

OBSAH

Predslov	7
1. Aristoteles a Gréci	11
2. Rímska a neskoroklasická teória	17
3. Obdobie stredoveku	24
4. Talianska renesancia	29
5. Španielska renesancia	45
6. Francúzska renesancia	53
7. Renesancia v Anglicku a v Holandsku	60
8. Francúzsko sedemnásteho storočia	71
9. Obdobie reštaurácie a 18. storočie v Anglicku	89
10. Francúzsko osemnásteho storočia	112
11. Nemecko po Hegla	131
12. Taliansko a Francúzsko v prvej polovici devätnásteho storočia	158
13. Anglicko v devätnástom storočí	175
14. Ruská teória do roku 1900	192
15. Germánska tradícia v druhej polovici devätnásteho storočia	198
16. Francúzsko v druhej polovici devätnásteho storočia	216
17. Začiatok dvadsiateho storočia, 1900 – 1914	241
18. Dvadsiate storočie, 1914 – 1930	269
19. Dvadsiate storočie, 1930 – 1950	299
20. Dvadsiate storočie, 1950 – 1965	327
21. Dvadsiate storočie, 1965 – 1980	362
22. Dvadsiate storočie od roku 1980	403
Menný register	433

OBDOBIE STREDOVEKU 3

Kritické a teoretické práce raného stredoveku venujú veľkú pozornosť alegórii a interpretácii Písma a rovnako pristupujú aj ku klasickým básnikom, najmä k Vergíliovi. Poznámok o dráme je len málo a v podstate sa obmedzujú na parafrázovanie názorov neskoroklasických autorov. Významnú úlohu pri nadväzovaní na klasickú kultúru v tomto období zohrala Východorímska ríša so sídlom v Konštantinopole. Po šiestom storočí, v ktorom si útočné kmene podmanili románske provincie, sa Východ pogrétčil a gréčtinu všeobecne prijal za oficiálny jazyk. Vďaka tomu prežila tradícia gréckej teórie medzi učencami v Konštantinopole ešte niekoľko nasledujúcich storočí, kým autori na Západe nadviazali skôr na latinsky písanú literatúru.

Byzantský učenec Ioannes Tzetzes (asi 1110 – 1180) je autorom, ktorého názory na tragédiu a komédiu svedčia o výraznom vplyve klasických gréckych zdrojov. Nazýva komédiu „napodobením deja ... očisťujúcim od citov, vychádzajúcim zo života a dotvoreným smiechom a pôžitkom“. Tragédia sa zaoberá udalosťami, „ktoré sa stali v minulosti, ale zobrazuje ich tak, akoby sa diali v súčasnosti“, kým komédia „obsahuje vymyslené udalosti každodenného života“. Rozdiel medzi „záznamom“ tragédie a „fikciou“ komédie nepochádza priamo od Aristotela, ale bol pravdepodobne prevzatý z neznámeho alexandrijského alebo atického zdroja. Cieľom tragédie je podľa Tzetzesu poslucháčov rozplakať, cieľom komédie rozosmiať. Komédia sa usiluje dosiahnuť akúsi spoločenskú rovnováhu. Vysmieva sa „plieniteľovi, zločincovi a záškodníkovi“ a „pre ostatných urovnáva všetko podľa dekóra. Tragédia život rozkladá, kým komédia mu dáva pevný základ a zobrazuje ho v jeho celosti.“¹

Na Západe nastal rozkvet básnictva a kritického výkladu klasickej a kresťanskej literatúry v karolínskom období (8. – 10. storočie). Teória sa počas neho zaoberala drámou iba sporadicky, ale pretrvávajúci význam Donata a Horácia zaručil, že tento žáner si získal aspoň príležitostnú pozornosť teoretikov. Ako výborný príklad slúžia karolínske *Scholia Vindobonensia* [Viedenské scholiá] venované Horáciommu *O umení básnikom*. Keďže komentujú Horácia verš po verši, ich významná časť sa nevyhnutne zaoberá aj drámou. Ich autor očividne divadlu veľmi nerozumie, jeho vzorom sa zdá byť literárny prednes.

¹ Podľa anglického prekladu citovaného v COOPER, LANE. Introduction. In *An Aristotelian Theory of Comedy*. New York, 1922, s. 86.

Zbor chápe ako skupinu priaznivcov, ktorí len počúvajú prednes a na deji sa nezúčastňujú. Aj tradičné členenie hry na päť dejstiev má zaujímavé vysvetlenie: „Prvé dejstvo je pre starcov, druhé pre mládež, tretie pre matróny, štvrté pre sluhu a služku a piate pre pasáka a prostitútku.“²

V priebehu dvanásteho storočia záujem o básnickú teóriu na Západe neustále rástol, ale napriek slubným horáciiovským titulom – *Ars versificatoria* [*Veršovnícke umenie*] od Matúša z Vendôme (asi 1175), *Poetria nova* [*Nová poetika*] od Bohumíra z Vinsauf (asi 1200), *Ars poetica* [*Poetika*] od Gerváca z Melkley (asi 1215) – sa podobné práce zaoberali výlučne rečníckymi ozdobami a štýlom, drámou len veľmi málo alebo vôbec. Táto téma sa však do teórie vrátila v trinástom storočí, keď neoplatonikom a gramatikom vrcholného stredoveku začal konkurovať väčšmi logicky orientovaný scholastický prístup. Významným podnetom pre túto zmenu bol preklad Aristotela z arabských textov a komentárov a kľúčovým dielom pre básnickú teóriu sa stal komentár *Poetiky* významného arabského učenca Averroa (1126 – 1198), ktorý do latinčiny v roku 1256 preložil Hermannus Alemannus. V predslove k svojmu prekladu Hermannus rozlišuje dva tradičné prístupy k básnictvu: podľa prvého, odvodeného od Ciceróna, je básnictvo súčasťou rétoriky a zaoberá sa preto praktickou alebo morálnou filozofiou; druhý, odvodený od Horácia, považuje básnictvo za súčasť gramatiky a zaoberá sa ním z hľadiska štylistických postupov. Podľa Hermanna vytvoril Aristoteles tretiu možnosť tým, že zaradil básnictvo do logiky, ktorá dosahuje účinok vhodným využitím básnických prostriedkov. Hermannus ako aj Averroes chápali spomínaný účinok v podstate ako didaktický, a preto sa tento údajne nový prístup stal dôležitým, novým spôsobom obhajoby cicerónskej etickej výchovy.

Hoci Averroes použil niekoľko výrazov, ktoré zhruba zodpovedajú pojmu „mimesis“ (Hermannus ich prekladá ako *assimilatio*, *representatio* a *imitatio*), vlastná aristotelovská idea mu bola príliš cudzia na to, aby si ju mohol osvojiť. Namiesto toho sa inšpiroval názorom zo štvrtej kapitoly *Poetiky*, podľa ktorého básnictvo má svoj pôvod v básniach „s krásnym dejom“ napísaných „pranierujúcim veršom“. Averroes preto začína: „Každá báseň a celé básnictvo je buď chválou, alebo hanou“ – tragédia je príkladom chvály, komédia príkladom hany. Za východisko svojej interpretácie si tak zvolil mravné poučenie, čím prispel k nesprávnej tendencii kritikov predpokladať u Aristotela morálny základ, s ktorou sa stretávame ešte niekoľko nasledujúcich storočí.

V ďalšej pasáži vysvetľuje Averroes vzťah medzi napodobovaním a mravným poučením. „Pretože napodobovatelia a tvorcovia portrétov chceli svojím umením prinútiť ľudí k istej voľbe alebo ich od nejakej voľby odradiť, museli spracovávať témy, ktoré by na javisku predviedli cnosti alebo neresti.“ Cnosť a nerest sa tak stávajú základom pre dej ako aj charakter postáv, pričom cieľom divadelného predstavenia „je povzbudiť k tomu, čo je správne, a odmietnuť to, čo je nízke“³.

² Podľa anglického prekladu zo *Scholia*, I. 190, citovaného O. B. Hardisonom v PREMINGER, ALEX a kol. *Classical and Medieval Literary Criticism*. New York, 1974, s. 288.

³ Podľa anglického prekladu O. B. Hardisona „The Middle Commentary of Averroës of Cordova on the *Poetics* of Aristotle“. In *ibid.*, s. 351.

Krátko po Peletierovom preklade vyšlo *Art poétique* [Básnické umenie] Thomasa Sébilleta (1512 – 1589), napísané v rovnakom duchu. Tento prvý významný traktát o básnictve vo francúzštine vyšiel v tom istom roku (1548) ako Robortellovo vydanie Aristotela. Sébilletove poznámky o dráme nie sú rozsiahle, ale v porovnaní s predchádzajúcimi pokusmi vo Francúzsku sú podrobnejšie. Pod všeobecným označením dialóg uvažuje Sébillet o troch formách: o ekloge, moralite a fraške. Ekloga ukazuje „pastierov a opatrovateľov zvierat“, ktorí rozprávajú „pastorálnym jazykom o smrti kniežat, pohromách doby, zmenách v štátoch, šťastných zakončeníach a udalostiach osudu, básnickej chvále a podobne v zreteľnej alegórii“. Morality prirovnáva Sébillet ku klasickej tragédii, pretože sa zaoberajú „vznešenými a vážnymi námetmi“, ale na rozdiel od tragédií im chýba „smutný a žalostný záver“. Morality, tak ako tragédie, „ukazujú slávne činy, vznešené a cnostné skutky, pravdivé alebo aspoň zdanlivo pravdivé udalosti“. Moralitu, ktorá obsahuje abstraktné, idealizované postavy, pokladá len za jeden typ, hoci práve najobľúbenejší. Sébillet oddeľuje francúzsku komédiu od latinskej a na rozdiel od Peletiera si myslí, že pre súčasného Francúza by bola latinská komédia „únavne rozvláčna“. Francúzska komédia, fraška alebo sotia je jednoduchá, krátka ľudová hra, ktorej ide len o to, aby vyvolala smiech, pričom nemá morálny cieľ ako klasická komédia. Podľa Sébilleta je skôr príbuzná rímskemu mimu.⁸ (Môže byť zarážajúce, že Sébillet zo svojich úvah vynecháva náboženskú drámu, kým si neuvedomíme, že v roku, v ktorom stať vznikla, boli tieto hry vo Francúzsku súdne zakázané.)

Napriek tomu, že si Sébillet zamieňa moralitu s tragédiou, v otázke témy, tónu a nešťastného zakončenia tragédie sa jeho názory v podstate zhodujú s názormi Baïfových predslovov. Upozorniť treba predovšetkým na to, že do vážnej drámy radí „zdanlivo skutočné udalosti“ (*vraisemblable*). Tento pojem, ktorý bol už v tom čase kľúčovým pojmom talianskej teórie, onedlho získa ešte významnejšie postavenie vo Francúzsku.

Žiaľ, významná teoretická práca tohto veľmi plodného desaťročia *La deffence et illustration de la langue françoise* [Obrana a oslava francúzskeho jazyka] (1549) Joachima Du Bellaya (asi 1525 – 1560) drámu takmer nespomína, pravdepodobne by sa však veľmi neodchýlila od Sébilleta. Hoci *La deffence* vznikla sčasti ako reakcia na Sébilletovo dielo, podstata ich nezhody nespočívala v smerovaní, ale v miere: básnici Plejády s Du Bellayom na čele sa so Sébilletom zhodli v tom, že francúzština sa musí stať významným literárnym jazykom a za vzor jej majú slúžiť najmä diela Grécka, Ríma a Talianska. Sébillet to však chápal ako postupný vývojový proces, kým Plejáda žiadala okamžité skončovať so stredovekou minulosťou a s latinčinou a premyslene začať odznova. Hrdosť na oboch stranách predlžovala spor ešte niekoľko rokov, nakoniec však Du Bellay a Sébillet našli viac spoločného ako sporného a každý z nich akceptoval, dokonca vychválil práce toho druhého.

K sporu prispel aj ďalší konzervatívny kritik. V roku 1550 Guillaume des Autelz (asi 1529 – 1581) podnikol rozhodný útok proti *La deffence* vo svojej *Réplique aux furieuses défenses de Louis Meigret* [Odpoveď na zúrivé obrany Louisa Meigreta]. Toto dielo z didaktického hľadiska obhajuje stredovekú francúzsku moralitu, pred ktorou Plejáda uprednostnila klasické vzory.

⁸ Podľa anglického prekladu M. Carlsona zo SÉBILLET, THOMAS. *L'art poétique françois*. Genève, 1972, s. 60 – 64.

FRANCÚZSKO SEDEMNÁSTEHO 8 STOROČIA

Od vzniku Vauquelinových a Laudunových diel na prelome storočia uplynulo takmer dvadsať rokov, kým vo Francúzsku vyšla ďalšia významnejšia teoretická stať o dráme (s diskutabilnou výnimkou diela Heinsiusa). Na začiatku storočia dominovali najmä hry Alexandra Hardyho a iných, ktorí sa, podobne ako Lope de Vega, usilovali o priazeň publika navzdory klasickým pravidlám. Bolo iróniou, že jediným druhom divadla, ktoré ostalo – do istej miery – verné klasickým pravidlám a zároveň sa tešilo obľube, bola pastorála, žáner, ktorý starovek nepoznal a na ktorý konzervatívnejší talianski neoklasici hľadeli s podozrením. Veľký úspech hier ako Guariniho *Pastor fido* [Verný pastier] dodával odvahu teoretikom a niekedy aj dramatikom, ktorí sa vo Francúzsku pokúšali uplatniť tradíciu talianskej neoklasickej teórie. Zdá sa, že najslávnejšie talianske pravidlá, požiadavky „troch jednôt“, po Ronsardovi a Jeanovi de la Taille nenašli ďalších zástancov a z francúzskeho vedomia sa vytratili. Vynorili sa opäť až okolo roku 1630, keď niekoľko spisovateľov takmer súčasne obnovilo diskusiu o jednotách, ktorá neskôr viedla k sporu o to, kto ich vlastne objavil či znovu objavil.¹

Presnejšie povedané, do teoretickej diskusie sa približne v tomto čase vrátila len jednota miesta, pretože jednotu deja a jednotu času hájili konzervatívni teoretici svorne v takmer súvislej línii od Jeana de la Taille až po Jeana Chapelaina (1595 – 1674). Presadzoval ich, ako sme videli, Vauquelin v roku 1605 a neskôr Chapelain v jednej zo svojich prvých teoretických statí *Préface de l'Adone du Marin* [Predslov l'Adone du Marin] (1623). Najslávnejšia francúzska práca dvadsiatych rokov 17. storočia venovaná dráme, predslov k Schélandrovej hre *Tyr et Sidon* [Tyr a Sidon] François Ogiera († 1670), na prvý pohľad podniká rozsiahly útok proti strnulým obmedzeniam klasicistickej teórie, ale v skutočnosti sa zameriava takmer výlučne na jednotu času. Hoci druhá polovica devätnásteho storočia (keď Ogierov dávno zabudnutý predslov znovu objavili) oslavovala jeho autora ako významného predchodcu romantikov a ich túžby oslobodiť umelca od pút klasiky, netreba zabudnúť, že vo svojej dobe zaujímal Ogier konzervatívne stanovisko. Obhajoval drámu, ktorú už pevne etablovalo dielo Alexandra Hardyho a iných, a vzdoroval (pre Francúzov) modernejšiemu, talianskemu typu drámy, ktorý však nakoniec aj tak zvíťazil.

¹ Súhrn rozličných príspevkov pozri v LANCASTER, HENRY CARRINGTON. „The Unities and French Drama“. *Modern Language Notes* 44, apríl 1929, s. 209 – 17.