

Kudělka, Viktor

K morfologii současného dramatu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1984, vol. 33, iss. D31, pp. [129]-135

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107733>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VIKTOR KUDEĽKA

K MORFOLOGII SOUČASNĚHO DRAMATU

Přirozeným východiskem úvah o kompozici dramatu i jejich analytickým ohniskem je dvojčinná otázka, jak který autor zachází s dramatickým časem a prostorem; odtud pak lze plynule a ústrojně přecházet k zjišťování, jak tyto dvě základní kategorie ovlivňují nebo přímo podmiňují strukturování dalších prvků a složek dramatu, zejména způsob rozvíjení dramatického děje, formování dramatických postav, ale i rozvržení tempa v dramatu a jeho stránku rytmickou.

Ve hrách spíše komorního typu, jako je Sekyra na studánky, Parádní pokoj, Poslední prázdniny, Sonáta padajícího listí, Mejdán na písku, Chůze po kamení, v komediální poloze pak Domácí představení, Loupežnice nebo Víkend uprostřed týdne, býváme svědky, jak jejich autoři dávají přednost jedinému dějišti, konstantnímu a v podstatě neproměnlivému (obývací nebo parádní pokoj, písečná rokle, výčepní místnost, kuchyň, prostranství před chatou, interiér chaty, bufet v horské chatě atd.), a dramatický čas vymezují několika hodinami (od rána do noci, nebo naopak), nanejvýš několika dny — dvěma (Poslední prázdniny, Parádní pokoj), třemi (Sonáta padajícího listí), čtyřmi (Chůze po kamení). Dramatický děj se rozvíjí plynule, bez jevištně názorné evokace minulosti, bez dějových retrospektiv; pokud se v průběhu vlastního děje přece jen objeví něco z minulosti postav, pak nikoli formou názorného předvádění té nebo oné klíčové epizody, toho nebo onoho výstupu, ale jen jako mimosituacní promluva obvykle vzpomínající postavy:

... . tenkrát, poslední den v roce, pozvali mě ruský zajatci na svoji cimru. Hadry měli vypraný, zřejmě na nich leželi, protože byly jak vybiglované, vlasy a vousy ostříhaný. A nikdo si neposteskl, že má hlad. Měl jsem pocit, že je tam hojnost. Srazili stoly, navrch postavili lavici, sedli na ni, jako že jsou v loďce a veslovali. Zpocení byli a nadřeni až hrůza. Zpívali. A já zapomněl, kde vlastně jsem . . ." atd. (Mejdán na písku)

Vedle těchto her, které zachovávají časovou kompaktnost, konciznost a následnost a dramatický děj jako sukcesivně řazený sled událostí, napodobující reálné životní procesy, objevují se stále častěji hry, jejichž dramatický děj, jakkoli uzavřený do několika hodin, jednoho dne nebo jedné noci, je přerušován odbočkami, exkursy, popřípadě retrospektivami, kdy se o minulosti

pouze nemluví, ale kdy se minulost odehrává přímo před očima diváků. Tak je tomu například v Hořavově hře Pomník nebo šibenice?, která se v Divadle bratří Mrštíků hrála bez přestávky během osmdesáti minut. Strohý obrys okupačního příběhu, dovedeného až na sám práh mírového života a odehrávajícího se v troskách rodinného domku, je zde působivě zpřítomňován návraty do minulosti a divák je postupně seznamován s rozhodujícími okamžiky v životě hlavních postav hry: Jana, Toma, Věrky, Hanky i otce, ať už se odehrály v koncentračním táboře, v pohraničním bunkru, na předsunuté partyzánské hlídce nebo před budovou gestapa.

Jak patrně, dal Hořava (po zkušenostech ze svých dřívějších dramatických prací) ve své nejnovější hře přednost volnější formě s mnoha retrospektivními odbočkami, kde se o minulosti nevedou toliko rozhovory, ale minulost je v každé z klíčových situací předváděna herci. Je to dnes už běžný, občas až zkonvečnělý způsob traktování toho, co bylo, než započal vlastní, tzv. progresivní děj — způsob, který ukázal své dramatické přednosti například v Millerově slavné Smrti obchodního cestujícího, hře staré dobrých třicet let. Hořava se poučil u svých předchůdců a vzorů nejenom proto, aby dosáhl co nejsilnějšího jevištního účinku, ale i v zájmu dramatické ekonomie: vyslovit za pouhých osmdesát minut všechno důležité a podstatné.

V Horníčkově Malé noční inventuře nejde ani tak o retrospektivy jako spíše o to, jak dát tři rekvizitáře dohromady s jejich manželkami a neopustit přitom divadelní zákulisí, kde se provádí inventura, od setmění až do svítání. Ve hře se prolínají dva dějové proudy: reálný, v němž se promítají vztahy mezi rekvizitáři a jejich ženami, a poetický, rozvíjený prostřednictvím citátů a pasáží ze slavných dramatických děl: Romea a Julie, Othella, Dona Juana, Cyrana atd. „Cosi se tu děje, ti tři muži se střetávají, mají své zázemí, odkud sem přicházejí, a my do toho zázemí chvílemi nahlédneme. Vidíme je doma, vidíme je s jejich ženami, tyto sem vstupují ve zvláštních proměnách při předscénách, prostory se prolínají, a to, co v jedné domácnosti zaznělo před týdnem, je tu teď opakováno a komentováno či dokonce řešeno.“ napsal Horníček režisér o Horníčkově autorovi.¹

Jiným způsobem se pokouší rozšířit možnosti tzv. uzavřené formy dramatu Mášova Noční zkouška, využívající technických možností, jaké je s to poskytnout Laterna magika. Příběh několika málo hodin, v jejichž průběhu se režisérovi přeje jen podaří vyburcovat herecký kolektiv ke skutečné tvůrčí aktivitě, je zasazen do vnějšího rámce, kdy televizní kamery umístěné na chodbě, v šatně, u bufetu, ba dokonce u vchodu do hlediště zaznamenávají příchod publika i odpovědi na otázky reportérů. Prostřednictvím televizních kamer se publikum seznamuje i s těmi akcemi a pasážemi hry, které se odehrávají mimo vlastní jevištní prostor, ať už v hereckých šatnách nebo jinde v zákulisí. Významné funkce nabývá v představení Noční zkoušky i projekční plátno, znázorňující jevištní akci ve zvětšeném detailu, mj. též symbolizující výjev honu na krysu nebo samo zabítí režiséra Jonáše Kandrdašem.

Od uzavřené formy dramatu se radikálně odpoutává i Daňkova Zpráva o chirurgii města N. Také v této své nejnovější hře dává Daňek před souvislým a jednotným dějovým proudem přednost volnějšímu způsobu, který ostatně sám charakterizoval jako metodu dramatické koláže. S použitím je-

¹ Srov. Miroslav Horníček, *Slovo režiséra*. In: Program k premiéře hry Malá noční inventura, SD Brno, 3. 12. 1976.

vištní obdoby filmově montážního principu střídají se ve hře drobnější a stručné momentky se scénami širšího záběru i hlubšího dramatického dosahu, nejednou v kontrapunktickém sřetězení.

Na rozdíl od her, jako je *Loupežnice*, *Víkend* uprostřed týdne nebo *Noc k otvírání studánek*, které jsou koncipovány a konstruovány tak, aby se co nejlépe přiblížily přirozenému průběhu hodin nebo dnů a zároveň dodržovaly jednotu místa i děje, jsme ve hrách typu *Válka vypukne po přestávce* nebo *Vévodkyně valdštejnských vojsk* svědky mnohem složitějších operací s časem, prostorem i s dramatickými postavami. Procesy a události, které by v životě zabraly řadu dní, měsíců, ba let, dozrávají v okamžiku, bez těžkopádných zobrazení a retardujících motivací. Jen díky této autorově dramatické ekonomii, která upouští od nepodstatných detailů a míří skoro pokaždé k ústřednímu nervu scény nebo výstupu, bylo možné obsáhnout v první z těchto her celý osud člověka v rozmezí několika desítek let, ve druhém pak několik lidských osudů ve viru třicetileté války.

Daňkovo pojetí dramatického času a prostoru nepočítá už s členěním hry na dějství ani obrazy; vytváří plynulý proud jevištního života, přerušovaný jedinou přestávkou; tu je však možno chápat jako záležitost spíše technickou nebo oddechovou.

„Dekorace je nejen místem, je především časem, v němž se odehrává příběh,“ čteme hned na počátku *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, a tato slova platí do značné míry i o *Válce*, která vypukne po přestávce. Tu i tam vystačí autor s minimem technických a jevištních prostředků, scénický prostor mu plyne s hrou, aniž je zapotřebí náročnějších přestaveb, aniž je nutno používat prostředků z arzenálu dejme tomu brechtovského. Jinak pochybná devíza, že účel světi prostředky, nabývá v obou těchto hrách plného uměleckého oprávnění, protože jedno i druhé ovládá všudypřítomný princip divadelnosti. Daňěk dá v textu pouze pokyn ke změně osvětlení, pošle na scénu tři tanečnice nebo vsune do promluvy postav stručnou repliku („Je čtyři měsíce po Bílé hoře“ nebo „Patnáctý rok války“) a dramatické dění může znovu zamířit k svému novému vrcholu.

Velkorysé pojetí času a prostoru umožnilo Daňkovi i svobodnější operování s postavami. Čtyři z postav hry *Válka vypukne po přestávce* procházejí před očima diváků metamorfózami: Primář se postupně změní v Bendlova starého hereckého partnera, pak průmyslníka Landeckého, pak divadelního ředitele; Asistent v majitele hřebčince, gestapáka, Bendlova spoluvězně; Vrchní sestra v paní Landeckou, prokurátorku, Marii; Ošetřovatelka v Aničku (kterou Bendl odloudí svému příteli Strunovi), v divadelní elévku, nakonec v režisérku s brýlemi. Několikanásobnými proměnami procházejí i čtyři z hereckých představitelů ve hře *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, kdežto postavu Valdštejnovu ztělesňují naopak dva herci (vedle živého Valdštejna je tu i „mrtvý“ Valdštejn, jeho duch, jeho stín), a také Magdalena Marie má ve hře dvojí trojí podobu.

Zdá se, že právě u Daňka, nejzkušenějšího z našich dnešních dramatiků, došla zatím nejurčitějšího naplnění ona tendence nové dramatické tvorby, s jakou se v méně zřetelné podobě setkáváme i ve hrách Šotolových (Pěší ptáci), Mášových (Noční zkouška, Ani slov o lásce) nebo Kaločových (Mejdan na písku, Holátka) — tendence podložená vědomím, že změnilo-li se divákovy vnímání reality, musí se nutně změnit i celková koncepce dramatické

tvorby. Je-li drama dramatem za cenu boje se skutečností (jak tvrdil Šalda), boje stále vyššího a hlubšího, boje, jehož kořistí je hlubší básnické poznávání života, jeho podstaty a skladby, znamená to, že je zapotřebí bojovat i o každou minutu dramatického času. Ctižádostí některých dnešních dramatiků, Daňka zejména, přestaly být hry, jejichž průběh není než přípravou konečného účinku; hry, jejichž výstavba se nevztahuje k ničemu kromě výstavby vlastního děje a jeho technicky zdárnému vyvrcholení. Daňkovi i těm druhým jde dnes o to, aby kterýkoli okamžik hry, každá její akce i replika nabyly svého vlastního významu a staly se tak záležitostí upřavdě dramatickou.

Z jiného úhlu nazírána, jeví se problematika časoprostorových poměrů v dramatickém díle jako tendence ke kontinuitě a tendence opačné, diskontinuitní. Ve hrách, jako je *Mejdan na písku*, *Sekyra na studánky* nebo *Vikend* uprostřed týdne, je souvislost času a prostoru divadelního představení s časem a prostorem jejich fabule mnohem těsnější než ve hrách typu *Válka* vypukne po přestávce, *Dva na koni*, *jeden na oslu* nebo (a to zejména) *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. V *Daňkových hrách* je výstup (v shakespearovském, popřípadě brechtovském duchu) cosi jako momentka pořízená jakoby filmovou technikou podle dramatikova záměru kdekoli a v kterékoli fázi děje. Ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk* jde Daněk se svou scénou za žoldnéři a markytánkami ze *Stříbra do Olomouce*, na hrad *Pecka*, do *Dánska*, do *Stralsundu*, do *Brandýsa nad Labem*, do *Mantovy*, *Magdenburgu*, *Lützeny*, do *Prahy*, na tažení *Slezskem*, do *Plzně*, do *Chebu*, kdežto postavy v *Vikendu* uprostřed týdne nebo z *Loupežnice* se musí dostavit na prostranství před chatou nebo do interiéru chaty. V prvním typu her jde zorné pole za dějem, ve druhém se naopak děj musí přivést do zorného pole.²

Ve hrách, jako je *Loupežnice*, *Vikend* uprostřed týdne, *Sekyra na studánky* atd. (jsou dodnes mnohem početnější nežli ty druhé), bývá scéna popsána autorem dosti podrobně, s úmyslem, aby byla výtvarníkem provedena konkrétně, kdežto u her druhého typu jde obvykle o scénu náznakovou, schopnou právě tou náznakovostí rychlých proměn a metamorfóz; jen tak je totiž možné provádět ve hře ony volné časoprostorové operace, umožňovat postavám, aby se „přímo“ vracely do svých vzpomínek, znázorňovaných na scéně jako víceméně reálné výstupy. Zejména v *Daňkových hrách* je tato zásada volnější, bohatší a dynamičtější kompozice dramatického času a prostoru uplatňována velmi účelně a působivě.

Teoretikové i historikové moderního dramatu se dnes shodují v tom, že jedním z rozhodujících momentů při vzniku dramatického díla, stejně jako předpokladem jeho uměleckého účinku, je autorova schopnost vyřešit vzájemný vztah fabulačních a mimofabulačních prvků, umění spojit konkrétní, neopakovatelný lidský příběh s traktováním jeho obecnějšího významu i hlubšího smyslu — umění spojit drama lidských osudů s dramatem idejí, ať filozofických, náboženských, etických nebo politických.³ Příval nových život-

² Srov. Jiří Levý, *Divadelní prostor a čas v dramatech Williama Shakespeara a Bena Johnsona*. In: Jiří Levý, *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha 1970, 375—386. Srov. dále Jan Grossman, *Divadelní úlohy filmu*. Divadlo 10, 1959, 363—375, 417—440.

³ Srov. Zdeněk Hořínek, *Ibsenovská dramatická forma: vztah fabulačních a mimofabulačních prvků*. Slovenské divadlo 20, 1972, 192—201; *Divadlo a drama: fabulační a mimofabulační prvky*. Amaterská scéna 15, 1978, č. 9, 7—8.

ních skutečností, nedostatečná tvůrčí zkušenost českých dramatiků po Únoru 1948 (většinou debutantů) a v neposlední řadě i chybné teoretické předpoklady a programové postuláty (např. teorie bezkonfliktnosti) způsobily, že se zpočátku tento dualismus nepodařilo vyřešit a těžiisko nově vzniklých her se nebezpečně vychylovalo směrem k dramatu apriorní ideové koncepce: nejčastěji směrem k agitace nebo hře na tezi, v nejlepším případě (např. u Daňka) k problémovému dramatu. Mnozí autoři z rozmezí 40. a 50. let jako by si ani nebyli kladli otázku, jaký způsob — z několika možných — by byl tou nejvhodnější konkretizací a uměleckým vyjádřením prvotního záměru; výsledný tvar díla určovala autorova povšechná znalost několika vžitých, v té době však už zastaralých dramaturgických postupů, nejednou přímo náhoda: jak se totiž autorovi nakonec poštěstilo naskládat zvolený děj, postavy a myšlenky do jednotlivých dějství, scén a dialogů — takový potom měla hra podobu.

Poměrně nejzdařileji byl vztah mezi tématem a fabulí vyřešen ve Stehlíkově Mordové rokli. Tehdejší kritika ostatně právem konstatovala, že ve Stehlíkových hrách bývalo dosahováno poměrně největšího souladu mezi obsahem a dramatickou formou. Všechny tři části Stehlíkovy vesnické trilogie vyrůstaly z dramatikova názoru, že to, co se děje na jevišti, je jen úryvkem skutečnosti, výsekem vytrženým z nepřetržitého proudu životních souvislostí, tak jako je ostatně výrazem tohoto uměleckého přesvědčení celá koncepce Stehlíkova cyklu her z různého období života jedné vesnice, s jádrem neustále se vracejících dramatických postav.⁴

Autorská metoda méně zkušených dramatiků spoléhala tenkrát až příliš na to, co se z jeviště říká, tedy na sdělovací prostředky konferenciéra, popřípadě extemporisty, a méně už na specifické postupy dramatika, na jednání dramatických postav a jeho motivaci. V této autorské metodě — na aplaus předem vypočítaného výroku přes rampu — spatřoval se později hlavní důvod toho, proč nové české hry, při premiéře zpravidla úspěšné, ztrácely poměrně rychle svou účinnost: totiž tak rychle, jak rychle poninula bezprostředně aktuální platnost oněch výroků přes rampu, bez nichž umělecké zpodobení dramatických postav, situací, děje, atmosféry atd. nemělo ve změněné společenské situaci pro publikum touž účinnost a platnost zobrazení skutečnosti, jakou mu propůjčovala dřívější společenská situace.⁵

Srpnová neděle (1958) byla patrně první v řadě her, které byly na stopě skutečných problémů a konfliktů člověka tehdejší doby, třebaže tyto problémy a konflikty byly v nich spíš jenom naznačovány, než aby se dospělo k jejich důsledné dramatické analýze. S odstupem let se pak stalo zřejmější, že problematičnost těchto her byla v určitém rozporu mezi fabulí a tématem; jak svého času upozornil Jan Grossman, fabulí zůstávaly někde mezi ibsenovským a čechovovským kánonem, svým tématem jej však přerůstaly: celou řadou pasáží, situací, nadhozených konfliktů, mnoha výpovědmi i mnoha charaktery se do tohoto kánonu nevešly, směřovaly nad něj a osamostatňovaly se. Citlivějším rozborům už tehdy neuniklo, že tento „přesah“ tématu nad fabulí nebylo možné chápat jenom formálně (jako

⁴ Srov. Jaroslav Pokorný, *K současnému dramatu*. Divadlo 7, 1956, č. 4, 300—309. František Götze, *O formě současného dramatu*. *Ibid.*, č. 6, 464—472.

⁵ Srov. Jaroslav Pokorný, *K současnému dramatu*, 308—309.

vadné řemeslo dramatika), ale že se z určitého hlediska jevil jako projev úsilí (být ne vždy vydařeného) o postžení kvalitativně nových konfliktů, opravdu dnešních a našich, které se do „starého“ příběhu nevesly.⁶

Pak vtrhl i do české dramatiky démon absurdna, a ona křehká rovnováha mezi oběma složkami dramatikovy výpovědi, kdy zobecnělý význam se diskrétně skrýval pod dramatickou fabulí, pod příběhem, byla znovu porušena, tentokrát jiným, dalo by se říci „umělečtější“ způsobem. Absurdní dramatika, stejně jako dramatika modelů nebo drama sartrvského typu, se (jak známo) nesnaží nic zamaskovat, a dualismus příběhu a zobecnělé ideje jednoduše ruší. Píšou se v podstatě čistá dramata idejí a do jejich služeb se naplno zapojují příběh i jeho aktéři. Nepíšou se hry o postavách a jejich osudech, ale postavy jsou psány pro hru, pro její apriorní záměr, pro model, pro situaci, a drama idejí se realizuje přímo dramatickou fabulí, v níž postavy nejčastěji figurují jako ztělesněné ideové principy.

Nad samotnou metodou této dramatiky idejí, popřípadně her na tezi se myslím není třeba pohoršovat; za předpokladu, že autor pochopil její podstatu, že si byl vědom hranic jejich možností a samozřejmě že si ji také dovedl tvůrčím způsobem osvojit. Neboť co existuje drama, existují a budou i nadále existovat dva základní typy dramatiků: ti, co se vydávají za svými postavami s jakýmsi až úzkostlivým chvěním, jež neví předem, co v nich objeví (co všechno v nich objeví), přitom však s pevným odhodláním, že nic z toho, co bude jednou objeveno, nesmí se divákům (ani čtenářům) zatajit, jen aby se to vešlo do předem vymyšlené konstrukce, do šachové partie s bílými a černými figurkami na šachovnici dramatického půdorysu; a ti druzí, kteří mají odvahu i schopnost vnucovat publiku své představy o světě, předkládajíce mu racionálně rozvržené a umně zkonstruované výtvory, v nichž jde hlavně o to, kdo s koho. Psychologicky fundovaný názor pak k tomu dodá, že jde vlastně o pradávny protiklad ducha geometrického, jemuž se nedaří vytěžit ze skutečnosti všechnu její plnost (protože je v podstatě aspektem povrchovým), a ducha nepředpojatého, hloubavého, který nazírá život bezprostředně, jsa hlubší i původnější než jeho antipod.

Postačí, uvedeme-li jako příklad Daňkova Střelce (1976), který je podle mého názoru typickou ukázkou dramatu na tezi, hrou apriorní myšlenkové konstrukce, dílem, které nechce ani tak objevovat, jako spíš demonstrovat a dokazovat. Daněk napsal — a řekl bych, že zcela vědomě — nikoli hru o postavách, ale postavy pro hru. Ideová stránka výpovědi zřetelně dominuje nad konkrétním dramatickým příběhem Radka, trenéra střeleckých reprezentantů. A navíc je v základech hry obsažen dávný mýtus o Prométheovi, který svým neohroženým počínáním zachránil osud člověka. Ve hře Šest dní na ostrově pořádku (1977), která se prostřednictvím party typografů vrací do meziválečného období, do počátku třicátých let, převažují naproti tomu jedinečné, ba výjimečné lidské osudy a příběhy. Cosi jako střed (i když ne zrovna optimální) tvoří Kaločův Mejdan na pisku (1977).

Na první pohled by se mohlo zdát, že tato Kaločova jevištní prvotina je v podstatě tzv. drama situace: jedné jediné, v níž se doslova i v přeneseném smyslu realizuje osudové dilema „být nebo nebýt“; v níž od samého počátku

⁶ Srov. Jan Grossman, *Glosy k práci Národního divadla*. Divadlo 9, 1958, č. 7—8, 481—491, 628—694, Jan Grossman, *Rozprava s Brnem*. Ibid. 12, 1961, č. 7, 487—495.

daný a všudypřítomný konflikt nutí všech deset postav, aby se v něm angažovaly neustálou a celou svou lidskou podstatou, hledající přitom odpověď na otázku, „jací vlastně jsme“. Dramatická situace je dramatikem dána náraz: postavy jsou do ní vrženy už v expozici, a to, co následuje, je dramatický proces vyjevování jejich lidské podstaty. Kaloč je však natolik zkušený divadelník, než aby se dal svazovat hranicemi a možnostmi jednoho dramatického slohu a typu; a tak je „Mejdan na písku“ zároveň dramatem různorodých, neschematicky koncipovaných charakterů, jejichž vyhraněné postoje (světonázorové, politické a etické) se v každém uzlovém bodě dramatické situace střetávají a tuto situaci mnohostranně analyzují i osvětlují.

Jevil-li se některým kritikům Mejdan na písku jako hra idejí, nemělo jim ujít, že tyto ideje se ve hře neprosazují už přímo, průhlednými proklamacemi všeobecných tezí, ale že jsme tu svědky přiměřenějších výrazových prostředků, např. techniky příznačných motivů a dramatických symbolů, jak je tomu např. ve hrách Čechovových nebo Ibsenových.

Tento náčrt morfologických souvislostí naší soudobé dramatické produkce vznikl z přesvědčení, že v divadelně kritické praxi provázející vznik nových českých her je nejen možná, ale i užitečná rozmanitost přístupů: od úvah, jež se zabývají základní otázkou, zda a jak slouží dramatická tvorba potřebám společnosti, přes pohled specializovanější, zkoumající například podobu a proměnu dramatického hrdiny, až po rozbor, který položí důraz na souvislosti rázu morfologického, na způsob, jakým dramatik dochází k organizování výsledného tvaru. V možnostech takového pokusu je však sotva víc než pouze obhlédnout změněný terén a připravit půdu pro zevrubnější rozbor, popřípadě komplexnější syntetické zpracování, bez něhož se v dohledné době nelze dost dobře obejít.

ZUR MORPHOLOGIE DES GEGENWÄRTIGEN DRAMA

Es handelt sich um einen Beitrag zu der Morphologie des tschechischen Dramas. Seine Entwicklung verlief weder von der ausländischen dramatischen Produktion noch vom breiteren Theaterkontext isoliert. Beide diese Komponenten nahmen an ihrer Gestaltung und konkreten form in bedeutendem Maße teil. Obwohl sich dieses gesteigerte Bestreben um ein neues tschechischen Drama in einem alljährlicheb quantitativen Zuwachs an ursprünglichen Neuigkeiten äusserte, ist es bisher nicht gelungen, das traditionelle zurückbleiben der tschechischen Dramatik hinter der Lyrik und der erzählende Prosa zu überwinden, u. z. nicht nur was schöpferische Impulse und Ziele betrifft, sondern auch und vor allem — im Gedanken und Formbestreben. Dieser unbefriedigende Zug in deren Gesamtbild und Bilanz tritt noch klarer her vor, wenn wir sie mit der gleichzeitigen dramatischer Schöpfung, die viel wirkungsvollere Werte erreicht hat, vergleichen. Aber auch im Vergleich mit der Dramaturgie und Dramatik des Fernsehens (bezugweise des Filmes), wo sich oft dieselben Verfasser geltend machteb, erweisen sich die erreichteb Ergebnisse auf dem Gebiet der Theaterspiele als weniger deutlich und ausschlaggebend.

