

Dryden bol však so svojím dielom zjavne nespokojný. V predslove k *All for Love* (1678, *Všetko pre lásku*) akoby bol odhodlaný obnoviť shakespearovskú tradíciu. Obmedzenia klasicistickej drámy „*nechávajú primálny priestor pre anglickú tragédiu, ktorá potrebuje stáť na širších základoch... Vo svojom štýle sa hlásim k napodobňovaniu božského Shakespeara.*“ No už o rok svoj teoretický základ opäť zmenil. Veľká časť state, ktorá uvádza Drydenovu verziu *Troila a Kressidy*, je výkladom *Poetiky* podľa prísnych zásad Boileaua a Rymera. Uprostred výkladu však nachádzame chválu najmenej klasickej postavy – Calibana. Celá stať sa namáhavo usiluje dokázať, že shakespearovská dráma je predsa len v súlade s Aristotelom, a že medzi správnym zobrazením prírody a aristotelovskými pravidlami je nevyhnutná zhoda. Nestabilnosť vlastná takémuto teoretickému postoju sa odrazila aj v Drydenovom využívaní verša. Kolísal medzi vierou v prirodzenú vhodnosť shakespearovského blankversu a vernosťou rýmovaným dvojverším francúzskeho klasicistického divadla. Niekedy sa jeho tvrdenia končia v úplnom zmätku. Vyhlasuje napríklad, že heroický rým má „*najbližšie k prírode, pretože bol najvznešenejším druhom moderného verša.*“

Teoretické pochybnosti a protichodné ideály sa odrážajú aj v Drydenových hrách. Pre javisko písal asi tridsať rokov a je autorom alebo spoluautorom dvadsiatich siedmich hier. Najvydarenejšie sú komédie, najmä *Marriage à la Mode* (*Svadba podľa módy*). Dryden mal mnohé kvality veľkého autora komédií. Mal ucho vnímavé na spoločenské odtiene jazyka. Úspešne prechádzal vzdialenosť od stredy správania po jeho excentrický okraj – vzdialenosť, ktorá je klasickým základom komédie. Vedel rázne, ale taktne preniknúť do ľúbostných šarvátok. *Svadba podľa módy* má tempo a triezvu inteligenciu kvalitnej komédie. Sheridanova tvorba je popri nej hrubozrnná. Drydenovi sa však nepodarilo spracovať politické a tragické motívy. Heroickým hráť sa najlepšie darí v paródii. Sú to obrovské konštrukcie z rétoriky a nápadného gesta postavené na citovej prázdnote. Ak máme nejaký pôžitok ako v niektorých scénach *Aureng-zebu*, tak technický. Obdivujeme Drydenovu schopnosť udržať v rýmovaných dvojveršiach dlhé rozlety vášne a hnevu. Ani neskoršie čisté tragédie nie sú uspokojivé. Najlepšie sa mu darí prerábať iných. Je to rozhodujúci fakt. Dejiny veľkej drámy sú plné nadaného plagiátorstva. Najmä alžbetinci rabovali slobodne všade, kam im padol zrak. Ale to, čo si brali, brali ako vojnovú korisť, nie ako pôžičku. Osvojili si to a pretvorili na svoj obraz s hrdým zámerom prekonať svojich predchodcov. V Drydenovom prípade to tak nie je. Keď adaptuje *Antonia a Kleopatru*, *Troila a Kressidu* a *Búrku*, nikdy nespúšťa zo zreteľa originál. Predpokladá, že pôvodné dielo žije v pamäti svojho obecnstva. Jeho verzia má byť kritikou alebo variáciou na danú tému. Je to literárne v úzkom význame slova. Skrátka, ide tu o pastiš, nie o znovobjavenie. Po 17. storočí bude hrať umenie pastiša v dejinách drámy čoraz významnejšiu úlohu. Neinvenční básnici budú polievať staré mäso novými omáčkami. Pri analýze Drydena sme síce ešte na míle vzdialení takým pohromám, ako je *Smútok pristane Elektre* alebo Cocteauova *Machine infernale* (*Pekelný stroj*), ale už sa uberáme ich smerom.

Dôvody môžu byť praktické. Anglickú drámu mohlo jednoducho umlčať to, že počas občianskej vojny a počas Cromwellovej vlády boli divadlá zatvorené. Príčiny však môžu byť aj hlbšie, filozofické. Ale nejaké byť musia.

Básnici a teoretici zo začiatku 19. storočia dôkladne skúmali podmienky vtedajšieho divadla, aby tieto dôvody zistili. Romantické myslenie bolo heglovské v tom, že pod zdanlivo samostatným životom umeleckých foriem videlo reálne pôsobenie historických okolností. Ak anglické javisko od 17. storočia nevytvorilo nijakú tragickú drámu, príčinou mohla byť prax divadelného života. Chyba mohla byť v tom, že v podstate len tri divadlá ťažili z monopolu na uvádzanie oficiálne uznanej drámy: Covent Garden, Drury Lane a Theatre Royal na Haymarkete. Patenty a licencie vydané prvýkrát v 80. rokoch 17. storočia sa stali zastaranými prekážkami. Ako v roku 1813 poznamenal istý reformátor:

*Celý úspech dramatiky závisí od vkusu, rozmaru, pohodlnosti, hrabivosti a žiarlivosti troch jednotlivcov, riaditeľov troch londýnskych divadiel.*

Naproti tomu alžbetínsky divák mohol vidieť činohru v ktoromkoľvek z pätnástich divadiel. Navyše, aby si Covent Garden a Drury Lane obhájili nárok na svoje privilegované postavenie, museli mať obrovské rozmery. Ako poznamenal sir John Philip Kemble, dokonca aj veľmi talentovaný a citlivý herec (ako on) musel zdrsnieť svoje umenie, aby zapôsobil na obecenstvo, ktoré sa rátalo aj na tisíce. Divadlo sa tak nevyhnutne odvrátilo od činohry a priklonilo sa k šou. Kemblova inscenácia *Julia Caesara* sa stretla s oveľa menším nadšením ako *jazdecká melódramá* s názvom *Timour the Tartar* (Tatár Timur) alebo veľkolepá šou *The Cataract of the Ganges* (Katarakt Gangy), za ktorú riaditeľ Drury Lane zaplatil nehorázných 5 000 libier.

V priebehu 18. storočia sa začali do popredia dostávať jednotliví herci a herečky. Koniec 18. a začiatok 19. storočia sa tak stali zlatým vekom anglického herectva (Kemble, George Frederick Cooke, Edmund Kean, Macready, jedinečná Sarah Siddonsová). Zdá sa však, že herec dosiahol svoje prednostné postavenie na úkor hry. Sir Walter Scott vyhlásil, že divákov už na *Hamleta* nepriťahuje poézia či zápletky, ale túžba porovnať nejaké gesto alebo intonáciu v Kemblovom stvárnení s tým, ako si ho pamätajú u Garricka. K všeobecnému posunu smerom k melódrame ďalej prispel samotný štýl romantických hercov, ich záľuba v momentoch krajnej vášne a divokého lyrizmu. A keďže divákov priťahovalo skôr herectvo ako hra, dramatici sa usilovali písať hry na mieru vkusu alebo technických možností daného herca. Písali monodrámy, v ktorých bola dôležitá len jediná rola a všetky vedľajšie postavy tejto hviezdy len sekundovali. Keats takto napísal hru *Otho the Great* (Otto Veľký) v nádeji, že Keana možno zaujme hlavná rola: „*Ak príde na koreň tej výbušnej povahy Ludolpha – a on je jediný herec, ktorý to dokáže – získa tým jeho sláva a môj majetok.*“

Problém komercializácie nevyhnutne viedol k závažnejšej otázke. Dráma je najspoľočenskejšou literárnou formou. Žije naplno len pri verejnom uvedení. V tom spočíva

Medzi týmto jasným vedomím a aktom písania však ležal shakespearovský tieň. A v anglickej dráme tam leží dodnes. Problém dramatického verša ostáva do veľkej miery nevyriešený. Jazyk anglickej poetickej drámy sa naďalej pokúša oslobodiť od shakespearovského precedensu. Anglický blankvers akoby bol Shakespearom poznačený až do špiku kostí. Aj dnes je väčšina vážnej drámy „zrúcaninou, v ktorej straší,“ a ja sa len pýtam, ako ďaleko sme pokročili od roku 1902, keď Edmund Gosse o alžbetínskej tradícii povedal: „*Prenasleduje nás, utláča nás, ničí nás.*“

- 1    Prebásnil Móric Mittelmann-Dedinský.  
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.  
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,  
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt.
- 2 – 7    Prebásnila Jana Kantorová-Báliková.
- 8 – 10    Prebásnili Ján Buzássy a Zuzana Hegedusová.
- 11    Prebásnil Ján Boor.
- 12    Preložil Anton Vantuch.
- 13    Prebásnila Jana Kantorová-Báliková.
- 14    Prebásnil Roman Olekšák.
- 15    Prebásnila Jana Kantorová-Báliková.  
Nič horšie už Victor Hugo nenapísal; ten text je bombastická nabubrenina.  
Tento starý trubač písal najhoršie verše často vtedy, keď tvoril s najväčšou  
naliehavosťou a úprimnosťou. Citovaná pasáž totiž nesporne vystihuje jeho  
najvnútornejšiu predstavu o umení a umelcovi. (*poznámka autora*)
- 16    Prebásnila Jana Kantorová-Báliková.
- 17 – 18    Prebásnil Stanislav Blaho.
- 19 – 20    Prebásnila Jana Kantorová-Báliková.

Zvyšná Shakespearova próza, a najmä Thersitov štýl akoby boli predprípravou na prózu *Kráľa Leara*. Funkcie ironického kontrastu a spoločenského rozlíšenia sa už prežili a v dráme dochádza prvýkrát k oddeleniu tragédie od poetickej formy. Próza v *Learovi* je plnohodnotným tragickým vyjadrovacím prostriedkom a tvorí základ celej hry. Má kvality, ktoré sa od kvalít dramatického blankversu odlišujú nie stupňom, ale podstatou. Bol to Shakespearov zásadný poznatok. Sprístupnila sa ním idea, ktorou sa tragické divadlo od čias Aischyla nezaoberalo: idea prozaickej tragédie. A zdá sa, že ako najúplnejší obraz ľudskej situácie v celom Shakespearovom diele spája *Kráľ Lear* všetky jazykové prostriedky. Hlas poézie a hlas prózy počuť v ich plnom rozsahu.

Próza v *Learovi* plní veľa úloh. Slúži Edmundovej premyslenej zlovôli, vynaliezavým táraninám dvorného blázna, Edgarovmu predstieranému šílenstvu a Learovmu skutočnému pomäteniu. V hre je jedinečná poézia. To málo, čo Cordelia povie, sa vyznačuje koncíznu hudobnosťou Shakespearovho neskorého básnického štýlu. Bremenno utrpenia však nesie próza. Platí to najmä pre scény na pustatine a počas búrky. Sama príroda tu rozbila formu poriadku, a keďže verš znamená poriadok, prostredníctvom neho by sa vzdala tejto udalosti a dejisku nezaslúžená pocta. Lear, pripravený o všetku vážnosť, pohodlie a kráľovskú moc, zahadzuje dôstojnosť verša. Jeho pomätený duch kričí v próze, ktorá sa usiluje pretrhnúť putá rozumu a syntaxe:

*Húsenici nedlhuješ hodváb, hovädu kožu, ovci vlnu, mačke pižmo. Cha! My traja sme len dômyselné napodobneniny. Ty si však originál! Donaha vyzlečený človek nie je nič iné, len také úbohé, holé, dvojnohé zviera ako ty. Preč, dolu všetko požičané, čo ku mne nepatrí! Poďte ma rozopnúť!*<sup>9</sup>

Naučil sa, že v ústach Regan a Goneril sa slová môžu stať maskou čírej falošnosti. Vo svojom utrpení ich preto používa s akousi prehnanou nenávisťou. Nevýslovne ukrivený peknou, ale zradnou rečou, chce Lear ponížiť jazyk tým, že ho máča v hrubosti a krutosti:

*Napríklad táto pousmiata dáma.  
Aj medzi nohami má, svätica,  
určite úsmev a panenský sniežik,  
a vyplaší ju už aj slovo „rozkoš“ –  
no rozdala by si to vášnivejšie než tchor či vykŕmená kobyľa.*

*Od pásu nadol sú to kentaurky, od pásu nahor ženy, až po opasok sú dedičstvom bohov, a čo je nižšie, patrí diablovi. Tma je tam, peklo a sírnata priepasť, páli a parí sa a páchne odtiaľ zmar.*<sup>10</sup>

- 1 Prebásnili Ján Rozner a Zora Jesenská.
- 2 Prebásnil Stanislav Blaho.
- 3 Preložil Jozef Kot.
- 4 Preložil Jozef Kot.  
 Now, Esperance! Percy! and set on.  
 Sound all the lofty instruments of war,  
 And by that music let us all embrace;  
 For, heaven to earth, some of us never shall  
 A second time do such a courtesy.
- 5 Preložil Jozef Kot.  
 Can honour set a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound?  
 No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A word. What  
 is that word honour? Air. A trim reckoning!
- 6 – 8 Preložil Jozef Kot.
- 9 – 10 Prebásnil Ľubomír Feldek.
- 11 – 12 Prebásnil Jozef Štefánik.
- 13 – 14 Preložil Móric Mittelman-Dedinský.  
 15 Král Lear – preložil Ľubomír Feldek.  
 Woyzeck – preložil Ján Rozner.
- 16 Preložil Ján Rozner.
- 17 Preložil Ľubomír Vajdička.