obchodného cestujúceho je stále na javisku, ale jeho steny si v retrospektívnych výjavoch nikto nevšíma, ako to zodpovedá spomienke, ktorá nepozná nijaké ohraničenie časom a priestorom. Zvlášť zreteľnou sa stáva táto relativita prítomnosti v prechodných výjavoch, ktoré patria ešte k vonkajšej, ale už aj vnútornej skutočnosti. Tak sa v prvom dejstve, kým Loman hrá so svojim susedom Charleym v karty, zjaví na javisku postava Bena, brata obchodného cestujúceho, na ktorého si spomína:

WILLY: Ide na mňa strašná únava, Ben.

CHARLEY: To nič, len hraj; bude sa ti lepšie spať. Dobre som počul, že si mi povedal „Ben“?

WILLY: To je čudné. Už druhý raz si mi pripomenul môjho brata Bena.⁴

Obchodný cestujúci nepovie ani slova, že vidí pred sebou stáť mŕtveho brata. Lebo halucinácia by pôsobila ako jeho zjavenie len v dramatickej forme, ktorá zásadne vylučuje vnútorný svet. Tu sa však zároveň zobrazuje prítomná skutočnosť a vnútorná skutočnosť minulosti. Keď obchodnému cestujúcemu spomenú brata, ten už stojí na javisku: spomienka

vošla do princípu javiskovej formy. Pretože takto k rozhovoru postáv pristupuje dovnútra zameraný monológ, totiž dialóg s človekom, na ktorého sa spomína, môže v dôsledku toho vzniknúť navzájom nesúvisiace zhováranie sa čechovovského typu:

BEN: Matka býva s vami?

WILLY: Nie, dávno umrela.

CHARLEY: Kto?

BEN: To je škoda! Bola to vynikajúca dáma, naša matka.

WILLY (k Charleymu): Há?

BEN: Dúfal som, že našu starkú ešte uvidím.

CHARLEY: Kto umrel?

BEN: O otcovi si niečo počul?

WILLY (sklesle): Čo tým myslíš: kto umrel?

CHARLEY: O čom to rozprávaš?⁵

Aby Čechov mohol v dramatickej forme stvárniť, že postavy jednoducho si nerozumejú, potreboval ako tematickú oporu motív nahluchlosti.⁶ Vychádza sa tu formálne z toho, že sú tu popri sebe dva svety, ktorých súčasné zobrazenie umožňuje nový formálny princíp. Jeho prednosť v porovnaní s čechovovskou technikou je zrejmá. Tematická opora, ktorej symbolický charakter zostáva nejasný, umožňuje síce, aby si postavy vzájomne nerozumeli, zakrýva však zároveň i pravý pôvod tohto nerozumenia si, totiž že človek sa zapodieva sám so sebou a so spomienkami z minulosti, ktorá môže vystúpiť ako taká, až keď sa odstráni princíp dramatickej formy.

Až táto minulosť, znovu sa meniaci na prítomnosť, napokon otvorí oči obchodnému cestujúcemu, usilujúcemu sa zúfalo

prísť na koreň svojmu nešťastiu a ešte vo väčšej miere neúspechom v povolani svojho staršieho syna. Ako raz sedí v reštaurácii naproti svojim synom, vynára sa v jeho spomienke náhle istý výjav z minulosti, ktorý vidia i diváci: syn ho nájde v izbe istého bostonského hotela s milenkou. Teraz Loman chápe, prečo jeho syn od tej chvíle ustavične menil zamestnanie a vlastnou vinou si skazil kariéru akousi krádežou: chcel potrestať svojho otca.

Toto tajomstvo — otcov hriech — motív prebraný od Ibsena a tvoriaci ústredný motív aj v hre *Všetci moji synovia*, nechcel Miller odhaliť v *Smrti obchodného cestujúceho* v nejakom súdnom procese, ktorý by vymyslel len kvôli forme. Dal za pravdu Balzacovým slovám, v znamení ktorých akoby žili Ibsenove i jeho postavy: „Zomierame celkom neznámi“ („Nous mourrons tous inconnus“).⁷ Nakol'ko k dialógu, prebiehajúcemu vždy v prítomnosti, ktorý je v dráme jediným stvárňovacím prostriedkom, pristúpila spomienka, podaril sa dramaticky vidieť paradox: sprítomniť na javisku minulosť viacerých ľudí, ale vo vedomí iba jedného človeka. V protiklade k analýze, ktorá je u Ibsena súčasťou témy, predvádzanie minulosti, založené na formálnom princípe, nemá vplyv na ostatné postavy. Pre syna zostane ten výjav navždy prísne stráženým tajomstvom, ktoré nie je schopný vyjaviť nikomu, ako základný fakt, ktorý rozbil jeho život. Táto nemá nenávisť ho neopúšťa, ani keď otec spácha samovraždu, ba ani potom nie. A v „rekviem“, ktorým sa končí hra, manželka obchodného cestujúceho vyslovuje nad hrobom slová, otrasné práve tým, že nič netuší:

Odpusť mi, môj drahý. Nemôžem plakať. Nevieam, prečo je to, ale nemôžem plakať. Nechápem, čo sa stalo. Prečo si to len urobil? Pomôž mi, Willy, nemôžem plakať. Tak mi to všetko pripadá, akoby si bol zase len na ďakej ceste. Vždy ťa len čakám. Willy, drahý môj, nemôžem plakať. Prečo si to urobil? Pýtam sa, pýtam sa, pýtam a neviem nájsť odpoveď... (Opona.)⁸

namiesto záveru

Dejiny modernej dramatiky nemajú nijaké posledné dejstvo, nezatvorila sa za nimi ešte opóna. Preto naše úvahy, ktoré predbežne končíme, netreba považovať v nijakom prípade za posledné slovo. Pre toto posledné slovo nedozrel ešte čas, ako nedozrel čas ani na stanovenie nových noriem. Predpísať, čo má obsahovať moderná dráma, nie je poslaním jej teórie. Nazreli sme iba letmo do tvorby, pokúsili sme sa o teoretickú formuláciu. Jej cieľom je poukázať na nové formy, lebo dejiny umenia neurčujú idey, ale ich premena na formy. Dramatici si vynútili na základe zmenenej tematiky prítomnosti nový svet foriem — nájde v budúcnosti odozvu? Hádam všetko, čo je formou, na rozdiel od tematickej stránky, obsahuje v sebe svoju budúcu tradíciu ako možnosť. Ale historická premena vo vzťahu medzi subjektom a objektom spolu s dramatickou formou sproblematicovala samu tradíciu. Namiesto nej pozná čas, ktorého originálnosti patrí všetko, iba kópiu. Aby mohol vzniknúť nejaký nový štýl, bolo by treba riešiť nielen krízu dramatickej formy, ale tradície ako takej.

Naše skúmanie vďačí za významné podnety Heglovej estetiky, Staigerovým *Základným pojmom poetiky*, článkú

G. Lukácsa *K sociológii modernej drámy a Filozofii novej hudby*
od Th. W. Adorna.

Zürich, september 1956

k druhému vydaniu
roku 1963

Táto štúdia vznikla pred desiatimi rokmi. Už tento fakt vysvetľuje voľbu jej príkladov, ktoré by sme v poslednej časti asi všetky neponechali, keby sme mali písať túto prácu dnes. Keby niekto očakával od tohto nového vydania, že bude rozoberať aj dramatikú posledného desaťročia, znamenalo by to neuznať zámer tejto práce a považovať za dejiny modernej drámy to, čo sa usiluje z ukážok vyčítať ako podmienky jej vývinu. Z týchto dôvodov sme text nerozšírili, iba čiastočne zrevidovali.

Göttingen, február 1963

príspevok
o problematike
modernej dramatiky

Vývoj literárnych druhov určujú práve tak vonkajšie podmienky ako vnútorné príčiny. Pri sledovaní vývojových premien jednotlivých druhov — bez ohľadu na to, či ide o lyriku, epiku alebo dramatikú — je ľahšie zrekonštruovať tento vonkajší rámec než objasniť vnútorné hybné sily.

Jurij Tyňanov povedal, že „pri analýze literárneho vývinu stretávame sa s nasledujúcimi etapami: 1. v pomere k automatizovanému princípu konštrukcie vynoruje sa dialekticky protikladný konštruktívny princíp; 2. nasleduje jeho aplikovanie — konštruktívny princíp hľadá si najľahšiu aplikáciu; 3. rozširuje sa na najväčšie množstvo zjavov; 4. automatizuje sa o vyvoláva protikladné princípy konštrukcie“.

Je to výstižná, no pomerne hrubá schéma. Na vývoji literárnych druhov zúčastňuje sa oveľa viac vnútorných i vonkajších činiteľov — polarita protikladných „konštruktívnych princípov“ je len jedným z nich.

Dalo by sa to overiť i na vývine moderných dramatických foriem.

Na počiatku tohto procesu stojí symbolizmus. Nielen jeho „konštruktívne princípy“, protikladné s postupmi realizmu a naturalizmu, ale celá jeho noetika a poetika určili špeci-

fickú podobu nových dramatických foriem, ako ich nachádzame predovšetkým v tvorbe Mauricea Maeterlincka. Strindberg, vyrastajúci z naturalizmu, súvisí na jednej strane s Ibsenom, na druhej strane s Maeterlinckom, no ako novátor pokročil aj ďaleko za nich; v ďalšom vývoji sa to potvrdí okrem iného tým, že s jeho „vizionárskymi“ dielami naplno rezonuje expresionizmus, ba aj surrealizmus a napokon i tzv. absurdné divadlo.

Pokračovať týmto smerom znamenalo by pokúšať sa o rekonštrukciu vonkajšieho rámca vývinu modernej dramatiky. Treba skúmať jeho vnútorné hybné sily, hľadať imanentnú vývojovú dialektiku dramatickej štruktúry, prejavujúcu sa ako vnútorne nevyhnutný pohyb v celom tom rozpätí od Ibsena po Millera a od Maeterlincka po Becketta.

Túto analýzu sa podobral urobiť vo svojej práci Teória modernej drámy Peter Szondi, pôsobiaci ako germanista na univerzite v Göttingene.

Ak analyzuje tvorbu veľkých dramatikov z konca 19. storočia až po dramatických autorov našej prítomnosti, robí to dôsledne z aspektu imanentnej vývojovej dialektiky drámy ako špecifického literárneho druhu, zásadne odlišného od lyriky a epiky. Ukazuje, že k premene štruktúry a štýlov v oblasti modernej dramatiky neprišlo náhodne, cestou postupných zásahov jednotlivých tvorivých individualít, ale zákonite, v dôsledku nevyhnutnej vnútornej vývinovej logiky, determinovanej rozkladom a krízou klasickej dramatickej formy. Táto krízová situácia implikovala rozličné riešenia — každý z veľkých dramatikov, či už vychádzal z realistických alebo naturalistických, zo symbolistických alebo expresionistických pozícií, reagoval na ňu individuálne, na

základe osobných dispozícií, no vždy so zreteľom na vývojové danosti.

Tým, že prišlo k dezintegrácii klasickej dramatickej formy, nastal stav, ktorý by sa dal nazvať ako situácia ohrozenia epikou, ako zepizovanie drámy. To je vlastne základné protirečenie, z hľadiska ktorého Peter Szondi sleduje vývojové premeny dramatickej štruktúry. Antagonizmus medzi dramatickým a epickým princípom má ďalekosiahly dosah na vzťah drámy k objektívnej realite, k autorskému subjektu, k základným štrukturálnym zložkám, ako napríklad dej, dialóg, čas atď.

Ak sám poukazuje, že na jeho prácu a názory vplývali autori ako Hegel, Lukács, Adorno, Staiger — dal by sa pridať ešte Heidegger — je zrejme, že v Szondiho analýze splyývajú popri literárnovedných prvkoch i prvky filozofické a sociologické: z toho vyplýva i pomerne abstraktný spôsob štylizovania jeho náročného textu.

No Szondiho Teória modernej drámy nie je pokus o abstraktný systém, ale o historickú rekonštrukciu vnútorného vývinu. Ak v modernej literárnej vede platí, povedané formuláciou Maxa Wehrliho, že „tvar možno poznať len v dejinách a dejiny zase len v tvare“, pridáva sa tejto zásady aj on; preto sa mu darí podať „diachronický obraz bez porušenia synchronických komplexov“.

Jeho Teóriu modernej drámy treba chápať skutočne ako pokus, no podnetný a pozoruhodný — podobne ako prácu Huga Friedricha o „štruktúre modernej drámy“ (Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, 1956). Viaceré jeho poznatky aplikovala vo svojich prácach napríklad

Marianne Kestingová (Panorama des zeitgenössischen Theaters 1962, Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik, 1965). Možno ho korigovať, možno s ním polemizovať, no možno na neho aj plodne nadväzovať: jeho príspevku o problematike modernej dramatiky naozaj sa nedá uprieť prienik a objavný pohľad do jej zložitej imanentnej dialektiky.

JULIUS PAŠTEKA

bibliografické poznámky

Úvod

- 1 *Aristoteles, Über die Dichtkunst*, Hsg. A. Gudeman. Philos. Bibl. Bd. 1, Leipzig 1921, p. 37
- 2 porov. *Goethe, Über Epische und Dramatische Dichtung*, ďalej: *Schiller an Goethe am 26. Dez. 1797*
- 3 *Hegel, Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Bd. 8, p. 303
- 4 tamže, s. 302
- 5 *Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949, p. 28
- 6 porov. s. 2
- 7 *G. Lukács, Die Theorie des Romans*. Berlin 1920, p. 36. Neuauflage: Neuwied-Berlin 1963
- 8 *R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934

Dráma

- 1 porov. *Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik*, a.a. 0. Bd. 14, p. 479 ff.
- 2 porov. charakteristické znaky dramatického štýlu u *E. Staigera, Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946

1. Ibsen

- 1 *Hölderlin, Sämtliche Werke*, Grosse Stuttgarter Ausgabe, Bd. II/1, p. 373

- 2 Aristoteles, a. a. O., c. 11, 2. Porov. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*. Frankfurt a. M. 1961, p. 65 ff.
- 3 verš 353. Prel. E. Staiger, *Die Tragödien des Sophokles*. Zürich 1944
- 4 H. Ibsen, *Hry II*, SVKL, Bratislava 1958, s. 576
- 5 tamže, s. 610
- 6 tamže, s. 622
- 7 tamže, s. 580
- 8 tamže, s. 612
- 9 tamže, s. 579^e
- 10 tamže, s. 582
- 11 tamže, s. 610
- 12 tamže, s. 616
- 13 tamže, s. 623
- 14 tamže, s. 623
- 15 tamže, s. 638
- 16 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, p. 127
- 17 tamže, s. 135
- 18 tamže, s. 135
- 19 porov. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Leipzig 1927, p. 98—102
- 20 porov. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, a. a. O., p. 108 f.
- 21 Rilke, a. a. O., p. 101
- 22 citované v: G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Bd. 38 (1914). Porov. i *Schriften zur Literatursoziologie*. Hsg. P. Ludz. Neuwied 1961, p. 261—295

2. Čechov

- 1 A. P. Čechov, *Hry V*, SVKL, Bratislava 1955, s. 240
- 2 tamže, s. 215
- 3 tamže, s. 229
- 4 tamže, s. 204, originál v 1. osobe

- 5 tamže, s. 219
- 6 tamže, s. 251
- 7 G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, a. a. O., p. 678 f.
- 8 tamže, s. 679
- 9 A. P. Čechov, c. d., s. 213
- 10 tamže, s. 223

3. Strindberg

- 1 *Strindberg, Samlade Skrifter*. Bd. 18. Citované a preložené do nemčiny z C. E. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*. Ann Arbor 1930, p. 99
- 2 A. Strindberg, *Drámy*, SVKL, Bratislava 1962, s. 72
- 3 tamže, s. 103
- 4 porov. s. 9
- 5 A. Strindberg, *Drámy*, c. d., s. 110
- 6 tamže, s. 111
- 7 Rilke, a. a. O. p. 101
- 8 *Strindberg, Gesamtausgabe*, übers. E. Schering. München 1908—1928, Bd. 10, p. 177 f.
- 9 porov. Dahlström a. a. O., p. 49 ff., p. 124 ff.
- 10 *Strindberg, Gesamtausgabe*, Bd. 5, p. 7
- 11 tamže, s. 52
- 12 *Strindberg, Ein Traumspiel*. Übers. W. Reich, Basel 1946, p. 46
- 13 tamže, s. 32
- 14 tamže, s. 90
- 15 tamže, s. 57
- 16 tamže, s. 62 n.
- 17 *Strindberg, Gespenstersonate*. Übers. M. Mann, Insel-Bücherei Nr. 293, p. 12
- 18 tamže, s. 24
- 19 tamže, s. 42

4. Maeterlinck

- 1 *Maeterlinck, Les Aveugles. Théâtre I-II, Bruxelles 1910. Po nemecky: Die Blinden. Übers. L. v. Schlözer, München o. J., p. 9 f.*
- 2 tamže, s. 10
- 3 tamže, s. 23 n.
- 4 tamže, s. 11
- 5 *Les Aveugles, p. 104; po nemecky: p.41*
- 6 *Maeterlinck, Intérieur. A. a. O. Po nemecky: Daheim. Übers. G. Stockhausen, Berlin 1899, p. 66*
- 7 tamže, s. 87 n.
- 8 tamže, s. 76 n.

5. Hauptmann

- 1 *Hauptmann, Die Weber. Gesammelte Werke, Volksausgabe, Berlin 1917, Bd. 1, p. 375*
- 2 tamže, s. 384

Prechod

- 1 *G. Lukács, Die Theorie des Romans, p.127*
- 2 *Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a. a. O. Bd. 14, p. 324*
- 3 porov. *P. Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck. In: Euphorion, Band 48/1954, p. 410*
- 4 *E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946, p. 66*
- 5 *R. Kassner, Das physiognomische Weltbild (tam: Erinnerungen an Hofmannsthal). München 1930, p. 257*

6. Naturalizmus

- 1 porov. s. 30

7. Konverzačná hra

- 1 porov. *E. Staiger, Der Schwierige. V: Meisterwerke deutscher Sprache. Zürich 1943*

8. Jednoaktovka

- 1 *G. Lukács, Zur Soziologie des modernen Dramas a. a. O., p. 681*
- 2 porov. s. 33
- 3 *Strindberg, Der Einakter. V: Elf Einakter. München 1918, p. 340*
- 4 *Schelling, Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus. Zehnter Brief. V: Philosophische Schriften, Bd. 1. Landshut 1809. Porov. P. Szondi, Versuch über das Tragische a. a. O., p. 13 ff.*
- 5 *Strindberg, Der Einakter, p. 341*

9. Stiesnenost a existencializmus

- 1 *Hebbel, Vorwort zu Maria Magdalene. Sämtliche Werke, hsg. R. M. Werner, Bd. 11, Berlin 1904*
- 2 *Lorca, Bernarda Albas Haus. V. Die dramatischen Dichtungen. Übers. E. Beck. Wiesbaden 1954, p. 398*
- 3 tamže, s. 412 n.
- 4 *R. Kassner, Hebbel. V: Motive. Berlin o. J., p. 185. (Aj v: Essays, Leipzig 1923)*
- 5 tamže, s. 186
- 6 *G. Anders, Kafka, Pro und Contra. München 1951*

- 7 Sartre, *Huis Clos*, V: *Théâtre*. Paris 1947, p. 167. Po nemecky: *Bei geschlossenen Türen*. Übers. H. Kahn. V: *Dramen*. Zürich 1954, p. 95
 8 Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*. V: *Gedichte und lyrische Dramen*, Stockholm 1946, p. 272

10. Subjektívna dramatika (expresionizmus)

- 1 Th. W. Adorno, *Minima Moralia*. Berlin-Frankfurt 1951, p. 283
 2 tamže, s. 291
 3 porov. s. 36 n.
 4 porov. s. 38
 5 K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin 1919, p. 57

11. Politická revue (Piscator)

- 1 E. Piscator, *Das politische Theater*. Berlin 1929, p. 128
 2 tamže, s. 30
 3 tamže, s. 81 n.
 4 porov. s. 50 n.
 5 Piscator, a. a. O., p. 65
 6 tamže, s. 131 n.
 7 tamže, s. 133
 8 tamže, s. 65
 9 tamže, s. 150 n.
 10 tamže, s. 174 a Abb. za s. 176
 11 tamže, Abb. za s. 128

12. Epické divadlo (Brecht)

- 1 B. Brecht, *O divadelnom umení*, SVKL, Bratislava 1959, s. 193

- 2 tamže, s. 30
 3 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, a. a. O., Bd. 14, p. 479 ff.
 4 Brecht, *Die Mutter*. V: *Versuche* 7, 1933, p. 4
 5 B. Brecht, *O divadelnom umení*, c. d., s. 205
 6 Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, p. 153
 7 Brecht, *Anmerkungen zu Die Mutter*, p. 65
 8 B. Brecht, *O divadelnom umení*, c. d., s. 215
 9 tamže, s. 217

13. Montáž (Bruckner)

- 1 porov. s. 42
 2 Bruckner, *Die Verbrecher*. Berlin 1928, p. 102
 3 tamže, s. 77
 4 tamže, s. 82
 5 tamže, s. 85
 6 tamže, s. 99
 7 tamže, s. 99
 8 tamže, s. 100
 9 tamže, s. 102—104
 10 porov. s. 64
 11 porov. Th. W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. V: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1958

14. Hra o tom, ako nemožno vytvoriť drámu (Pirandello)

- 1 L. Pirandello, *Šesť postáv hľadá autora*, SVKL, Bratislava 1963, s. 42
 2 tamže, s. 55
 3 porov. s. 21
 4 L. Pirandello, c. d., s. 47

- 5 tamže, s. 65
- 6 tamže, s. 121
- 7 tamže, s. 105
- 8 tamže, s. 98
- 9 tamže, s. 98
- 10 tamže, s. 52
- 11 tamže, s. 62
- 12 porov. s. 42 n. a s. 52 n.
- 13 porov. s. 8

15. „Monologue intérieur“ (O'Neill)

- 1 porov. s. 26
- 2 2. dejstvo, 5. výstup
- 3 3. dejstvo, 4. výstup
- 4 2. dejstvo, 5. výstup
- 5 porov. s. 82
- 6 *Hebbel, Sämtliche Werke*, Bd. 2, p. 200 f.
- 7 tamže, s. 218

16. Epický subjekt ako režisér (Wilder)

- 1 porov. s. 54
- 2 porov. s. 7
- 3 *Wilder, Our Town*, New York 1938. Po nemecky: *Unsere kleine Stadt*. Übers. H. Sahl. Fischers Schulausgaben. Frankfurt a. M. 1954, p. 32
- 4 tamže, s. 48
- 5 porov. s. 19 n.
- 6 porov. s. 50 n.
- 7 porov. s. 42

- 8 porov. s. 52
- 9 porov. s. 119
- 10 porov. s. 87
- 11 *Unsere kleine Stadt*, p. 61
- 12 tamže s. 62
- 13 *Wilder, Correspondence with Sol Lesser. V: Theatre Arts Anthology*, ed. R. Gilder. New York 1950

17. Hra o čase (Wilder)

- 1 porov. s. 15
- 2 porov. s. 9
- 3 porov. *Schiller an Goethe*, 18. Juni 1799
- 4 porov. *G. Lukács, Die Theorie des Romans*, p. 127—140
- 5 tamže, s. 129
- 6 *Wilder, The Long Christmas Dinner*. New York 1931. Po nemecky: *Das lange Weihnachtsmahl*. Übers. H. E. Herlitschka. V: *Einakter und Dreiminutenspiele*. Frankfurt a. M. 1954, p. 80 f.
- 7 tamže, s. 85
- 8 tamže, s. 86
- 9 tamže, s. 90
- 10 tamže, s. 91
- 11 tamže, s. 93
- 12 tamže, s. 94 n.
- 13 tamže, s. 96
- 14 tamže, s. 96
- 15 tamže, s. 89
- 16 tamže, s. 75, 79, 82, 92
- 17 tamže, s. 78, 79, 85
- 18 tamže, s. 73

18. Spomienka (Miller)

- 1 porov. s. 19
- 2 porov. s. 65
- 3 2. dejstvo, 2. výstup
- 4 A. Miller, *Smrť obchodného cestujúceho*, SVKL, Bratislava 1961, s. 60
- 5 tamže, s. 62
- 6 porov. s. 27 n.
- 7 porov. s. 22
- 8 A. Miller, *Smrť obchodného cestujúceho*, c. d., s. 206

obsah

Úvod: Historická estetika a poetika druhov	7
I. Dráma	13
II. Kríza drámy.	19
✓ 1. Ibsen	21
✓ 2. Čechov	31
3. Strindberg	38
4. Maeterlinck	55
5. Hauptmann	60
Prechod: Teória premeny štýlu	72
III. Pokusy o záchranu	81
6. Naturalizmus	81
7. Konverzačná hra.	85
8. Jednoaktovka	88
9. Stiesnenosť a existencializmus	94
IV. Pokusy o riešenie	103
10. Subjektívna dramatika (expresionizmus)	103
11. Politická revue (Piscator)	107
12. Epické divadlo (Brecht)	113
13. Montáž (Bruckner)	119
14. Hra o tom, ako nemožno vytvoriť drámu (Pirandello)	125
15. „Monologue intérieur“ (O'Neill)	132
16. Epický subjekt ako režisér (Wilder)	137
17. Hra o čase (Wilder)	144
18. Spomienka (Wilder) MILLER	152
Namiesto záveru	160
K druhému vydaniu roku 1963	162
Príspevok o problematike modernej dramatiky	163
Bibliografické poznámky	167

knižnica
estetického vzdelania

•
peter szondi
teória
modernej drámy

Z nemeckého originálu Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956, preložil Ernest Marko. Štúdiu napísal dr. Július Pašteka. Obálku a väzbu navrhol Milan Hegar. Vyšlo ako 28. zväzok Knížnice estetického vzdelania, ktorú rediguje Juraj Klaučo. Vyšlo vo vydavateľstve Tatran, Bratislava 1969. 1. vydanie. Vytlačené v roku 1969. Strán 180. Kníhtlač. Zodpovedná redaktorka Evelína Radičová. Vytlačili Tlačiarne Slovenského národného povstania, n. p., Martin. Náklad 1000 výtlačkov. AH 6,94. VH 7,16. 301—0901 — 2197 — 1040/1-1067.

61—883—68
403/22/855

brož. Kčs 11,10
viaz. Kčs 15,—