

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

MIROSLAV PROCHÁZKA

ASPEKTY ŘEČI V DRAMATICKÉM TEXTU (nástin problematiky)

Tato studie se pokouší načrtnout některé problémy spojené se vztahy dialogu a monologu v dramatickém textu. Není systematickým pojednáním, spíše se snaží popsat některé okruhy problematiky, kterým nebyla v poslední době věnována dostatečná pozornost.

Postupně jsou uvedeny charakteristiky dialogu a monologu obecně i v dramatickém textu, je poukázáno na dvojí komunikativní zaměření dramatu, prolínání dialogičnosti a monologičnosti a časových perspektiv, které jsou s oběma aspekty spojeny, je položena otázka tzv. vnitřního monologu a konečně jsou připomenuty problémy související s psanou a mluvenou řečí.

1/

Jazykový projev je vždy nějakým způsobem zaměřen a toto zaměření, které spoluvytváří kontext aktivizace smyslu, můžeme – zhruba řečeno – zjišťovat jednak z použitého jazyka, jednak z okolností, za nichž je daný projev pronesen.

Akt „mluvení“ zasahuje velmi široký významový kontext, jehož modifikace dodnes nejsou ze sociálního hlediska zevrubně popsány. Obsahuje zprostředkování informace, vyjádření postoje, názoru, vztahu, je prostředkem k ovlivnění, sblížení, je prezentací jazykových možností a schopností, vyjadřuje a pojmenovává psychické a charakterové rysy mluvčího i posluchače, je výrazem suverenity, nadřazenosti, osamocení, ponížení i podřazenosti, může být projevem svobody, ale také spoutanosti a ohraničenosti, atd., atd. Nesmírně široká významová potencialita, která zdaleka není odvoditelná z promluvy samé, ji při každé aktivizaci obestírá a naše reakce a chápání jsou závislé na schopnosti dát každé promluvě *adekvátní* kontext (určit její „zázemí“), v jehož rámci bychom mohli pochopit její podstatný či aktuální smysl.

Na vytváření a určení tohoto kontextu se nepodílí jen naše orientace v řadě sociálních, psychologických a dalších možností a daností, ale také snaha (a schopnost) pochopit *záměr* mluvčího a interpretovat jej. Fakt geneze (příčiny, intence, důvodu) promluvy, resp. povědomí o okolnostech jejího vzniku či záměru, má důležitý podíl na naší interpretaci té které promluvy a může dokonce její *smysl* podstatně ovlivnit. Pojem záměru může dokonce dát nějaké formě zcela opačný význam než je ten, který ovlivňuje její fungování.

Každá promluva ukazuje k mluvčímu, předmětu, posluchači či dokonce k sobě samé, přičemž ne každá z těchto sfér musí být aktivizována. Promluva je nějakým způsobem „orientována“. Pojem orientace je však třeba chápat z hlediska jeho dvojznačnosti ovlivněné tím, že může ukazovat k záměru mluvčího anebo k funkci, které promluva nabývá. Např. je-li promluva zamýšlena jako výpověď o něčem, tj. s důrazem na orientaci k předmětu, může přesto převážit funkce výpovědi o mluvčím; funguje-li v jednom směru, nemusí to být výrazem původního záměru. Přitom povědomí o orientaci, snaha adekvátně ji určit, se podílí na významové interpretaci sdělení a může ukazovat k několikanásobnému zprostředkování. Opět tu pociťujeme nutnost určení adekvátního kontextu, přičemž ten je třeba určit na základě

povědomí o různorodosti vztahů mezi „substancí“ a funkcí.¹

S výše nastíněnými problémy souvisí ještě jeden, který bývá označován termínem *obzor*. Tento termín a problematiku s ním spojenou zdůraznil a popsal Bachtin, když hovořil o diferenciaci jazyka: „Pro nás je důležitá intencionální, tj. předmětně-významová a expresivní stránka rozvrstvení „společného jazyka“. Vždyť se nerozvrstňuje a nediferencuje neutrální lingvistická jazyková soustava, ale exploatují se její intencionální možnosti: realizují se v určitých směrech, naplňují se určitým obsahem, konkretizují se, specifikují a zhodnocují, srůstají s určitými předměty a expresivními žánrovými a profesionálními *obzory*. Uvnitř těchto obzorů, tj. pro samotné mluvčí, jsou tyto žánrové jazyky a profesionální žargony přímo intencionální – plnovýznamové a bezprostředně výrazné, avšak zvnějšku, tj. pro nezainteresané na daném intencionálním obzoru, mohou být předmětné, charakteristické, koloritní a podobně. Intence, které prostupují tyto jazyky, se pro nezainteresané petrifikují, stávají se smyslovými a expresivními bariérami, znejasňujícími a odcizujícími slovo, které se pro ně stává těžko použitelné v bezvýhradné přímé intencionálnosti“ (Problémy poetiky románu, str. 44 – 45).

Vidíme, že každá promluva je závislá na široké síti vztahů, které ji nejen obklopují, ale z nichž mnohé se vlastně přímo účastní tvorby jejího významu a smyslu. Každá aktivizace promluvy s tímto faktem více či méně (vědomě či podvědomě) musí počítat, i ta, která se snaží – např. v uměleckém projevu – z tohoto bezprostředního kontextu co nejvíce vyvázat a vytvořit si kontext vlastní, který by vykazoval jistou míru významové „soběstačnosti“.

Monolog bývá někdy určován aktivitou jednoho mluvčího, „bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních“.² Toto kritérium však platí jen zčásti (a v souvislosti s dalšími podmínkami) – vždyť kupř. lineární charakter dialogu vždy přisuzuje někomu z mluvčích pasivní úlohu, zatímco jinému (v ten daný moment) aktivní. V tomto rámci by pak vlastně už jen délka promluvy mohla signalizovat monolog či dialog, avšak i to je relativní. Je tedy nutno ještě uvážit orientaci promluvy, která – na základě interpretace jazykových prostředků promluvy a okolností jejího výskytu – dovolí určit příslušný formální rámec. Ve společenské sféře mívá monolog často určenou oblast a podmínky své existence – např. u přednášek, kázání, některých forem vyprávění atp. Relativním měřítkem může být také to, zda jde o promluvu psanou (směřující k monologizaci) či mluvenou. Všechny tyto promluvy nemusí vyžadovat žádnou mluvní reakci a jsou povětšinou prezentovány jedním mluvčím. I příklad kolektivního monologu – např. sboru – můžeme chápat v tomto rámci, neboť jde o projev „jednotné vůle“. Avšak klasický příklad monologu – samomluva – již zdaleka není jednoznačný a v některých svých formách balancuje na pomezí dialogu a monologu („rozhovor se sebou samým“) – a právě tento příklad relativizuje kritérium „jednoho mluvčího“, pokud by tento jako subjekt byl určen v psychofyzické jednotě. Charakter *dialogu* je dán vzájemnou ohraničeností subjektů a jejich promluv, vzájemným adresováním těchto promluv, vzájemnou reaktivitou, výměnou „rolí“ (mluvčího a posluchače), relativní anticipací reakce druhého a začleněním tohoto předpokladu do vlastní promluvy. Fakt interakce je tu důležitý, jinak by projevy, zdánlivě dialogické, mohly sklouznout do několika osobami utvářeného monologu – když se např. jejich repliky doplňují k vytvoření jednotné promluvy; (tento fakt dává postavám podobu sboru).

Problémy odlišení dialogu a monologu budou probírány průběžně, tady je však třeba zdůraznit, že hranice mezi nimi nejsou dány s nějakou určitostí, ale jsou povlovné. Je však možné je určit v rámci nějakého kontextu a tam je také možné ukázat důvod a účel jejich

¹ Není třeba příliš zdůrazňovat, že problém orientace je také problémem hierarchizace, selekce a preferace. Srv. též problematiku „perspektivy“ – k tomu viz. A. Macurová: Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Praha 1983.

² Tak vymezuje monolog J. Mukařovský ve studii Dialog a monolog. Viz Kapitoly z české poetiky I² (dále KČP), Praha 1948, str. 129.

rozlišení. Pro nás bude základním limitujícím kontextem právě dramatický text.

Pro pochopení funkce dialogu a monologu, a jejich vzájemného vztahu, je třeba mít na paměti také rozlišení mezi myšlením a řečí (jednáním). Mluvicí subjekt nemusí být určen svou řečí, mezi jeho myšlením a jazykovým jednáním je většinou, i když ne vždy, jistá „vzdálenost“. Tento rozdíl se může prezentovat v různých rovinách – např. jako napětí mezi individuálním a sociálním, soukromým a veřejným, zpovědi a společenskou komunikací atd. Nás zajímá, do jaké míry je mluvčí „odpovědný“ za svou promluvu, jakým způsobem je s ním spojena a co tudíž může vyjádřit.

Nesouběžnost myšlení a řeči (jednání) vede také k proměnlivosti vztahů mezi dialogem a monologem, či spíše narušuje jejich formální „jednoznačnost“. To, co dává jazykovým projevům podobu monologu nebo dialogu, není totiž dáno jen jazykovými prostředky a ty také nejsou dostatečně vyhovující jako kritérium rozlišení. Formálně jasná promluva může např. získat zcela opačnou tendenci a smysl se rodí z napětí mezi obojím zaměřením.³ Je tedy třeba poukázat ještě na *monologičnost* a *dialogičnost* (a monologizaci a dialogizaci) jako projevy dvou postojů, které nemusí vždy dojít formální realizace, které jsou však nezbytným předpokladem tvorby a interpretace smyslu promluvy. Jde o postoje ke skutečnosti, k jazyku, k druhému, k sobě, které však nemusí mít vždy v řeči (formě řeči) adekvátní ekvivalent.

Z hlediska monologičnosti může jít o tendenci k izolacionismu, „egotismus“, může se tu projevat preference vlastní zkušenosti, pramenící z rezignace na možnost objektivního poznání (anebo dokonce potřeba nalézt toto poznání v sobě), neschopnost navázání kontaktu s druhým (osamocenost), intimnost atd. Dialogičnost se může projevat ve snaze o kontakt, v potřebě společenského styku, v nutnosti prezentace vlastního názoru v polemice s druhým atp. Popisované okruhy však jsou jen jistými možnostmi, jistými postoji, které se mohou podílet na orientaci k jednomu či druhému způsobu projevu. Nejsou to naprosto zřetelně určené sféry, které by byly zcela jednoznačně spojeny s monologičností či dialogičností. Avšak v jisté součinnosti s nimi mohou být základem některé z obou rovin. V konkrétních historických etapách pak některé vztahy mohou vystupovat do popředí.⁴

Konečně si ještě připomeňme, že pro pochopení vztahů dialogičnosti a monologičnosti obecně je také důležitá forma vztahu mluvčích k nějaké promluvě. Jde o to, zda jsem přímým účastníkem nějaké rozmluvy (příp. spoluúčastníkem) nebo pozorovatelem. Odtud pak různé vztahy k účastníkům hovoru a tudíž různé hodnocení jejich kontextů řeči. S tím souvisejí vztahy monologu a dialogu (a monologičnosti a dialogičnosti), které se mohou měnit podle zorného úhlu, z něhož jsou nazírány.⁵

2/

Když se někdy hovoří o nepřírozenosti *monologu*, vychází tento názor patrně především z faktu mluvené realizace promluvy. Avšak široká oblast psaného jazyka ukazuje k stále důležité roli monologu. Monology se samozřejmě objevují v rámci obou sfér jazykové

³ Za jednu z mála typicky dialogických promluv (zřetelných i formálně) je považován dotaz nebo otázka. Známe však řadu příkladů, kdy pronesená otázka nesměřuje k odpovědi (např. když odpověď je známa, příp. když je známa, že je známa) a může být dokonce monologizujícím zaměřením k nějakému tématu. Také případy řečnické nebo filozofické otázky není třeba příliš zdůrazňovat.

⁴ Např. tzv. dramatický monolog (tedy ne „monolog v dramatu“, ale jistý trend v básnictví spjatý přede vším s tvorbou Browninga) se opíral o to, že ve světě, jehož objektivní hodnotový řád se zhroutil, je třeba vytvářet řád nový, a to především na základě individuální zkušenosti. Viz o tom A. Dwight Culler: *Monodrama and the Dramatic Monologue*, PMLA, Vol. 90, No. 3, May 1975, str. 367.

⁵ Nehovoří se jenom o monologu a dialogu, ale také polylogu či trialogu. Tyto vztahy někdy nejdou zařadit do rámce dialogu a monologu – kromě případů, kdy řada postav vystupuje v podobě jednotného názoru (sbor), anebo když se ztotožňují s názorem svého mluvčího. Lineární povaha řeči ovšem dovoluje zjednodušení mnohostranných vztahů do dvojčlenných či jednočlenných, nicméně důležitost analýzy polylogu si můžeme uvědomit při zkoumání dramatu, kde větší počet účastníků nějaké scény vede k tomu, že některé promluvy můžeme chápat jako dialogické i monologické zároveň. V naší studii se však soustředíme především na vztahy monologu a dialogu. Na důležitost vícestanných vztahů v kinesické a proxemické sféře upozorňuje K. L. Pike ve studii (v níž problém ovšem jen nadhazuje) *On Kinesic Triadic Relations in Turn-taking*, *Semiotica* 13, 1975, č. 4, str. 389 – 394.

realizace (psané i mluvené), i když v každé z nich se objevuje preferace jednoho z aspektů.

Monolog je taková jazyková promluva, která přímo nevyžaduje bezprostřední, sobě přiměřenou a adekvátní verbální (příp. neverbální) reakci. Taková orientace v něm není „zakalkulována“ a je v něm potlačena informace spojená s předpokládanou reakcí partnera promluvy. V monologu se často projevuje tzv. expresivní funkce (cf. Bühler), i když samozřejmě může plnit i funkce ostatní. Ač je to nejčastější, není podmínkou, aby jej pronášela jedna osoba (známe příklady „rozvinutého monologu“, který je vytvářen postupně jednotlivými mluvčími, či kolektivního monologu). Monologičnost je někdy signalizována délkou promluvy, i když ani to není dostatečná podmínka. Stejně tak aktivnost jednoho mluvčího při pasivitě ostatních není vždy postačujícím kritériem.

Zhruba řečeno je třeba rozlišovat jednak monology, které nejsou určeny žádnému posluchači (některé z nich mohou mít sklon k vnitřní dialogizaci – např. soliloquium –, o tom později), jednak monology, které posluchače předpokládají (jde o sociální formy monologu – např. vyprávění, přednáška atp.).

Oblast, kde si monolog (i v mluvní podobě) stále uchovává svou důležitost, je drama a divadlo.

Na první pohled představuje charakteristickou rovinu jazykové výstavby dramatu dialog. Ovšem tato zjevná forma není vždy tak jednoznačná, jak se zprvu zdá. I přes svrchovanost dialogu představuje monolog zcela neodlučitelnou součást dramatu, a to jak z hlediska jednotlivých replik, tak v rámci celkového kontextu.⁶ I když se moderní drama snaží potlačit použití monologu uvnitř textu, stále ještě této formy někdy využívá (viz např. několik výrazných monologů v Pinterově *Správci* ad.). Nesmíme také zapomínat, že monolog měl v některých obdobích dramatu velký význam a že dokonce stál u jeho vzniku. Důležitou funkci mívá dodnes v básnickém dramatu.

Celkem jednoznačný příklad monologu postavy v rámci děje můžeme najít ve 4. výstupu Cida. Don Diego je sám na scéně, jeho promluva je reflexí vzniklé situace a jejím komentářem; připomíná své zásluhy a dřívější jednání, což kontrastuje s urážkou, která je zcela znehodnocuje; je výrazem rozhodování, jež je vyprovokováno urážkou a potupou. Nic nepředstírá, je přímým výrazem myšlení, je zcela explicitní. Dává mluvčímu „moc nad slovem“. Neobrací se k žádné konkrétní osobě s výzvou k odpovědi. Promluva – vedle toho, že je výrazem citů a myšlení – vytváří také pozadí k pozdějšímu jednání, takové pozadí, které by je morálně zdůvodnilo a nedovolilo mylnou interpretaci (např. morální slabosti, zbabělosti atp.). Replika je z dnešního hlediska poměrně dlouhá, má rétorický a deklamatorní ráz. Podobnou repliku má i don Rodrigo. Takové výpovědi dávají dost prostoru pro jasné určení postoje, pro „vtažení“ věcí a skutků minulých, určení motivace jednání, vymezení děje, vyslovení názoru na protivníka atd. V podobném dramatu dokonce i repliky adresované navzájem – tedy dialogické – nesou některé formální vlastnosti monologu (v tomto případě také „napomáhá“ verš): např. dlouhé *tirády*, v nichž jsou smíseny prvky sebevýpovědi s orientací na řečový kontext druhého.⁷ Toto drama má často tendenci ke statičnosti a bývá ožívováno hlavně ostrými dějovými zvraty, výrazností konfliktů či vnitřní diferenciací řeči.

Možností monologu dokázal využít také romantismus, když dával široký prostor lyrickým pasážím.

S velmi zřetelným využitím monologu se setkáváme samozřejmě v antickém dramatu, hlavně u Aischyla (srv. problémy vzniku dramatu). Zde je použita celá řada monologických

⁶ V každodenním životě zjišťujeme sice převahu dialogu, ale monolog si stále udržuje svou důležitost – a to jak v mluvní sféře (různé formy samomluvy, zpovědi, různé promluvy při mentálních poruchách ad.), tak především psané (vždyť velká část psaných promluv či výpovědí má především monologický ráz).

⁷ Monology francouzského klasicismu samozřejmě představují jen jednu formu monologického vyjádření myšlení. V řadě dramatických směrů je tento způsob považován za nepřijatelný. Co se týče *tirády* – ta sdílí někdy s monologem jeho „rozlehlost“, vyjádření já, preferaci řeči, ale s dialogem zase ji spojuje orientace na druhého (často vyjádřená na počátku výpovědi či v závěrečné klauzuli). O *tirádě* viz také P. Larthomas: *Le langage dramatique*, Paris 1972, str. 388 – 393.

forem, ať už jde o vstupní monolog, který uváděl kořeny příběhu, zárodky konfliktu, vztahy jednajících osob atp., monolog vyprávěcí nebo monolog komentující události a dávající jim širší smysl (v obou případech ztělesňoval tuto funkci chór nebo jeho vůdce, hlídač ap.); najdeme zde i monology, které jsou vyznáním nebo zpovědí, filozofický monolog atd. Všechny tyto formy souvisely mj. s jistým způsobem konstrukce děje – řada významných událostí (souboj, bitva, fyzické násilí...) se na jevišti neodehrávala, ale byla zde pouze komentována („výpověď“ o události převažovala nad událostí samou“).

Z mnoha typů má specifickou podobu monolog vyprávěcí. Např. u Brechta – především v Kavkazském křídovém kruhu a v Matce Kuráži – byl využit při koncipování jistého pojetí dramatu a divadla. Konvence uvozovacích monologů je někdy tak silná, že se prosazuje i v silně dialogizovaných hrách, např. ve fraškách Kjógen (někdy je stejné informace – v téměř doslovném znění – použito jak ve vstupním monologu, tak v následujícím dialogu).

Monolog byl v řadě období vývoje dramatu a divadla samozřejmou konvencí. Pro ni byly často vyčleněny postavy, které ji měly plnit (tím není řečeno, že monology pronášely jen speciálně určené postavy; teoreticky vzato může monolog pronést kterákoliv postava, avšak ty, které měly onu speciální funkci, mnohdy nebyly přímo a výrazně zapojeny do děje a jejich projevy byly především monologické); kupř. již připomenuté – chór, náčelník chóru ad. Často je to však tzv. rezonér. Postava v této funkci může mít řadu úkolů: uvozovat děj, komentovat jej, vysvětlovat jeho zvraty, uvádět nezbytné okolnosti a fakta atd. Z jistého hlediska takovou funkci mohou mít někdy „služebné“ postavy, tj. ty, které mají poměrně malou účast v ději, mohou však přinést některé důležité informace či dokonce komentovat děj (např. šašek ap.). Složitější je případ, a vyžaduje proto obratné zdůvodnění, kdy tuto funkci plní některé postavy, jež jsou výrazně v ději angažovány.⁸

Použití monologu a silnou tendenci k monologizaci zjišťujeme též v těch dramatech, která poměrně jednoduše ztělesňují a rozvádějí nějakou tezi či morální nebo náboženský princip. V těchto dramatech, která jsou poměrně statická, mají často monologický ráz i repliky formálně dialogické.⁹

Monolog (a monologičnost) se *prosazuje a vymezuje vždy v konkrétní podobě vztahu k dialogu* (a dialogičnosti), pouze takto může získat jisté hranice a zdůvodnění. Tento fakt si uvědomíme zvláště při pohledu na různé historické proměny diferenciaci řeči. Relativní ráz daného vztahu se zajímavě projevuje při osamostatnění monologu: dochází tu někdy k tomu, že takový monolog má snahu rozrůžňovat své prostředky vnitřní dialogizací v rámci vlastního kontextu.

K osamostatnění monologu dochází např. v monodramatu („či melodramu“) 18. století, v němž šlo o spojení řeči a hudby, případně pantomimy.¹⁰ V tomto divadle vystupoval

⁸ Dvojitou funkci (přímé účasti v ději a v pozici chóru) se snažil dát některým postavám T. S. Eliot v *Rodinném shromáždění*. Sám o tom říká: „Dosáhl jsem určitého pokroku v tom, že jsem se obešel bez chóru, ale postup, při němž jsem použil čtyř vedlejších postav, reprezentujících chvílemi Rodinu individuálně jako charakterní role, jindy zas kolektivně jako chór, nezdá se mi příliš uspokojivý. Jednak okamžitý přechod od individuální charakterní role k podílu na chóru klade příliš velké požadavky na herce: takový přechod se realizuje velmi nesnadno. A pak se mi také zdálo, že tu jde jen o další trik, kterého – i když bude úspěšný – nebude možno použít v jiné hře.“ Eliot, T. S.: *Poezie a drama, česky ve Vraždě v katedrále*, Praha 1971, str. 106 – 107. Co se týče chóru – je to, ač velmi zajímavá, přesto z teoretického hlediska málo prozkoumaná problematika dějin dramatu a divadla.

⁹ V Kyrmezerově dramatu *Komedie česká o bohatcovi a Lazarovi má Smrt* (rozhovor boháče se Smrtí) dlouhé „výkladové“ repliky; např. jedna z těchto replik má 60 veršů, což samozřejmě samo o sobě ještě nemusí vždy znamenat monologičnost, nicméně tuto tendenci – připočteme-li výkladový, poučující ráz – podporuje. Ve staročeském dramatu najdeme řadu příkladů různých typů monologu – monology v prologu a epilogu (např. *Selský masopust*), argumentu (*Tragédie nebo Hra žebračů*), monology komentující dění (např. *Lámechovy a Solomonovy promluvy v Kyrmezerově Komedii nové o vdově*); najdeme i příklady, které přesahují rámec dramatu – jako ve *Dvou veselých kázáních ze 14. století*. Tendence k monologizaci byla tehdy zcela přirozená a znázornění nějakého principu (ostatně často známého) bylo mnohdy dosahováno prostřednictvím řeči. V dané souvislosti je zajímavý vztah středověkého dramatu k dobovým disputacím a různým sporům.

¹⁰ Pro spojení monodramatu s klasicistickým dramatem je zajímavá poznámka abbé Dubose, jehož *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* přinesly řadu teoretických poznatků důležitých pro pochopení vzniku tohoto žánru. Dubos říká, že pařížská pantomima by měla začít prezentováním některých scén ze *Cida* a „jiných dobře známých her“. O problematice monodramatu hovoří zasloučeně K. G. Holmströmová v knize *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, Stockholm 1967. V této knize nacházíme také zajímavé analýzy vztahů mezi řečovým projevem, hudbou, pantomimou a mimickým výrazem. Zvláště její interpretace Gözových úvah, kreseb a pokynů, týkajících se mimiky a gesta herce doprovázejících promluvu a vyjadřujících nějakou emoci, jsou podnětné pro dnešní úvahy o vztazích jazykových a

převážně (či výlučně) jeden herec. Řeč byla prezentována v hudebním doprovodu (ať už šlo o hudbu, která jen doplňovala mluvu, anebo o hudbu, která měla být významově rovnomocná), anebo s pantomimickým či výrazně mimicky a gesticky stylizovaným doprovodem. Vedle těchto „vnějších“ prostředků, které se měly podílet na dramatickosti, můžeme zjistit také snahu o vnitřní dramatizaci mluvy a narušení její monotónnosti. Tak např. Goethe v Proserpině toho dosahuje tím, že promluvu, která je vcelku monologická (pouze ke konci dochází ke krátké výměně několika replik mezi Proserpinou a sudicemi, jinak celé drama je výpovědí Proserpiny) vnitřně dialogizuje. Zjistíme, že některé sloky jsou uváděny dialogickou orientací – Proserpina oslovuje své družky, vyzývá matku, přikazuje, žádá atp.; dokonce i k věcem se obrací jako k objektům potenciální rozmluvy – a toto odstínění přispívá k dramatizaci textu.

S nutností rozrůžňovat především jazykové prostředky se setkáváme v novodobém monodramatu. Často odpadá hudba a dochází ke zcivilnění projevu (nevyužívají se v té míře vysoce stylizovaná gesta). Nejde o uzavřenou „sebevypověď“ v té míře jako u dramát 18. století a projevuje se silná tendence k latentní a někdy i zjevné dialogičnosti (vnitřní, a v malé míře občas i vnější).

Zajímavým příkladem přechodů mezi monologizací a dialogizací je Beckettova hra Krappova poslední páska. Toto monodrama zachovává formu monologu, resp. dvou monologů, které se navzájem různě protínají a jen v několika málo případech dojde k náznaku zjevné dialogizace. V tomto dramatu se setkáváme s dvěma hlasy jednoho člověka v odstupu třiceti let, jednoho čistě monologického v tom smyslu, že nemůže být aktivním partnerem (hlas z pásky), nicméně je vnitřně dialogizován, a druhého také monologického, i když se zřetelnou tendencí k dialogizaci (slovní komentář první promluvy a reakce kinesického a paralingvistického rázu – posunky, smích atp.). První monolog by – bez vstupů a přerušování partnera, který jej tak zvláštním způsobem aktivizuje – zůstal vyprávěním bez patřičné dramatické hodnoty. Krapp, ať už slovním komentářem nebo jednáním (přetáčením pásky, několikerým přehráváním jedné z pasáží), aktivizuje „mrtvý“ monolog a už jen tím vytváří dojem napětí. Krapp je vládcem nad oběma hlasy, které zůstávají stále rozlišené; oba jsou postojem k jisté události, přičemž první tuto událost zachycuje a popisuje (a zaujímá k ní postoj), kdežto druhý hlas svůj vztah k události realizuje prostřednictvím komentáře prvního postoje. Druhý hlas je „nepřímý“, protože bez vlivu na dění, je komentářem něčeho, co už nelze ovlivnit. Avšak oba hlasy představují vnitřní dialog (dokonce místy ve formě „jednosměrného“ dialogu vnějšího), jsou konfrontací dvou postojů, přičemž jejich nerovnováha je dána tím, že jeden z nich je evokován a je zčásti odtržen od svého původce.

Monodrama, pokud není ožívováno hudbou, výtvarným uměním, pantomimou apod. a opírá-li se především o řeč, musí dramatizovat své prostředky „zevnitř“ a vnitřní (nebo vnější náznaky) dialogizace je v tomto případě jistou možností.¹¹ Anebo je možné využít takových prostředků neverbální komunikace, aby vzniklo napětí mezi nimi a prostředky jazyka.

V Beckettově hře se setkáváme s prvky dvou žánrů, které vymezila antika a jež si dodnes v různých formách uchovávají svou platnost – je to diatriba a soliloquium. Oba tyto žánry (u nichž Bachtin poukazuje na dialogizaci) jsou příkladem rozrušování určité formy odlišnou tendencí; nicméně to, že jsou pronášeny jedním mluvčím bez možnosti rovnocenného zásahu jiného mluvčího, zůstává jejich základním rysem.

„Diatriba je vnitřně dialogizovaný rétorický žánr, obvykle stylizovaný jako rozprava s nepřítomným partnerem, což nutně vede k dialogizaci samotného způsobu jazykového projevu a myšlení. Za zakladatele diatriby staří pokládali téhož Biona Borysthenita, který byl pokládán rovněž za zakladatele menippeje. Nutno připomenout, že právě diatriba, a nikoli

kinesických faktorů.

¹¹ Vnější dialogizaci v tomto případě míním např. otázky a výzvy namířené přímo k obecenstvu, se snahou vtáhnout je v určitých okamžicích „do hry“.

klasická rétorika, měla rozhodující vliv na žánrové zvláštnosti raně křesťanských kázání. Soliloquium jako žánr spočívá na dialogickém vztahu k sobě samému. Je to rozmluva sama se sebou. Již Antisthenés (Sókratův žák, jenž patrně už psal *menippeje*) pokládal za vrcholný úspěch své filozofie schopnost vést sám se sebou dialog¹². Předními mistry tohoto žánru byli Epiktétos, Mark Aurelius a Augustin. Soliloquium jako žánr je založeno na odhalení *člověka v člověku*, tj. „sebe samého“ jako veličiny nedostupné pasivnímu sebezpytování, ale otevírající se aktivnímu *dialogickému poměru k sobě samému*, který rozrušuje naivní celistvost představ o sobě, na níž je založen obraz člověka v lyrice, epice a tragédii. Dialogický přístup k sobě samému rozbíjí zevní kontury našeho vlastního obrazu, jež jsou podstatné pro ostatní lidi, určují vnější hodnocení člověka (v očích ostatních lidí) a kalí čistotu našeho vlastního sebepoznání a sebevědomí“ (Bachtin: Dostojevskij umělec, str. 163).

Oba žánry jsou proneseny v rámci jednoho subjektu, avšak v obou nalezneme rozčlenění a „převtělení“, v obou je snaha být také „někým jiným“.¹² Ale to, že mluvčí nehovoří s jinou přítomnou osobou a neadresuje jí své repliky v bezprostřední situaci, zůstává výchozí charakteristikou takového žánru a teprve na jejím základě zjišťujeme skutečnost a povahu dialogizace. Na druhé straně zase výrazná vnitřní dialogizace odlišuje např. soliloquium od jiných monologických žánrů.

3/

Dialog je forma převážně jazykové interakce mezi přinejmenším dvěma účastníky hovoru (či v rámci jednoho subjektu – ovšem dvěma hlasy). Je to především aktuální (tzn. bezprostředně přítomná) forma jazykového projevu, i když jsou případy, např. některé formy korespondence apod., které se tomuto kritériu částečně vymykají. Dialog je založen na *podvojnosti*, tj. jako jednotka je dán přinejmenším dvěma členy – „replikami“ („párovými složkami“, které tvoří „přilehlý pár“¹³, jež jsou vzájemně ohraničeny a předpokládány a které na sebe bezprostředně navazují; z hlediska dialogičnosti má jedna promluva smysl pouze ve vzájemném vztahu s nejméně jednou replikou, či ve vztahu k jiné adekvátní reakci. Není nezbytnou podmínkou, aby se dialog skládal pouze z jazykových projevů: jedna z jazykových replik může být nahrazena neverbálním komunikátem, např. kinesickým emblémem, což je v Ekmanově terminologii neverbální substitut verbální jednotky.¹⁴ Otázka ohraničenosti dialogické jednotky někdy není dostatečně zdůrazňována, což může vést k tomu, že do rámce dialogu se zahrnují formy, které leží mimo něj. Např. dotaz splňuje – i formálně – požadavky kladené na složku dialogu (a to i v případě, kdy se neseťká s odezvou – pak můžeme hovořit o nenaplněnosti, nezavršenosti atp.); ale kupříkladu již příkaz leží mimo jeho hranice tehdy, když má za cíl některé formy neverbálního jednání („Jdi!“, „Zavři!“ ...) ¹⁵ V tomto případě jde o přechodnou oblast úzce spojenou s neverbálním chováním; v oblasti monologu to zase mohou být např. nesouvislé exklamativní výkřiky. Čili ohraničení obou oblastí – dialogu a monologu – je třeba hledat nejen v různých fázích jejich vzájemného vztahu, ale také v souvislosti s jednáním. Doposud nejsou popsány široké škály různých forem – např. u dialogu od dotazu k rozkazu (příkazu), či u monologu od citové exprese ke zpovědi či vyprávění, jak lze namátkou uvést některé z možností.

Mezi replikami zjišťujeme „významový zvrát“, jenž je do jisté míry (i když ne zcela)

¹² Nabízí se tu mj. srovnání s dialektikou. O vztazích dialektiky a dialogu pojednává I. Osolsobě v úvaze *Inspirace jménem dialog* aneb *O jedné lingvistické extrapolaci*. Program Státního divadla v Brně, říjen 1973.

¹³ Termíny H. Sackse, které uvádí E. Goffman ve studii *Replies and Responses*, Working Papers, num. 46 – 47, Università di Urbino 1975.

¹⁴ Viz Ekman, P. a Friesen, W. V.: *The repertoire of nonverbal behavior*, *Semiotica* I, 1969, a Ekman, P. (ed.): *Darwin and Facial Expression*, New York 1973.

¹⁵ Příkaz je někdy zahrnován do dialogu (např. v lingvistice), aniž by byla blíže specifikována jeho povaha v tomto rámci. Tak pracuje i Mayen v knize *O stylistice utworów mówionych*, Warszawa 1972.

motivován různorodostí postojů a názorů osob, které jsou za ně „zodpovědné“. Je však třeba rozlišovat mezi zvraty, jež jsou realizovány v rámci „přílehlého páru“, anebo ty, které leží na hranicích těchto párů. Musíme také podotknout, že ne každé rozložení replik a osob automaticky vytváří významové zvraty – není tomu tak např. u „rozloženého monologu“.

Při utváření dialogu hraje důležitou roli zpětná vazba. Pochopení její funkce výrazně narušuje představu o sumaci replik a jejich významů.¹⁶ Význam zpětné vazby je spojen mj. se zaměřením, orientací a funkcí promluv a nutí nás vyhledávat adekvátní (a „směrovací“) kontexty, které často přesahují lingvistický charakter promluvy.

Každý dialog různě hierarchizuje tři základní roviny (a prostředky jejich výrazu), které popsal Mukařovský (a doplnil Mayen): vztah mezi já a ty, vztah k situaci (a předmětu výpovědi), a vztah k prostředkům výpovědi.

Neurčitost hranic a jistá plynulost přechodu mezi dialogem a monologem ovlivňuje možnosti přesného určení charakteristik a vzájemného ohraničení (či odděleného vymezení) obou aspektů řeči. Např. Bachtinova teze o autorství každé výpovědi, v němž je vyjádřen postoj subjektu, je formulována bez zřetele k problému autorství v monologu.¹⁷ Jakkoliv je tato teze důležitá, např. v souvislosti s „logickým vztahem“ či v souvislosti s kritikou příliš zdůrazněné autonomie jazyka, není specifikována tak, aby ukázala rozmanité snahy učinit autorství („postoj subjektu“) inherentní textu, aby zachytila formy, v nichž se jazyk sám chce stát subjektem, kupř. v dialogu tezí anebo dialogu ve „světě textů“ (P. Ricoeur). Bachtinovy názory jsou velmi významné pro pochopení dialogu a jeho poznatky dodnes aktuální a přínosné pro filozofii jazyka, sociolingvistiku, psycholingvistiku i sémiotiku atd. Ale kritika tehdejší lingvistiky (s níž spojoval monologismus) vedla mj. k tomu, že monolog byl ponechán stranou anebo byly sledovány pouze dialogické tendence projevující se v jeho rámci.

Realizace dialogu je závislá na několika základních systémových požadavcích a omezeních, které shrnul E. Goffman:

- 1) Oboustranná možnost přenosu zvukově náležitých a snadno interpretovatelných zpráv.
- 2) Schopnost realizace zpětných vazeb informujících o příjmu současně s jeho realizací.
- 3) Signály kontaktu: prostředky vyjadřující hledání kanálu vhodného pro přenos, prostředky potvrzující, že hledaný kanál funguje a může sloužit ke komunikaci, prostředky signalizující omezení kapacity dosud fungujícího kanálu. Sem spadají také znaky ověřující totožnost mluvčích.
- 4) Signály změny role „mluvčího“ a „posluchače“: prostředky naznačující konec zprávy a převzetí role dalším mluvčím. (V případě rozhovoru, jehož se účastní více než dvě osoby, také signály hledání dalšího mluvčího.)
- 5) Signály snahy o komunikativní převahu: prostředky způsobující změnu v zaměření rozhovoru, prostředky negující žádosti o uvolnění kanálu, prostředky přerušující mluvčího, jenž právě hovoří.
- 6) Kontextové schopnosti: pokyny pro propojování zdánlivě nesouvisějících úseků komunikace, pokyny k přetavování konvenčních významů, jež se realizují např. při ironických odbočkách, při citacích vtipů jiných osob atd.
- 7) Normy, které zavazují hovořící reagovat pouze v míře z jejich hlediska nutné, a nikoliv více.
- 8) Omezení nesouvisějící s účastníky rozhovoru: šumy, blokování možnosti vizuálních

¹⁶ Aplikační možnosti „zpětné vazby“ v této sféře najdeme v knize Watzlawicka a d. *Pragmatics of Human Communication*, New York 1967.

¹⁷ Problémy poetiky Dostojevského, česky Dostojevskij umělec, Praha 1971, str. 249.

signálů atd.¹⁸

Vedle těchto požadavků se prosazují „příkazy“ a limitace sekundárních systémů, v nichž se projevují jisté konvence a normy té které komunikativní oblasti (či žánru v širokém slova smyslu).

Co se týče třídění a členění dialogu, je stále inspirativní koncepce Mukařovského, která vychází ze zmíněných tří stránek dialogu; systematizace různých obměn dialogu se opírá 1) o rozdělení po stránce funkční, 2) o členění dialogu se zřetelem k účastníkům, 3) o třídění na základě situace.¹⁹ Jeho typologie ale není aplikována na drama. Stejně tak pojetí Bachtinovo, především v jeho monografii o Dostojevském, které se soustřeďuje na dialogické slovo v románu; jsou v něm však zajímavé obecně metodologické důsledky. Pro členění dialogu v textu má svou důležitost Klammerovo třídění, které se opírá o různé formy spojení replik, jejich uzavřenost, jednoduchost, složitost, závislost atd.²⁰ Konečně i určení komunikativních postulátů může mít své důsledky pro teorii dialogu.²¹

Dramatický dialog se samozřejmě opírá o ony základní systémové požadavky, stejně tak může využívat různých druhů a forem členění, jak jsme na ně poukázali, musí však plnit řadu specifických funkcí, které vycházejí jednak z toho, že vyznačuje *děj* (je na něj vázán, podílí se na jeho tvorbě či jej někdy zprostředkuje), jednak je součástí relativně uzavřeného celku a je tudíž v jistém smyslu „řízený“ (např. požadavky stylu ad.). Dialog tak funguje v napětí mezi „nutností“ (determinací) a odchylkami od ní (spontaneitou). Každá replika má smysl nejen z hlediska kontextu předmětu, situace, partnera, vlastního obzoru atd., ale také z hlediska toho, jak má fungovat v události a ději, aby mohl být zprostředkován jejich hlubší smysl („skrytý význam“, „vnitřní důvod“, „účel“). Dané směřování je podporováno relativní uzavřeností (ať už formální či faktickou) děje a s tím také kontextu dialogu, jenž je na něm závislý. Je třeba tuto závislost připomenout, protože – obecně vzato – mají tendenci k nesouběžnosti (uzavřenost děje a jistá „neukončenost“ dialogu). Je třeba podotknout, že na rozdíl od děje působí *děni* dojmem relativní neuzavřenosti, nespojitosti, přetržitosti a menší uspořádanosti ve vztahu k celku a může tak – paradoxně – buď řeči přisoudit ve velké míře schopnosti významového sjednocení, anebo ji „degradovat“ ve vztahu k neverbální komunikaci. Členění dialogu se může řídit různými významovými rovinami dramatu. Např. podle postavení v textu (konstrukční) – dialog uvozovací, závěrečný, ve funkci digrese, intenzifikace atp., tj. na základě určitých konvencí žánru. Dobrý příklad takového uvozovacího dialogu, který je zároveň charakterizačním, najdeme v úvodu Jonsonova *Alchymisty*. Oba druhy informací jsou propojeny takovým způsobem, že nepůsobí nepřirozeně a nebylo třeba použít dramatické konvence vstupního monologu. Jiná možnost členění je dána spojitostí s postavami, a to jak z hlediska sebe prezentace, tak především jako určení vztahu (a to momentálního i „daného“) – mezi postavami (a jejich jednáním) a mezi jejich replikami; tady je možné – pro pojmenování těchto stránek – využít některých kategorií z jiných oblastí výzkumu, jako jsou např. pojmy komplementarity, symetrie ...²² Ráz dialogu ovlivňuje také vztah postav k řeči (volnost či vázanost spojení, určenost, nezávislost, souvislost s myšlením a jednáním atp.). Jiné třídění může být založeno na formách účasti v ději. Další zase na charakteristice jazykových prostředků – jedním z příkladů je Bogatyrevova analýza slovního materiálu lidového divadla. Můžeme také určovat dialog

¹⁸ Goffman, E.: *Replies and Responses*, str. 5; cit. podle české verze v Programu Státního divadla v Brně, listopad 1976.

¹⁹ Studie *Dialog a monolog*, v KČP I. Neměly by být zapomenuty dva konkrétní rozbor dialogu: M. Kačer: *Výstavba dialogu ve hře Františka Hrubína Srpnová neděle*, Česká literatura XI, 1963; K. Kraus: *Lyrikovo drama*, in: F. Hrubín: *Srpnová neděle*, Praha 1967.

²⁰ Viz jeho studie *Foundations for a Theory of Dialogue*, *Poetics* 9, 1973. Pro pochopení některých teoretických otázek dialogu má význam úvaha M. Głowińskiego zahrnutá do souboru *Style odbioru*, Kraków 1977. Důležitá je též studie L. Doležela: *A Pragmatic Typology of Dialogue*, in: B. A. Stolz (ed.): *Papers in Slavic Philology*, Vol. 1, Ann Arbor 1977.

²¹ Ty jsou popsány ve studii manželů Revzinových *Semiotičeskij eksperiment na scéně*, *Trudy po znakovym sistemam* 5, Tartu 1971.

²² Batesonovy termíny v použití Watzlawicka ad. v citované knize.

podle jeho vztahu k symbolické hodnotě díla (leitmotiv, klíčový dialog apod.) – např. motiv dítěte ve hře Kdo se bojí Virginie Woolfové se výrazně uplatňuje při určení vývoje a proměnlivosti vztahů a tento fakt je reflektován v několika „vyčleněných“ dialogích a v jejich rázu.

To všechno jsou ovšem jen dílčí roviny interpretace a členění dialogu. Analýza dialogu musí vycházet z funkce řeči v celkové koncepci dramatu a jeho světa. Avšak nejen dramatu, ale také *divadla* – a to jak z hlediska obecných možností fungování řeči v divadle, tak na základě „okolností vzniku“, tj. historických souvislostí dramatu a divadla. Je jasné, že ne každá interpretace může vyčerpávajícím způsobem zachytit všechny tyto aspekty, je však třeba mít na paměti, že drama se orientuje na mluvní možnosti (a specificky: divadelní), i když se v řadě případů může realizovat i ve sféře literární.

Specifické *podmínky* aktivity řeči úzce souvisí s charakteristickou výstavbou a rázem dialogu. Např. u „statického“ dramatu je řeč do jisté míry „vzdálena“ od postavy, která jí disponuje, je často výrazně stylizována (tj. „nepřirozená“ z hlediska běžného užití; tento její ráz je někdy podporován veršovanou podobou), tato řeč často vybočuje z děje (odtud staticčnost), v jistém momentu se prosazuje na úkor fyzického jednání postavy atd. V koncepci dialogu se to projevuje mnohdy tím, že je narušována dvojčlennost replik, vzdálenost mezi postavami a jejich řeči má důsledek v jisté „odpoutanosti“ řeči, stírání dialogické vyhrčenosti (významové zvraty mezi replikami jsou otupovány) a směřování k monologičnosti. Oproti tomu např. realisticky koncipované drama pracuje s bezprostřední „odpovědností“ postav za řeč, řeč je úzce spojena s postavou i z hlediska individualizace, je silně spjata s přítomností, repliky jsou orientovány především na sebe navzájem, výrazně formulují vztahy postav a vyhýbají se těm formám monologizace a vyprávění, které by narušily onu realistickou stylizaci, k níž takové drama směřuje.

Zajímavé příklady poskytují Ioneskova dramata *Plešatá zpěvačka* a *Lekce*. Postavy jsou zhruba určeny vzájemným vztahem (příbuzenství, předpokládaná známost ...), jejich řeč má silně dialogický ráz – dotazy, odpovědi, výzvy, odezvy atp. –, nicméně z hlediska vzájemné komunikativní hodnoty se jeví jako kontradiktorní, absurdní, nepravdivá, jelikož dochází k „narušení postulátů normální komunikace“.²³ Jsou zpochybněny denotační možnosti jazyka, dochází k situacím, v nichž stojí v protikladu platnost vztahů mezi postavami a platnost informací, které si navzájem sdělují. I když repliky jsou stále konfrontovány s výpovědními možnostmi postav (na základě jejich „určenosti“), pozornost se silně soustřeďuje na dění jazyka a posuny v oblasti denotace. Dialogičnost ztrácí opory dané psychologickou rozdílností subjektů. Důraz se přesouvá ze vztahů postav na vztah promluv, tzn., že dialog je často rytmizován významovými zvraty určenými především v této sféře. Velkou důležitost získává faktor významového sjednocení, jehož nutnost je neustále pocíťována, jenž je však stále narušován „náhodnostmi“ jednání i řeči.

4/

Jen ve stručnosti je třeba připomenout některé problémy spojené s dvojitým komunikativním zaměřením dramatického textu, tj. jednak komunikace uvnitř textu, povrchově se projevující jako vztahy mezi replikami jednotlivých osob, a jednak komunikace textu jako celku vůči vnímateli. Tento fakt je celkem banální a platí v principu pro řadu uměleckých děl, různá je však podoba interních vztahů a jejich prezentace.

Je jasné, že komunikace interní nemá stejnou podobu jako externí: v prvním případě jde o interakci (a to aktivní interakci z obou stran), kdežto ve druhém případě jde o výpověď, na níž v první instanci nelze reagovat stejným způsobem a stejnými prostředky. Je však třeba mít stále na paměti, že celkový význam kontextu dramatu je nositelem nějakého sdělení, a

²³

Viz uvedená studie manželů Revzinových.

toto je prostředkováno postupným vývojem kontextu a vztahů mezi jednotlivými složkami. Tyto složky mohou mít v různé míře význam o sobě, avšak žádná z nich není adekvátně pochopitelná bez vztahu k tomuto celku. Dramatický text tedy nepředstavuje jen vzájemnou interakci jednotlivých postav, ale je také jednotnou výpovědí autora, výpovědí, která dává projevům a chování postav – vedle toho, který vzniká z jejich interakce – ještě další význam. Dramatický text není jen „předváděním“, ale v zastřené (a jen někdy zjevné) podobě také „vyprávěním“ (jde tady samozřejmě jen o jistou analogii).²⁴ Jak monology, tak dialogy uvnitř textu jsou modifikovány tímto směřováním celkového kontextu, který je do jisté míry významově sjednocen. Tento kontext jako celek může být výrazem (i když v poněkud oslabené podobě ve srovnání s formami, které pro něj mají přímé prostředky), sdělením, je však také výpovědí (apelem) směrem k posluchači, aniž by ale většinou vyžadoval reakci adekvátní z hlediska použitých prostředků.

Vyprávění je v podstatě sociální formou monologu, i když jsou v něm náznaky dialogičnosti v tom, že (především v mluvní formě) počítá s vnímatelem (posluchačem) a adresuje mu své sdělení. Jelikož však tento posluchač je z hlediska autora relativně abstraktní (relativně proto, že autor vytváří své dílo v jistých konkrétních historických podmínkách, což může mít vliv na koncipování významů určených vnímátele), musí autor počítat především s monologičností své výpovědi, tj. musí se snažit začlenit do ní „okolnosti“ projevu tak, aby nebyla příliš závislá na konkrétních podmínkách situace svého vzniku.

Drama je výpovědí, která chce „vyslovit“ symbolické významy prostřednictvím jistým způsobem koncipovaného textu (postav, jejich vztahů, jejich projevů atd.). Taková výpověď, i když je prostředkována hlasy jiných, jejich činy, událostmi, orientuje tyto k *určitým* skutkům a *určitým* promluvám, a jiné pomíjí. I v případech, kdy takové činy a události zdánlivě postrádají smysl (nemají onu „pravděpodobnostní motivaci“), musíme předpokládat, že mají účel, jsou sdělením a výrazem jistého názoru a postoje, které samozřejmě autor nemusí sdílet. Daná výpověď počítá s jistou uzavřeností (vyvrcholením, dovršením), a to i tam, kde příběh zůstává s tzv. otevřeným koncem. Jde o neuzavřenost časovou, ale ne kontextovou; děj je vždy „naplněn“. Vyvrcholením zdůrazňuje výpověď svůj účel. Kontextová uzavřenost signalizuje nutnost interpretace vztahu (a napětí) mezi významem a smyslem.

Dialogičnost ve své extrémní podobě směřuje k narušení kontextu, rozčlenění souvislého toku lineárně kladených významů zdůrazňováním bezprostředních okolností, zde a nyní, jako by chtěla zpochybnit onu „řízenost“, která je dána směřováním k vyvrcholení. Repliky dialogu i tam, kde je tendence k celkovému kontextu zvlášť výrazná, např. v některých Maeterlinckových hrách, mají snahu tuto skutečnost zastřít.

Monologické zaměření celkového kontextu, i když jej předpokládáme, nedochází často zjevné realizace. Mezi dílčí jevy patří v písemné verzi poznámky, které u některých autorů mají ráz nejen pokynů pro inscenaci, ale i vyprávění (včetně popisů), jež má nezakrytý literární charakter (viz např. impresivní popisy u Šrámka, popis psychologie postav a okolností děje u Rose, uvedení do situace a psychologie postav u O'Neillů atd.). Poznámka je často důležitá nejen proto, že někdy autor vychází vsříc i možnosti čtení dramatu, ale také proto, že dialogy ponechané bez „opory“ mohou v některých případech vést k jisté volnosti a významové ambivalenci; pokud ovšem nejsou prvky vyprávění zahrnuty do dialogu samého.

Vedle poznámek se monologické zaměření projevuje i v konkrétních promluvách některých postav, ať už těch, které více či méně slouží této funkci – rezonér, vypravěč, chór (někdy i šašek) –, nebo které ji místy přebírají. Často se takové vyprávění objevuje v monologiích nebo tirádách, může však být občas také uloženo do dialogu. Funkci různých projevů můžeme určit někdy až na základě znalosti celkového konkrétního kontextu: např. rozhodnutí, zda nějaký monolog slouží k charakteristice postavy (jejího myšlení), anebo zda

²⁴ Termíny „předvádění“ a „vyprávění“ používá např. Wayne C. Booth v aplikaci na román v knize *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

je také projevem monologického zaměření celkového kontextu.

Proč však mluvit o monologizaci a monologickém zaměření, když jejich zjevné formy nejsou v dramatu tak časté a přinejmenším povrchově rovnocenné zaměření odlišnému – dialogičnosti. Nesmíme však zapomínat, že dialog neznamená vždy dialogičnost a že najdeme takové dialogické formy, které vlastně představují – z hlediska celého dramatu – několika postavami vytvářený monolog; tento fakt se opírá o to, že postavy a jejich postoje (a tedy i řeč) nejsou vlastně v dramatu vždy soběstačné a „svéprávné“, někdy dokonce plní jen funkci pouhého zprostředkovatele „myšlenky“ (dianoia)²⁵ nebo řeči. Dále: monologické zaměření se opírá o předpoklad jednotného subjektu výpovědi, který se uplatňuje a projevuje v celistvosti kontextu výpovědi a významovém sjednocení. Každá replika je ve větší či menší míře také projevem hlasu autora, hlasu, který je výpovědí, promluvou pro někoho (kdo je relativně abstraktní a nerozlišený) a ne k někomu konkrétnímu, v jasně vymezené situaci, jak je tomu v bezprostřední dialogické akci.²⁶

Analýza dramatu se nesoustřeďuje jen na vztahy dialogu a monologu, ale též na monologičnost a dialogičnost (či monologické a dialogické zaměření). Jde vlastně také o analýzu *postoje* k řeči, která přesahuje sféru jazyka (vždyť forma se často může se zaměřením rozcházet).²⁷

Problém vztahu monologičnosti a dialogičnosti se projevuje také v rozdílnosti časové orientace ve vyprávění a v konkrétní a bezprostřední jazykové interakci. Vyprávění je převážně spjato s minulostí a jazykovými prostředky vyjádření této minulosti, kdežto dialog zdůrazňuje přítomnost. V dramatických textech jsou hledány různé způsoby propojení obou momentů (dobře si to uvědomujeme při násilném včleňování informací o minulosti do živého dialogu). V některých moderních dramatech se setkáváme se snahou silně potlačit nutnost uvádět minulost postav (nebo, pokud je uvedena, zrušit její platnost jako pozadí jednání). V dějinách dramatu najdeme však různé způsoby spojování časových perspektiv a jejich realizace v řeči. Např. v antickém dramatu – především v počátcích, u Aischyla – jsou v pozici vyprávění různé monology (sbor, hlídač, náčelník sboru), které mají zprostředkovat okolnosti příběhu a událostí, jež se budou před námi odvíjet; jsou uvedením dávných kořenů přítomných činů.²⁸ Vyprávění, zvláště v různých vstupních monologech, bývalo častým prostředkem začlenění minulosti – ta byla uvedena jednorázově, mnohdy jako příběh, minulé jednání hrdinů, a stála tu jako předpoklad a východisko dalšího konání (byla koncipována s ohledem na ně); často už v ní byly zřetelné zárodky budoucího dění a příštích konfliktů.

Uvedení minulosti není vždy závislé jen na monologické formě. Dobrým příkladem opačného postupu je již zmíněné drama Jonsonovo, kde ve vstupních pasážích najdeme dialog (hádku), v němž obě postavy (místy tři) si vzájemným obviňováním připomínají své minulé činy a vedle charakteristik navíc naznačují směřování konfliktu.

Pro problém vztahu monologičnosti a dialogičnosti je otázka časových dimenzí významná tím, že každé z obou zaměření směřuje více k jedné z časových forem. Vyprávění činů z prosloveného minulost a odvíjení dramatu je vlastně v jistém smyslu analogické. Proti němu stojí bezprostředně přítomná jazyková akce a jednání postav. Vyprávění „zapomíná“

²⁵ Srv. Craneovu interpretaci Aristotelových terminů *mythos*, *ethos* a *dianoia*, především v jeho knize *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953.

²⁶ Viz Lalewiczova distinkce *wypowiedź DO kogoś* a *wypowiedź DLA kogoś*, kterou používá ve své podnětné práci *Komunikacja językowa i literatura*, Warszawa 1975.

²⁷ Tvary „monologizace“ a „dialogizace“ byly použity proto, že jde o postoje, které jsou s řečí úzce spojeny, i když v ní nenacházejí vždy adekvátní realizaci.

²⁸ Přechod od vyprávění k jazykovému jednání stál u počátku dramatu. V této souvislosti je třeba připomenout Honzlovu myšlenku: „Vynález nových prostředků (druhého herce) ještě neznamenal změnu dithyrambu v drama. Na cestu ke dramatu, která byla těmito novými prostředky uvolněna, vstoupil dithyramb tehdy, když praotec tragédie „učinil dialog částí **nejdůležitější**“. Nadřazenost **dialogu nad vyprávěním** znamenala nadřazenost **akce nad zprávou**, znamenala zaměření všech bývalých, už známých prostředků k novému cíli. Tímto cílem nabývají však staré prostředky nového významu. I když byly básnické prostředky přejaty z dithyrambu do dramatu zdánlivě nezměněny, proměnily svou existenci tím, že nabyly novou funkci.“ J. Honzl: *K nové mu významu umění*, Praha 1956, str. 266, studie *Hierarchie divadelních prostředků*.

na dialog, interakci (a vlastně i řeči postav, ty zde mají hodnotu především v případech, kdy jsou událostí), koncentruje se na příběh anebo „popis“ situací. Směřuje k ukončenosti, kdežto dialog se stále znovu stává, neustále se odvíjí a jakoby nemá konce. Hodnota dialogu je v přítomném *děni*, jakmile se odehraje, ztrácí svou bezprostřední funkci a stává se kořistí děje, který mu již nikdy nevrátí původní podobu. Dialog je pak už něčím vzdáleným a nejistým, ztrácí samostatnost a stává se výpovědí v rámci jiné výpovědi. Je jasné, že výraznost dialogu (jeho ostentativnost) zatlačuje do pozadí prosazování formálních nebo významových prvků vyprávění. Ale ať už tyto jsou v různých dramatech v různé míře zřetelné, přesto se vždy nějak prosazují a mají vliv na naše chápání dramatu.²⁹

Musíme mít stále na paměti, že otázka časovosti má různé podoby podle požadavků vnitřní a vnější komunikace. Např. vyprávění postavy, uvádějící nějaký příběh, se může svou aktuálností stát zdrojem napětí, ať už psychologického nebo symbolického či dějového, a nabývat zpřítomňující funkci. Takové vyprávění, umístěné ve vypjatém dějovém okamžiku, má-li navíc symbolické zabarvení, stane se sice ve vývoji dalších událostí něčím minulým, nicméně může se v budoucnosti stále připomínat (nebo být připomínáno) a tím je stále zpřítomňováno.³⁰

Vztah mezi „vyprávěním“ a „předváděním“ se zajímavým způsobem projevuje v časovém a prostorovém „rozsahu“, tj. jisté rozlehlosti, kterou umožňuje vyprávění, a na druhé straně soustředění, koncentrace, jež je spojena s předváděním. Z hlediska průsečíku těchto dvou rovin lze pak sledovat takové problémy jako epizodičnost (kupř. „zdanlivá“ epizodičnost řady Čechovových her, která funguje v napětí vytvářeném neustálým odkazováním k minulosti a budoucnosti, jež relativizují hodnotu přítomnosti), otázky osudovosti, determinace atp.

Konečně je třeba připomenout, že to, co je tu nazýváno vyprávěním, se projevuje nejvíce především v psané podobě dramatického textu. V divadelní realizaci se jeho prvky vyskytují (v menší míře) buď přímo, tj. v řeči postav, dialogu a monologu, anebo nepřímo – z hlediska celkového kontextu a autorské koncepce; tady odpadají některé možnosti, které dává psaná podoba textu (poznámky) a prvky vyprávění jsou zastíněny a zatlačeny do pozadí, pokud ovšem nejsou přímo vytčeny jako u Brechta. Ale i když základní způsob existence dramatu je v jeho mluvené podobě, přesto neztrácejí na důležitosti některé aspekty (koncipování času, určení prostoru, motivace, determinace, formy návaznosti atd.), na něž lze poukázat v *analogii* (ale v několika případech dokonce přímo) k problémům spojeným s vyprávěním.

Otázka dialogičnosti a monologičnosti je v běžném životě, a v dramatu zvláště, komplikována faktem, že rozmluvy (či promluvy) se může zúčastnit více lidí. Z hlediska dramatu jde v první řadě o problém vnitřních vztahů, i když v důsledku se to týká i kontextu celkového. Monolog může být v dramatu prosloven o samotě i v přítomnosti více lidí, jeho monologičnost tím nemusí být narušena, může však být modifikována – vždyť známe příklady (Šibalství Skapinova), kdy postava pronáší monolog, jako monolog jej zamýšlí, předpokládá, že ji nikdo neslyší, nicméně její promluva je zaslechnuta a tento monolog je dokonce komentován; vzniká tak někdy zvláštní případ, i když z hlediska dramatu ne tak neobvyklý, kdy dvě repliky mají zprostředkovaně (či nepřímo) dialogický vztah – tj. jsou k sobě přivráceny – i když fakticky je jedna z nich monologem a druhá je buď také monologem nebo balancuje na rozhraní monologičnosti a dialogičnosti.

V případě zjevně dialogických vztahů, např. když dvě postavy rozmlouvají za účasti svědků, kteří mohou být do rozmluvy kdykoliv vtaženi, vznikají jiné možnosti. Kupř. jedna z postav reprezentuje řadu dalších a vzniká pak rovnomocný vztah partnerství v dialogu, jako by proti sobě stáli dva mluvčí, i když jde např. o vztah jednotlivce a skupiny; často ovšem

²⁹

Viz pozn. 25.

³⁰

Široká problematika spojená s mluvními charakteristikami bude řešena v jině studii.

nebývá skupina tak monolitní a tudíž onen vztah tak jednoduchý, avšak je třeba jej předpokládat. Další případ je, když je promluva mluvčího orientována přímo na jednoho z posluchačů, ale bere v úvahu přítomnost někoho jiného (včetně jeho názorů, jednání atp.) a hovoří vlastně na základě předpokladu dvou obzorů vnímání, tj. musí brát v úvahu širokou řadu faktorů, jež mohou být někdy kontradiktorní, a tomu podřizovat charakter své výpovědi. Jiný je zase způsob, kdy realizují vůči někomu dialogický vztah, přitom však výpověď je určena jinému posluchači; vzniká tak překřížené zaměření: to, co je dialogem s jedním, může být monologem ve vztahu k druhému, avšak tato monologičnost – v okamžiku, kdy je rozpoznán záměr – stává se latentním dialogem, atp.

Příkladů bychom mohli uvést celou řadu, ale jde nám jen o to pochopit, do jaké míry tato mnohostrannost zaměření ovlivňuje vztahy monologičnosti a dialogičnosti. V dramatu jsou tyto vztahy navíc ovlivněny ještě několika faktory. Kromě běžného předpokladu dialogičnosti, který je dán formální orientací k druhému, tj. oslovuji toho a toho a obracím se k tomu či onomu atd., je charakter výpovědi ovlivněn hierarchií, a to postav či děje, situačního rozložení a dokonce postavením jazyka – tj. funkcí, kterou má v daném dramatu.

5/

V souvislosti se vztahem dialogu a monologu a jejich vzájemnými přechody je občas (např. Mukařovským) připomínán zvláštní ráz tzv. *vnitřního monologu*.³¹ Ten bývá někdy označován jako potenciálně dialogický, přičemž tato dialogičnost se údajně opírá o proměnlivost duševního dění, které je řečí zachycováno. Uvědomíme-li si „roztékanost“ dění myšlenky, nesouvislost významového kontextu, nesourodost obrazů atd., zdá se na první pohled tato koncepce přijatelná. O jaký argument se opírá? Mukařovský, když hovoří o potenciální dialogičnosti duševního dění, říká, že „nahodilost“ sledu, v kterém za sebou jdou jednotlivé jeho fáze, působí stálou významovou proměnlivost podobající se významové proměnlivosti dialogu“ (KČP I, 145). Toto střídání a prolínání různých kontextů odpovídá jedné ze základních stránek dialogu – „pro dialog jakožto významovou výstavbu zvláštního druhu jsou významové zvraty na rozhraní sousedních replik charakteristické“ (KČP I, 143).

Myslím, že otázka významových zvrátů (daná teze byla později převzata Veltruským) vyžaduje jisté pozornosti. V Mukařovské koncepci je pojednána hlavně v souvislosti s třetí stránkou dialogu (první je „osobní“, druhá „situační“), tou, která je ovlivněna zaměřením pozornosti na dialog sám „jakožto řetězec významových zvrátů“. Takový dialog – nejčastěji se projevující v konverzaci – snaží se odpoutat od závislosti na aspektu osobním i situačním. Čím vším je však dán onen „významový zvrat“, není v Mukařovské koncepci zřetelně určeno (nejvíce je uvedeno při určení lingvistických prostředků, spojených s třetí stránkou dialogu; toto určení však platí jen v některých případech – vyhroceného protikladu –, ale neřeší celkovou problematiku *dialogičnosti* významových zvrátů; kupř. jím uvedené zvukové prostředky lze aplikovat na všechny tři stránky dialogu). Víme, že v konverzaci může být rozdílnost dána různorodostí hodnocení, odlišným použitím jazykových prostředků, rozdílností tezí (která nemusí mít „osobní“ ráz), rozdílností paralingvistických prostředků atd. Jazyk má jistou tendenci odpoutat se od závislosti na bezprostředním dění a určovat dialogickou rozdílnost v rámci svých vlastních prostředků. Důležitým faktorem však stále zůstává, že konverzace je vyslovována různými subjekty, které – ač někdy zatlačovány do pozadí – představují neustálou dialogickou motivaci.

Jaká je situace u vnitřního monologu? Je vyslovován v rámci subjektu jediného, i když ten se může – jako je tomu v Lichtenbergově popisu, který uvádí Mukařovský – projevovat v několika „hlasech“. Je jasné, že „konkrétní psychofyzické individuum“, jak ukazuje

³¹ Stranou nechávám terminologické problémy (a vlastně nejen terminologické) související s pojmy „vnitřní monolog“ a „proud vědomí“. Viz o tom Humphrey, který také reaguje na Dujardinovu koncepci (*Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley 1954).

Mukařovský, není vždy totéž co „subjekt“. Známe příklady (samomluva), které jsou na rozhraní dialogičnosti a monologičnosti. Známe také příklady vnitřní dialogičnosti (např. u Dostojevského), které brilantně popsal Bachtin. Ve všech těchto případech jsou změny „subjektů“, hlasů, „mluvčích“ zjevně signalizovány, tj. vzájemně na sebe reagují, odpovídají si, ve vzájemné orientaci vytvářejí dialogickou vazbu.

A nyní: můžeme toto říci o vnitřním monologu? Čím jsou zde dány ony významové zvraty? V první řadě tím, že popisy, názory, promluvy, atp. nemají jednotný řád daný postupnou motivací, návazností myšlenek, jednotou tématu. Přeskakují bez „zjevného důvodu“ a bez „oznámení“ a jsou spojitě pouze tím, že vystupují v rámci jednotného a jednoho (subjektu) kontextu. Ovšem nejsou k sobě navzájem přivráceny tak, aby si odpovídaly, aby se na sebe vzájemně orientovaly, aby vytvářely „přilehlé páry“, tj. stávaly se minimálními dialogickými jednotkami. Dokonce v Dujardinově Lístku rozmarýny, který je někdy považován za dílo, v němž se zrodil vnitřní monolog, jsou zvraty mezi různými fázemi vyprávění ještě povlnné a interpunkce je stále dost zřetelným vodítkem mezi různými významovými rovinami textu. „Nejklasičtější“ vnitřní monolog – monolog paní Bloomové – už tuto oporu zcela zrušil. Významové zvraty, které nacházíme v tomto monologu, jsou velmi často dány změnami tématu. Vedle toho však najdeme významové zvraty dané rozlišeností různých postojů k nějaké věci – např. když paní Bloomová hodnotí nějaký jiný názor a uvádí vlastní názor na tuto věc atp. Teprve v tomto druhém případě můžeme hovořit o dialogizaci, či latentní dialogičnosti. Čili dialogičnost je tu dána *změnou hlasu a vzájemným reagováním*; to samozřejmě pak ovlivňuje i významové rozhraničení, významový zvrát. Samotný fakt významového zvratu může signalizovat pouze *možnost* dialogické návaznosti, avšak bez zdrojů dialogičnosti nemůže tuto možnost realizovat.

Někdy bývá v této souvislosti připomínána také poezie – i ta přece obsahuje řadu významových zvrátů. Avšak i tady platí předchozí námitka. Významové předěly narušují významovou jednodušnost kontextu (takovou jednodušnost, která je např. zřetelně manifestována posloupností příběhu v epickém kontextu apod.), ale opět pouze signalizují možnost dialogizace (většinou nerealizovanou). Taková signalizace slouží k odstínění kontextových souvislostí a dává jim ráz napětí – tj. k realizaci významového sjednocení musíme najít způsob, jak překonat zdánlivě nespojitý vztah (podobně jako chceme překonat nespojitost proti sobě stojících dialogických replik a nalézt smysl tohoto vztahu). Avšak jednotlivé „party“ většinou nejsou v dialogickém vztahu.

Mukařovský také poukazoval na některé Dujardinovy názory, když chtěl zdůraznit dialogický základ vnitřního monologu. Říká, že Dujardin spojuje „své pojetí vnitřního monologu s monologem dramatickým, jenž je v podstatě projev dialogický“ (KCP I, 144). Zdá se však, že tu dochází k jistému posunu. Dujardin totiž vychází především z analýzy divadelního monologu, a to především monologu jistého typu (francouzské klasicistické drama, hlavně Racine). Jde mu o monologické hlasy, které jsou výrazem nitra, „cri de l'âme“, které jsou sice na první pohled vzájemně orientovány, tzn. jsou to repliky (tirády), které si partneři navzájem sdělují a jsou tak formálně dialogické, avšak v podstatě jde často o souběžné monology. Ostatně Dujardin sám říká: „Podlehlo-li tolik básníků svodům dramatické formy, nestalo se to proto, že tato forma poskytuje možnost poněkud všední – zpravidla draze zaplacenou – ztělesnit své koncepce v prostředí pomalovaných pláten, ale proto, že drama umožňuje, aby básníci dali promluvit skrytým hlasům, které slyší v hloubi svého srdce. Ten a nejiný je zdroj zajímavosti netoliko oněch řídkých skutečných monologů, s kterými se v dramatech setkáváme, ale i všech partií dialogických, v kterých osoba mluví jakoby k sobě samé: někdy se celá replika jen zdánlivě obrací k partnerovi, jindy opět celá věta nebo i jen pouhý větný člen zazní voláním podvědoma, stávající se tak útržky monologu. V tom smyslu je pravý dramatický dialog kombinací skrytých monologů vyjadřujících duši

jednající osoby s dialogy ve vlastním slova smyslu.³² Jak je vidět, je zdůrazňována spíše monologičnost dialogu než obráceně.

Musíme tedy konstatovat, že samotný fakt významových zvrátů v rámci vnitřního monologu neurčuje ještě jeho dialogizaci, pokud se v něm neobjeví různé „hlasy“ (ať už vycházejí z různých vrstev vědomí nebo dané růzností názoru) vzájemně se na sebe orientující a na sebe reagující. Zopakujme, že významové zvraty pouze signalizují možnost dialogizace, a že je třeba je specifikovat jak ve smyslu jejich určenosti coby postoje, tak ve smyslu jejich vzájemné „přivrácenosti“.

Problematika spojená s vnitřním monologem je zajímavá ještě v jiném smyslu: v otázce vztahu myšlení a řeči a – alespoň pro naše účely – v manifestaci tohoto vztahu v dramatu. Drama vždy naráželo na problém „odpovědnosti“ ve vztahu řeči a jejího původce. Viděli jsme, že Dujardin uváděl příklad klasického francouzského dramatu, které běžně pracovalo s konvencí přímého výrazu vnitřního stavu subjektu v jeho řeči. Řeč byla ztotožněna s myšlením („autentičnost“) a v jistém smyslu byla ona sama jednáním, tj. v ní se v té chvíli odehrávalo drama, ona byla na jistý moment soběstačná, „osamocená“, ona byla subjektem samým. Bohatě tu bylo využíváno takové monologické konvence, s níž se dnes už setkáváme málo (někdy např. v básnických dramatech).

Drama zná prostředek, u něž je izolativní ráz monologu zvlášť zvýrazněn (a v jehož rámci může být koneckonců prosloven i vnitřní monolog) – je to tzv. *řeč stranou*, *aparté*³³ V první řadě dovoluje aparté zachytit myšlenkový svět postavy mnohem širě, než by to dovoloval dialog. Má možnost zachytit zrod myšlenky, její fázi, kdy není organizována pro účely sdělení (tj. sdělení partnerovi). Má však i funkce od této dost vzdálené – např. komentovat děj, jiné postavy, jednání, pojmenovávat smysl událostí, zdůrazňovat různé dějové momenty, charakterizovat symbolické hodnoty atp. Za základní moment pokládá Larthomas (společně s Hugem) časté kladení kontrastu mezi myšlené a vyřčené (promluvu). Další velmi důležitou charakteristikou aparté je, že může do jisté míry narušovat sukcesivní a lineární charakter jazykového dění. Jako dramatický prostředek je řeč stranou velmi důležitá.

V textu je řeč stranou většinou jasně vyznačena. Z hlediska vývoje kontextu je „vybočením“ v různé míře podle funkce, kterou plní (např. jako komentář vykazuje větší závislost na ději a dialogu, než coby konfese atp.). Podle charakteru textu je určována její orientace – např. k individuálnosti, odlišnosti, soukromí, myšlenkovému světu postavy nebo k akcentaci dějových momentů; může se také stát ztělesněním „autorova hlasu“, atd. Mnohdy se objevuje ve formě krátkých poznámek, to např. v komentářích nebo bezprostředních citových exklamacích (Doña Sol: Je živ!), ale není to podmínkou, vždyť ty promluvy stranou, které jsou soustředěny především na vnitřní myšlenkové pochody postav, bývají i rozsáhlejší. V míře zcela neobvyklé je využito tohoto „technického“ prostředku v O'Neillově dramatu Podivná mezihra. Vedle dialogických partů pronášejí postavy promluvy, které nejsou určeny partnerovi, tedy přesněji řečeno nejsou replikou, která by k němu byla orientována (i když tematicky se ho často týká) a kterou by partner zaslechl. Různým způsobem jsou buď tematicky nebo fakticky spojeny s následující replikou či jsou reakcí na nějakou repliku vyslovenou, anebo mohou být čistě výrazem mysli (např. i vnitřním monologem); jsou orientovány především „psychologicky“ a v menší míře bývají komentářem děje. V těchto

32

Citováno podle Mukařovského, cd., 152 – 153. Tuto pasáž uvádí Mukařovský tam, kde sleduje vzájemné prolínání dialogu a monologu. To, že Dujardin sleduje především klasicistický dramatický monolog, je zdůrazněno také v předmluvě k českému vydání *Lístku rozmarýny* (Praha 1970), kde je také připomenut názor o monologizaci dramatického dialogu: „Konečně tedy je cílem dramatického dialogu (a skrytého v něm monologu) „dát vytrysknout z podvědomí postav věcem, jež jsou v něm uzavřeny a jež by ve skutečnosti nikdy nevystoupily až do jejich úst“. A dále: „... vnitřní monolog přebírá z dramatického monologu důsledné posunutí hlediska do nitra jediné promlouvající postavy a nemožnost „autorského“ zásahu do výpovědi (která je ovšem opět pravidlem pouze v klasicismu, nikoli už v novodobém dramatu). Na rozdíl od dramatického monologu je však vnitřní monolog řečí bez posluchače a řečí nepronosenou nahlas – řečeno termínem kritiků Joyceových: *unspoken, silent monologue*, nebo termínem Larbaudovým „*bezhlásý monolog vědomí*““ (cd., str. 12).

33 Každá řeč stranou je monologem, ale ne každý monolog je řeč stranou – Larthomas. str. 380. Zde také najdeme popis různých forem aparté a úvahu o jejich funkcích.

promluvách stranou najdeme takové, které by mohly být vysloveny přímo (např. ve formě zpovědi) a často nacházíme podobné promluvy jak v dialogické, tak v monologické pozici (kritérium výběru a funkce je tak znejasněno), anebo takové, které jsou vnitřními monology, jsou útržkovité, chaotické, zcela „soukromé“, a tudíž v této podobě těžko sdělitelné jinak. Toto důsledné využití možnosti zachytit v dramatu myšlení postav dovoluje ukázat myšlenkovou motivaci (či alespoň pozadí) jak dialogu, tak jednání postav. To, co se psychologické drama snažilo zabudovat přirozeným způsobem do dialogu a co někdy může dávat replikám rétorický ráz, to je zde postaveno jako „druhá řeč“, řeč, v níž je možné ukázat stavy vědomí, uvést do děje, vysvětlovat motivaci jednání, jeho smysl, komentovat jej atp. Nechci hodnotit výhody či nevýhody tohoto postupu (rozhodně nebyl rozšířen), který – v takovém rozsahu – je v dramatu neobvyklý; je však zajímavý teoreticky. V O'Neillově zpracování je rozhodně působivý čtenářsky, jako literatura, což už něco vypovídá o jeho charakteru. Je patrné, že z hlediska divadelní platnosti je otázka, zda nemají některé z těchto „vnitřních hlasů“ být buď vysloveny přímo, anebo odkázány do oblasti „poznámky“; pro naznačení některých z nich je dokonce možná lepší využít parajazykových prvků.

Využití aparté v dramatu nadhazuje důležitou otázku vztahu myšleného a vyřčeného. V dialogu je vztah postavy k řeči, kterou pronáší, určován různými hledisky. Kromě toho, že je (nebo může být) taková promluva výrazem myšlení a postoje postavy, pojmenováním nějaké skutečnosti atd., je však také dána orientací k druhému; tato orientace se stává součástí promluvy a důležitým způsobem ovlivňuje jak její významovou výstavbu, tak pragmatický ráz. V takovém prostředí je blízkost myšlení a řeči zpochybňována a musí být složitě interpretována. Ve vztahu k druhému mohou něco jiného myslit a něco jiného říkat, a i když může dojít k totožnosti řeči a myšlení, přesto existence první alternativy vede nutně k relativizaci daného vztahu. Kdežto monologizace, zvláště monologizace, která zcela přetrvává svazky s druhým, která je uzavřena jen do sebe – ta chce být jen expresí, přemítáním, tedy něčím, co nechce předstírat (leďa sobě samému, ale to je součást myšlení, tzn. mezi myšlením a jeho výrazem není rozpor) a co se chce v různé míře ztotožnit s myšlením samým. V dramatu má však takový způsob vyjádření různorodé formy, neboť je komplikován celkovým kontextem, výrazem básníka. Jde např. o takové rozdíly, jaké jsou mezi monologem, jenž je vedle výrazu nitra postavy také vyjádřením básníka (připomeňme si již zmíněnou monologizaci danou jistým pojetím vyprávění), a monologem, který chce co nejvíce ukázat dění ve vědomí postavy (a zvýznamnit individualizaci). Existuje též způsob monologizace, který směřuje k osamostatnění tím, že svou obecností a „vybočením“ z času narušuje vztahy k mluvčímu. Jde na jedné straně o funkci, kterou nacházíme např. v přísloví, tj. zobecňující, zevšeobecňující ráz a platnost, „odosobnění“ a „odsubjektivnění“ a „pocit přítomnosti cizího subjektu, jenž příslovím zasahuje do projevu“ (Mukařovský: Cestami poetiky ..., str. 293). Nemyslím tím samozřejmě, že by byl dramatický text složen z přísloví, ale jde mi o zobecňující (často filozofující) ráz replik, u nichž pocítujeme jejich obecnou platnost, a které se tak odpoutávají do jisté míry nejen od svého původce, ale i od bezprostředního kontextu děje, aby se pak případně podílely na symbolické hodnotě celkového díla. Pro pochopení „vybočení z času“ je zajímavá také lyrika. Ta, jak známo, postrádá tranzitornost (v Zichově terminologii) a má přítomnost, avšak není to přítomnost dialogu, ale přítomné vyslovení, které se snaží odtrhnout od reálného času; jde o výpověď, která si nese situaci sama v sobě, které chybí bezprostřední aktuálnost; lyrika směřuje k mimočasovosti. Nejde mi tu o rozbor časových charakteristik lyriky, ale o pochopení jistých jejích funkcí v rámci jiného kontextu. Básnické drama někdy vysunuje do popředí dění jazyka a zatlačuje „reálnost“ postavy (danou především fyzickými rysy) a má tendenci vložit jak jednání, tak výraz psychického dění do řeči; řeč se tu do jisté míry stává subjektem. To ve svých důsledcích může naznačovat tendenci k monologizaci, která je podmíněna jednak podstatnou rolí jazyka, ale také onou zmíněnou „mimočasovostí“ lyriky. Ale pozor: právě

příklad básnického dramatu může ukázat úskalí takových zobecnění. Rysy, které jsme uváděli u básnického dramatu, vystupují do popředí zvláště zřetelně ve srovnání např. s texty, které chtějí vytvořit co nejurčitější zdání bezprostřednosti a zpřítomnění, které zastírají celkový kontext ve prospěch přítomné akce, které jsou výrazně dialogizovány. Víme však, že v jistých historických etapách vývoje dramatu nemusíme najít takové textové rozruznění a potom např. charakteristiky, které my bychom dnes spojovali s monologizací, mohly být chápány jako dialogické a naopak. Čili v našich úvahách nesmí jít o nějaké jednoznačně definované vlastnosti, které bychom mohli slepě aplikovat na jakýkoli text. Naopak jde o to, abychom pochopili funkci vztahu mezi monologičností a dialogičností v jejich vzájemnosti a historické proměnlivosti.

Otázka popisu různých funkcí jazyka dramatu úzce souvisí s problémem celkové stylizace textu. Vždyť ani dnes nemusí být rozdíl mezi např. dramatem v próze a veršovaným dramatem rozdílem ve věrohodnosti, pravděpodobnosti či reálnosti. Každé drama má mít jistou stylovou jednotu, stylové zaměření, v jehož rámci jsou věci věrohodné, pravděpodobné a reálné (např. změny rytmu, dané střídáním prózy a verše u Shakespeara, nenarušují jednotu dramatu). A problém stylového zaměření zase úzce souvisí s požadavky a konvencemi žánru, které se silně podílejí na orientaci vývoje kontextu a významovém sjednocení. Tyto problémy vystoupí do popředí také tehdy, když budeme uvažovat o způsobu divadelní realizace dramatických textů³⁴) (zde se též projeví otázky vztahu psaného a mluveného jazyka).

6/

V této studii jsem se snažil ukázat proměnlivost vztahu mezi dialogem a monologem a určit kritéria jejich rozlišení, stejně jako různé funkce, kterých nabývají v rámci dramatického textu. Z hlediska jejich postavení v textu bylo zvláště důležité poukázat na vzájemné vztahy, přesahy a přechody mezi nimi, které narušují jednoznačnost a jsou zdrojem významových proměn řeči v dramatu.

Dialog a monolog se projevují především v řeči (jak už bylo řečeno, někdy mohou být některé její části nahrazovány prvky neverbálními), ta jim dává formu a prostředky. Poukázal jsem však také na to, že dialog a monolog jsou též projevem myšlení a postoje subjektu, což ukazuje ke zdroji fungování, jenž leží mimo řeč samu. A právě skutečnost, že řeč (dialog a monolog) se nemusí vždy ztotožňovat s některým z těchto zdrojů (být jeho projevem), vede k tomu, že ta či ona forma neplní vždy daný účel a že může být dokonce někdy protikladná. Proto jsem hovořil o dialogičnosti a monologičností jako dvou tendencích, které se mohou prosazovat přes zjevnou formu, v napětí s ní. V tak složitém a strukturovaném celku, jakým je dramatický text, se aktivizují různé subjekty, různé hlasy, a tyto nemají vždy stejné možnosti „prosazení svého stanoviska“.

Způsob, jakým se v textu prosazují vztahy monologičnosti a dialogičnosti, monologizace a dialogizace (sledujeme-li problém z hlediska utváření), je na jedné straně ovlivňován obecnými předpoklady realizace vztahů mezi lidmi a komunikace mezi nimi, na druhé straně se však podílí na funkci daného díla, v němž se projevuje a konkretizuje, na jeho působnosti umělecké, a úzce souvisí s jeho „stylizací“. Promluva je výraz, výpověď i nástroj, „gesto“ i sdělení, zpráva i akce atp., a monologizace a dialogizace jí vnucují nejen jistou formu řeči, ale dávají této řeči zaměření, ukazují na vztah k jejímu původci (jeho myšlení, jednání, postoj), ke způsobu, jímž tento řeč používá, a to jak v bezprostřední situaci, tak v celkovém kontextu dramatu. To, jak dokážeme rozpoznat tuto dvojí tendenci dramatické řeči v komplikované struktuře dramatických vztahů, a pochopíme významy, které odtud v konkrétních podmínkách vyplývají, je důležité nejen pro způsob, jímž dramatický text

³⁴

Připomínám v této souvislosti opět Honzlovu studii Hierarchie divadelních prostředků a Eliotovu úvahu Poezie a drama („Hlavní účinek stylu a rytmu dramatické řeči – ať v próze nebo ve verších – by měl být takový, aby si jej vnímající neuvědomoval“.)

čteme, ale také pro dramaturgickou analýzu. Zvláště v posledním případě (včetně režie), kdy je třeba zvažovat vztah dialogizace a monologizace ke zcela konkrétním situacím prostorovým, k faktorům kinesickým a paralingvistickým atp., může být pochopení oněch proporcí významné.

Poslední zmínka mne nutí poukázat alespoň stručně ještě k jednomu problému. Jde o vztah psaného a mluveného jazyka. Připomenu alespoň některé otázky, které jsou důležité z hlediska našeho tématu.

Ve vzájemném srovnání vykazuje jazyk psaný tendenci k monologičnosti, kdežto mluvený k dialogičnosti. Samozřejmě vztah obou poloh můžeme sledovat v rámci i jazyka mluveného i psaného. S tím pak souvisejí všechny možné odlišnosti mezi oběma podobami řeči (používání prvotních a druhotných prostředků pro vyjádření např. citových stavů, analytičnost psaného a kompaktnost mluveného, přímé zprostředkování významové stránky jazyka, lineárnost, závislost na čase atd.; svou roli tu hraje též míra odstupů od „aktuální situace“).³⁵

V případě dramatu s tím souvisí mj. specifický problém, kolem něžž byly v dramatické teorii různé spory (srv. např. koncepce Zichova a Veltruského), týkající se „literárnosti“ a „divadelnosti“ dramatu. S dramatem se setkáváme i v jeho psané podobě, může být čteno, je zařazováno do literatury, avšak nesmíme zapomínat, že je ve většině případů zaměřeno na to, že bude inscenováno (divadelní inscenace není prezentace dramatu): čteme jej často v rovině psaného jazyka, se všemi návyky, které máme s čtením spojeny, ale jazyk dramatu je koncipován jako mluvený, tj. s předpokladem, že bude prosloven se všemi důležitými souvislostmi parajazykovými, kinesickými, proxemickými atp. Při čtení vzniká nebezpečí monologizace toho, co bychom měli vnímat jako dialogické. Proto je správná myšlenka Zichova, že dramata většinou neumíme číst. Monologizace může vést k zaměření na vyprávění (i když, jak jsme viděli, jeho stopy tu vždy jsou, i v případě divadelní inscenace, nelze je však neadekvátně hypertrofovat), což může znamenat, že máme tendenci vnímat dialogické repliky především z hlediska, v němž označují příběh, děj, připisovat větší roli časovým dimenzím minulosti a budoucnosti, než jim ve skutečnosti přísluší atd. S tím také může souviset jistá „degradace“ aktuální situace dialogu, a všeho významového bohatství, které odtud vyplývá.

Naopak na druhé straně si zase můžeme všimnout, že jsou-li dramata, v nichž zjišťujeme silnou monologizaci (a víme, že tato často bývají přijatelnější pro čtení), inscenována bez ohledu na tuto jejich tendenci, a je-li jim např. vnucována živost dialogu či řada kinesických prvků, které běžně doprovázejí „reálný dialog“, anebo různé návyky ze silně dialogizovaných dramát, může to vést k neadekvátnosti, jež narušuje podstatu dramatické koncepce.)

Dramaturgická analýza tedy vychází z předpokladu, že text byl zamýšlen pro mluvní formu realizace, že však otázka povahy „divadelní řeči“ je otevřena. Z jedné strany můžeme říci, že drama většinou není intencionálně literárním textem (i když se v této poloze často objevuje), avšak na druhé straně víme, že „literárnost“ se někdy podílela na koncepci divadelní řeči (srv. např. symbolismus); drama se v jistých historických etapách může opírat o jazyk (a jistou jeho podobu a funkci), jenž využívá některých možností jazyka psaného (např. jeho analytičnost). Existuje řada nejrůznějších variant, ale všechny tyto formy jsou

35

„Hlavní předností jazyka mluveného proti jazyku psanému je však nesporně jeho dynamičnost a bezprostřední působivost jeho projevů, zatímco projevy jazyka psaného se vyznačují státností a jistým odstupem od aktuální situace, jež k jejich vzniku dala podnět. Proto je psaný jazykový projev, jak už bylo řečeno, typickou formou monologu, který je vždy mnohem statictější než dialog, v němž střídání mluvčích vede nutně k dynamickému napětí. (J. Vachek: Psaný jazyk a pravopis, in: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942, str. 248). A dále: „... jazyku mluvenému dovolují jeho prostředky vyjádřit prvotním způsobem nejen rozumové, ale i citové složky dané reakce (máme na mysli takové prostředky, jako melodii hlasu, sílu hlasovou, zvolnění nebo zrychlení tempa řeči atd.), kdežto jazyk psaný má možnost vyjádřit tuto citovou složku jen druhotně, prostředky v podstatě pojmovými“ (str. 248). A ještě: „... situace vedoucí k projevu mluvenému je zpravidla naléhavě aktuální, kdežto situace vedoucí k projevu psanému se obvykle takovou naléhavostí nevyznačuje ... Jen výjimečně si naléhavě aktuální situace vyžádá jazykový projev psaný místo mluveného nebo vedle něho“ (str. 249).

soustředěny k *jisté mluvní možnosti* – divadelní, tj. všechny předpokládají (kromě knižních dramát), že řeč dramatu bude proslovena jako mluvená řeč divadelní, ale nikde není určeno, že to musí být ta forma mluvené řeči, jak ji známe z každodenního života.

Problémy spojené s mluvenou a psanou řečí jsou nesmírně zajímavé a měly by být řešeny v širokém kontextu kultury. Teatologii se nabízí možnost překonat teoretickou vyhocenost klasického sporu o povahu dramatu, jelikož zachycení historické proměnlivosti vztahů mezi psaným a mluveným umožňuje také pochopit mnoho z různorodosti vztahu mezi „literárním“ a „divadelním“, resp. zjistit, proč a kdy tento spor vznikl. Uvedený rozpor také ztrácí svou vyhocenost, vezmeme-li v úvahu konkrétní podoby významu a rozsahu obou pojmů a uvážíme je v souvislosti s poznatky o psané a mluvené řeči (a jejich vztahu).

Předložená studie si nekladla za cíl systematické pojednání o dialogu a monologu, chtěla pouze ukázat některé problémy, které v dané souvislosti považujeme za důležité, případně naznačit možnosti jejich řešení. Řešení řady otázek teprve stojí před námi (vztah dialogu a monologu k dějové výstavbě, spojení se subjekty, s myšlením, s žánrovými charakteristikami, rolí, stylem atd.). Za jeden z nejzajímavějších problémů považuji vztah verbální a neverbální komunikace v dramatickém textu, resp. promítnutí tohoto vztahu do jiných znakových systémů. To je však téma na další práci.

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