

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

O POVAZE DRAMATICKÉHO TEXTU

Dramatický text má zvláštní osud: dvě oblasti umělecké aktivity si jej přisvojují a podle povahy argumentů, případné ochoty řešit i problematiku jinou než pouze svého oboru, mu přisuzují různé funkce a možnosti i způsoby existence. *Podvojnost* dramatického textu je z jedné strany podmíněna charakterem některých vývojových fází divadla, v souvislosti např. se zdůrazňováním „divadelnosti“, hledáním specifických výrazových prostředků divadla, tvorbou scénářů pro jednotlivé inscenace, šíří úprav a modifikací textu atd.; z druhé strany je povaha a interpretace dramatického textu ovlivněna vývojem umělecké literatury (včetně vývoje vztahů literatury a divadla), pojetím funkcí a jejich různorodou akcentací; velký vliv má i tradice teoretických úvah o literatuře – především genologie, jež povětšinou pracuje s tradičně pojatým rozložením literárních druhů. Problematika dramatického textu se promítá do různých souvislostí: např. otázek kritérií textové diferenciaci v rámci širokého kulturního kontextu, zkoumání specifické povahy vyjadřovacích prostředků daného textu, problému přeskupování funkcí, otázek zvláštní povahy recepce a interpretace těch či oněch textů atd.

Jak v literární vědě tak teatrologii převažuje snaha sledovat a řešit především některé konkrétní dílčí problémy svého oboru bez přihlížení k problémům toho druhého a poměrně malý zájem o teoretickou problematiku dramatu. V dějinách i teorii literatury se setkáváme často s poměrně okrajovým pojednáním otázek dramatu, příp. též s jeho pokřiveným obrazem, jenž je dán tím, že se přihlíží pouze k některým kritériím interpretace a jen k některým vrstvám výstavby dramatického textu. Ovšem i teatrologie (a především historické zkoumání divadla) mívá k textu neurčitý a nejasný vztah a věnuje se ráda hlavně popisu relativně stabilních složek vizuální komunikace¹. To, že teatrologie a literární věda občas nacházejí společný bod zájmu v interpretaci tzv. ideové stránky díla, však problém nijak neřeší, spíše jej – z teoretického hlediska – zatemňuje.

Myslím, že za daného stavu okolností nebude na škodu připomenout si některé argumenty spojené s dvěma vyhraněnými koncepcemi dramatu. Setkáváme se s nimi v dějinách české estetiky a jejich protagonisty jsou Otakar Zich a Jiří Veltruský². V některých zásadních bodech zaujímají tyto autoři protikladná (či alespoň výrazně odlišná) stanoviska, a i když jejich názory nejsou formulovány ve vzájemné polemice (pouze J. Veltruský vychází z kritiky Zicha v jedné rovině svých úvah, ne však z rozboru jeho argumentů), dovolují nám jejich přístupy a postoje, abychom je nepřímou takto chápali. V této studii mi jde o to zjistit, jaké jsou jednotlivé argumenty a přístupy a jaký význam dnes mohou mít pro teorii dramatu. Nejde mi přitom o historické pojednání a zasazení těchto názorů do dobového kontextu.

O. Zich vyjádřil své názory na podstatu a funkci dramatického textu především v *Estetice dramatického umění*, v níž se soustřeďuje na dva divadelní žánry, jež označuje jako činohru a zpěvohru. Na začátku je třeba zdůraznit, že Zichovy názory byly silně ovlivněny nutností vyjít z kritiky těch koncepcí, které zcela jednoznačně zařazovaly nejen drama, ale i divadlo do literatury. Tyto tradiční koncepce vycházely z celkem samozřejmého postavení dramatu (tj. dramatického textu) v rámci literatury a ve vztahu k divadlu mu přisuzovaly zřetelně determinující ráz; v takto

¹ Srv. kupř. oddělování dějin dramatu a dějin divadla. Je však třeba podotknout, že ona „neurčitost“ je odůvodněna přinejmenším tím, že samotný text určuje divadelní možnosti jen do určité míry.

² Oba autoři patří mezi nejpřednější postavy české estetiky a teatrologie. I když Veltruský byl mnohem mladší než Zich, časová vzdálenost mezi jejich pracemi není velká (zhruba 10 let).

pojatém textu bylo zhruba určeno vše, s čím se pak setkáme v představení – složky divadelního výrazu v podstatě jen doplňují to, co je dáno textem (např. herectví je považováno za tzv. výkonné umění, které k textu přidává jen jisté nuance výrazu atp.). Zich oproti tomu vychází z názoru, že divadlo není redukovatelné na žádnou ze svých složek.

„*Dramatické dílo* (tj. jistý divadelní projev, divadelní žánr – pozn. M. P.) je umělecké dílo, předvádějící vespolek jednání osob hrou herců na scéně,“³ říká Zich. Významná úloha je přisouzena vztahu optické a akustické složky daného projevu. Zich si klade otázku, zda dramatický text může nahrazovat to, co on nazývá dramatickým dílem (divadelním) a dochází k závěru, že jestliže akustická složka je textem víceméně určena, je představa optické složky značně libovolná a subjektivní ve srovnání s podobou této složky v představení.

V polemice s „textovým pojetím“ Zich poukazuje na to, že toto pojetí je ovlivněno kupř. časovou transitorností (pomíjivostí), kterou sdílí dramatické umění s jinými časovými uměleckými druhy (tj. především s literaturou); vedle toho má svůj význam též to, že v literatuře se také právoplatně vyskytují texty, které jsou podobné textům dramatickým – Zich má na mysli tzv. knižní dramata (jako příklady uvádí Goethova *Fausta*, Mickiewiczova *Konráda Wallenroda*⁴ a *Gobineauovu Renesanci*). Zich se snaží ukázat, jak podoba a funkce různých divadelních složek nedovoluje, aby byly ztotožnitelné s dramatickým textem a odvoditelné z něj. Při konfrontaci divadla (dramatického umění) a dramatického textu ukazuje jasně nejen neredukovatelnost dramatického umění na text, ale též to, čím vším se text může podílet na koncepci představení (patří sem např. tzv. ideová „směrnice“, vliv jazykové předlohy na konkrétní mluvu herce, rozložení dějových a prostorových momentů, časové souvislosti, hierarchie postav, rytmizace, stylizace atd.). Zásadnější problémy – z hlediska literární vědy – však vystupují do popředí tam, kde se v polemice s argumenty literární vědy Zich snaží rozhodnout otázku „literárnosti“ dramatického textu.

Zich uvádí, že literární věda si činí nárok nejen na jazyk, ale též na osoby a děj dramatu, což jsou prvky, které je přibližují básnictví epickému. V této souvislosti se tedy snaží ukázat rozdíly v koncepci děje (a času): nicméně ne ve vztahu drama-epika, ale vlastně mezi dramatickým (divadelním) uměním a epikou. Argumenty proti literární vědě v tomto bodě oslabuje fakt, že není konfrontována dějová a časová výstavba epiky a dramatu v jejich pouze literární podobě a že není kladena a řešena otázka, zda při čtení dramatu nemůže vzniknout specifická varianta dějových a časových souvislostí, v níž by se projevovaly vlivy jak divadla tak literatury. Vliv epiky na čtení dramatu je poněkud přeceněn: letmá zkušenost sice ukazuje v tomto ohledu její vliv, těžko však (jako Zich) říci, že by se mu dramatický text podvoloval tak, abychom z toho mohli učinit argument o literární nesamostatnosti dramatu. Vliv epiky na drama se může projevovat a měnit podle povahy konkrétního literárního kontextu a žánrového rozložení, podle typu divadla a jeho vztahu k literatuře atp., rozhodně však není vždy jednostranně převažující.

Na ústřední problém Zichovy koncepce dramatického textu narazíme tehdy, když sledujeme důvody vyřazení textu z *umělecké literatury*. To je též bod, na který bude později polemicky reagovat i J. Veltruský. Zich totiž dochází k tvrzení, že „básnictví dramatické *neexistuje*, protože ... není dramatické dílo výlučným dílem slovním a nejsme oprávněni klásti v něm *pars pro toto* ... Jen ty „dramatické básně“, jež z vůle autorovy jsou jakožto pouhé slovné texty *soběstačné*, patří do básnictví a to do básnictví *epického*, byť si měly třeba tzv. „dramatickou formu“ pouhých přímých řečí ...“⁵. Dramatický text „zachycuje jen jednu složku skutečného díla, takže by byl jen nedokonalým, kusým jeho zástupcem“⁶. Básnické dílo musí být *soběstačné* a – vzato samo o sobě – splňovat požadavek *poetičnosti*. Poetický pak je pro Zicha „každý útvar slovný, ovšem tehdy, působí-li *esteticky*“⁷ (podtrhl M. P.). Význam slova „poetický“ nesmíme hledat v subjektivním dojmu z předmětu, ale v jeho „objektivní povaze“ – tj. v látce⁸. Řeč v básnictví musí být *uměle*

³ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, str. 68.

⁴ Na to, že u Mickiewiczze nejde o drama, poukázal Ot. Fischer. Srv. komentář k Zichově *Estetice dramatického umění*, Praha 1987.

⁵ Zich, cd., str. 75.

⁶ Tamtéž, str. 73.

⁷ Tamtéž, str. 75.

⁸ Pojmy „objektivní povaha“, „látka“ jsou jisté terminologické důsledky linie, na niž Zich navazuje. Nejde o formalismus, ale svého druhu

formována za tím účelem, aby působila esteticky.

Zichův názor na literární aspekt textu zůstal v podstatě na tomto vymezení a určení „poetičnosti“ nebylo – přes jeho slib, že tak učiní v poslední části knihy – významnějším způsobem doplněno. I když svůj postoj později zmírňuje – přičemž však základní tezi o neexistenci dramatického básnictví nechává v platnosti –, když řeší vztah dramatického umění a divadla k tzv. mateřským uměním. Zich říká, že u těchto umění hledá umělec „poukaz, vzor, jak asi má svou složku dramatického díla stylizovati, ovšem bez porušení principu dramatickosti“⁹. Mezi určitou složkou dramatického díla a mateřským uměním pak vzniká „praktický vztah.“ Zich připouští, že dramatický text dokonce *musí* mít básnické hodnoty, nesmí to však být na úkor dramatickosti. Postulát poetičnosti je pouze směrnici slovní stylizace. Zda má daná složka uměleckou hodnotu poznáme tehdy, jestliže ona *sama pro sebe*, vyjmuta z celku díla, působí umělecky tak, jak by to činilo dílo mateřského umění; její působnost dramatická by se však „touto izolací oslabila, ne-li zničila“. Zich tvrdí, že pokud připouští (podle postulátu poetičnosti) básnickou působnost textu, není to v rozporu s jeho dřívějšími úvahami „omezujícími význam textu“, jelikož tam šlo především o hledisko dramatickosti. Je pravda, že Zich později naznačil širší možnosti působení dramatického textu; je ale škoda, že pro řešení problému důležitou relaci dramatickost-poetičnost už dále nerozváděl¹⁰.

Vyloučením dramatického textu z básnictví zasáhl Zich do ustálených představ literární vědy – především co se týče vymezení podstaty literárních děl a elementárního genologického členění. Vymezení dramatického *umění* a určení textu k inscenování vedlo Zicha k požadavku dramatickosti, jenž často stavěl do protikladu k poetičnosti. Jediné texty z tohoto okruhu, jež podle něj dokonale realizují požadavek poetičnosti, jsou tzv. knižní dramata, jejichž povahu však blíže nevymezil a také neukázal pohyblivost jejich hranic. I když „poetičnost“ měla být určena podle „objektivní povahy předmětu“ („látky“), vycházel Zich v zásadě z autorovy intence určující oblast a způsob existence textu („být realizován v divadle“); tím vlastně byla určena jeho funkce, kterou vztah k mateřskému umění mohl jen modifikovat.

Zichovo řešení – především literárněvědné problematiky – však vyvolává některé otázky. Především je to problém identifikace intencionality a „účelovosti“ v samém textu; tato intence může být někdy v rozporu (či se alespoň míjet) se záměrem autora – tento problém nebyl Zichem ještě explicitně teoreticky stanoven¹¹. S tím souvisí otázka zda můžeme drama tak radikálně vyloučit z oblasti literatury. Nemohou některé texty (a to nejen knižní) přesto, že jsou určeny k inscenování, vystupovat jako relativně svéprávná a specifická literární díla? Nemohou získat „mimoděčnou“, „bezděčnou“ estetickou funkci jen jako slovesný útvar? Konečně je tu problém daný tím, že rozsah divadla je širší než dramatického umění a nějaká divadelní koncepce může ovlivnit povahu dramatického textu do té míry, že ho (text) to sblíží s literaturou (to samozřejmě nevylučuje, že by zrod takové divadelní koncepce nemusel být ovlivněn literaturou).

Zich se však ve svém díle nezabývá především a pouze dramatickým textem, ale klade si za úkol popsat to, čemu říká „dramatické umění“ a co již je výrazem divadelním; proto se nesoustřeďuje na text v celé šíři problémů s ním spojených. Autorem, který věnoval některé své práce výhradně dramatickému textu, přičemž – a to je zde pro nás podstatné – v některých bodech vycházel z kritiky Zicha, byl Jiří Veltruský. O dramatu pojednává hlavně ve dvou pracích – *Dramatický text jako součást divadla* a *Drama jako básnické dílo*¹².

„objektivismus“, jenž procházel různými modifikovanými podobami i později po Zichovi, i když se ve strukturalismu objevily snahy o jeho překonání.

⁹ Zich, c.d., str. 388.

¹⁰ Ke vztahu poetický-dramatický Zich říká: „Čím je text dramatického díla **poetičtější**, tím spíše lze očekávat, že bude **dramatičtější** díla (tj. představení) zeslabena,“ cd., str. 37.

¹¹ Nejdůležitější byl v české literatuře rozpracován až J. Mukařovským ve studii *Záměrnost a nezáměrnost*, která byla přednesena v Pražském lingvistickém kroužku r. 1943, avšak publikována až r. 1966 ve výboru *Studie z estetiky*.

¹² *Dramatický text jako součást divadla*. Slovo a slovesnost VII, 1941; práce *Drama jako básnické dílo* vyšla r. 1942 ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii*, jehož editory byli B. Havránek a J. Mukařovský. V něčem pozměněná anglická *verze* *Drama as Literature* vyšla r. 1977 (Lisse: The Peter de Ridder Press). I když základ pro mne tvořila verze česká, snažil jsem se u otázek, na něž jsem se soustředil, ověřit řešení v obou verzích. Kromě toho jsem se pokusil o celkovou konfrontaci: z hlediska české studie došlo k jedině podstatné změně, tj. z anglické verze byla vyčleněna –

První práce se dotknu jen letmo, protože se chci jednak pro souvislost s O. Zichem, jednak pro povahu problému, soustředit na studii druhou¹³. V úvaze Dramatický text jako součást divadla se Veltruský snažil prokázat, že prostředky dramatického textu v mnohém předurčují divadelní strukturu: „I když není vždy přesně a jednoznačně předurčeno konkrétní utváření každé složky, její celkový význam a postavení ve struktuře jsou předurčeny vždy.“ Ukazuje, jak textu inherentní zvukové hodnoty ovlivňují hlasový projev herce, jakým způsobem jsou „vyplňovány“ mezery vzniklé odstraněním poznámek, jaký je vzájemný vztah poznámek a přímé řeči; ústředním problémem je mu vztah textu a herecké postavy jako dvou elementárních sémiotických systémů („znakový systém herectví“ a „znakový systém jazykový reprezentovaný dramatem“) celistvého divadelního znaku. Veltruského studie přinesla řadu nových poznatků, avšak radikální (či alespoň takto pochopená) teze o „předurčenosti“ vyvolala – a to nejen na základě zkušeností divadelních avantgard – námitky¹⁴. Je zajímavé, že Veltruského studie vyšla nedlouho po období rozsáhlých pokusů o hledání nového divadelního výrazu a snahách o formulaci divadelnosti jako specifického uměleckého tvaru¹⁵. Myslím, že Veltruský ve zmíněné práci přecenil hodnotu poznámek a podcenil významové možnosti kinesických a paralingvistických (a ostatně i proxemických) prostředků, které – zvláště v herecké tvorbě – mohou podstatně přesahovat „směrnice“ textu; teze o „celkovém významu“, jenž nabízí text, není dostatečnou podmínkou, jelikož vychází z korespondence významové a ne znakové, a je vzhledem k důležitosti znakové stránky herecké tvorby příliš všeobecná. Kromě toho musí teoretická úvaha mít na zřeteli historicky proměnlivou, nejistou a leckdy ambivalentní povahu dramatických poznámek (pokud jsou vůbec v textu přítomny) a při řešení vztahu dramatický text-divadelní realizace vzít v úvahu též prostředkující význam tzv. režijní knihy. Na druhé straně je třeba vidět, že Veltruský poukázal – zvláště při analýzách přímé řeči – na různé významové rysy textu (např. u zvukových hodnot řeči, globálního významu textu ad.), které musí každá divadelní interpretace, jestliže text přijme bez zásahů, v dané podobě, pozorně sledovat¹⁶.

Práce Drama jako básnické dílo nám dovolí navázat na otevřený problém Zichovy interpretace dramatického textu. Veltruského studie je v literární vědě svým způsobem ojedinelá – jak teoretickým pojetím, tak propracovaností (i výběrem) problémů, které řeší. Snaží se dokázat to, s čím literární věda (a především historie) mlčky pracují, co však není zdaleka jednoznačné – totiž že drama je svébytným literárním dílem.

Pojem „drama“ je ve zmíněné práci použit k označení literárního druhu. Veltruský vychází z klasického členění na lyriku, epiku a drama s tím, že se chce soustředit na prokázání toho, že drama je *integrálně* básnickým dílem. Vůči lyrice a epice je drama zřetelně ohraničeno¹⁷. Ovšem stejně jako u ostatních druhů je i u dramatu výhradním materiálem jazyk; druhy básnické se liší pouze „různou organizací *téhož* materiálu, totiž jazyka“. Veltruský tvrdí, že „*všechna* dramata – nejen dramata „knížní“ – jsou čtena jako básnická díla lyrická a epická“¹⁸. Moderní teorie básnictví podle něj ukázala, že „básnické dílo je dokonale realizováno již nehlásitým čtením a není tudíž důvodu, proč by dramatická poezie měla být výjimkou“. Veltruský také připomíná, že zatím nikdo z teoretiků dramatu „neizoloval plně *básnickou* strukturu od složek, které přistupují při jeho inscenaci“. To, co je v inscenaci nositelem významu, se při četbě stává významem.

Postup, který zvolil pro pojednání tématu je – jak Veltruský říká – běžný při strukturním

z různých důvodů a patrně vzhledem k odlišnému kontextu oprávněně (i když se z faktického hlediska dotýká několika závažných problémů práce) – pasáž o tzv. sémiotickém gestu.

¹³ O Veltruského práci Dramatický text jako součást divadla pojednávám podrobněji ve studii U základů sémiotiky divadla I – II (Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii), Wiener Slawistischer Almanach 4 – 5, Wien 1979 a 1980.

¹⁴ Viz Pokorný, J.: O dramatu, Prolegomena scénografické encyklopedie 13, 1972, str. 80 – 85. Článek údajně pochází z r. 1943.

¹⁵ Kupř. r. 1927 vychází český překlad Tairova pod názvem Osvobozené divadlo (Odpoutané divadlo), kde na str. 163 najdeme tuto formulaci: „Víme, že periody rozkvětu divadla nastupovaly tenkrát, když divadlo opouštělo psané hry a samo si tvořilo své scénáře.“ Bylo by možno na podporu Veltruského říci, že takový scénář pak v mnohém určuje podobu představení; avšak Veltruský vycházel z toho, čemu Tairov říká „psané hry“ – na což můžeme usuzovat mj. proto, že nikde nehovoří o zprostředkujícím článku tzv. režijní knihy.

¹⁶ O Veltruského tezi o zvukových hodnotách se – pokud je mi známo – zmiňoval pouze J. Levý v Umění překladu, Praha 1963, str. 121 – 123.

¹⁷ Veltruský říká, že kritériem je „spontánní hodnocení nezaujatého čtenáře“; tuto tezi jsem v anglické verzi nenašel.

¹⁸ Slovo „*všechna*“ je v české verzi zdůrazněno.

rozboru: vychází od jazyka a končí u tématu. Veltruský ukazuje základní vlastnosti dramatického dialogu, charakteristický způsob pojmenování v dramatickém dialogu, sleduje způsob výstavby významových kontextů. Nejdůležitější je pasáž, v níž jsou popsány prostředky významového sjednocení, jež by měly překonávat jistou disparátnost vznikající mezi různými významovými kontexty dialogu. Veltruský dále sleduje monolog a dialog ve všech třech básnických druzích, poté ukazuje jak jsou jazykovými prostředky konstruovány dramatická osoba a dramatický děj, jak je pojmenována situace a téma; celou studii uzavírá pasáž, ve které srovnává tři básnické druhy z několika hledisek.

Veltruského koncepce je konzistentní a precizně propracovaná a představuje zcela nový přístup a řešení problémů; jeho studie je dodnes v mnohém aktuální. Přesto myslím, že existují některé fakty, které mi nedovolují přijmout Veltruského tezi (a některá řešení s ní spojená) – tj. určení *všech* dramát jako básnických děl – vcelku.

V návaznosti na Mukařovského popsal Veltruský výstižně jisté „rozkládání jednoty významového kontextu“ dané rozdílností kontextů jednotlivých replik a poukázal na potřebu nalézt prostředky *významového sjednocení*. Zde vyšel z Mukařovského popisu významové výstavby věty, jejíž principy (jak říká Mukařovský sám) lze použít i při výstavbě celků vyšších než je věta. Připomeňme si, že jde o tři principy: 1) zaměření na jednotnost smyslu, jestliže nějakou významovou řadu vnímáme jako větu; 2) princip významové akumulace; 3) oscilace mezi významovou statikou a dynamikou, jež je dána polaritou mezi pojmenováním a kontextem, tj. tím, že „každá významová jednotka ve svazku větném (slovo, větný člen) jednak směřuje k tomu, aby navázala bezprostřední věcný vztah ke skutečnosti, kterou sama o sobě znamená, jednak je vázána souvislostí věty jako celku a teprve prostřednictvím tohoto celku navazuje styk se skutečností“¹⁹. Mukařovský z těchto principů vyšel při formulaci i sledování tzv. sémantického gesta²⁰.

Veltruský poté, co ukázal napětí dané rozdílností kontextů jednotlivých mluvčích, zdůraznil, že významová jednotka bývá v případě dialogu dána předmětem hovoru (resp. tématem) a mimojazykovou situací. V případě dramatu, pokud toto má být čteno a hodnoceno jako literární dílo, nemůže taková situace existovat mimo jazykový projev, ale musí být obsažena v něm samém. Čtenář by měl chápat drama jako jednotný projev básníka, jenž vymezuje celkový kontext smyslu (integrální kontext), který je s kontexty jednotlivých účastníků v dialektickém svazku. Veltruský potom ukazuje jak prostředky, které dovolují pociťovat co nejzřetelněji souvislost jazykového projevu, tak ty, které směřují k jeho členění. U oněch druhých je ještě třeba rozlišovat, zda členění je dáno „strukturními vlastnostmi projevu samého“ či zda „vyplývá z mimojazykové situace“. Už v samotném dialogu jsou jisté prostředky určující situaci, a to buď přímé popisy, charakteristiky atp., nebo prostředky nepřímé, podávající situaci „ve formě významového odstínu“ daného jazykového projevu.

S ohledem na sémantické sjednocení je velká pozornost věnována *dramatickým poznámkám*, které Veltruský považuje za „základní prostředek významového sjednocení dialogu“ a za „integrální součást literární struktury“. Pro literární pojetí dramatu mají podle něj velkou důležitost, jelikož slouží k překonání významových „švů“ vznikajících na rozhraní replik.

Nemyslím, že bychom mohli poznámkám přisoudit tak důležitou úlohu, jež by se navíc uplatnila ve všech dramatických textech. Jak známo, v dějinách dramatu je přítomnost poznámky často úzce spojena s divadelní realizací, resp. s jistým typem divadelnosti. A víme, že ne vždy dochází ke sblížení literatury a divadla. Kromě toho v řadě textů poznámky chybí (kromě jmen osob) – ať už proto, že autor necítil potřebu je uvádět, nebo proto, že byly sdělovány přímo při tvorbě inscenace atd. Známe také případy dodatečné, neautorské interpolace poznámek. Je tedy poznámka něco, co nemusí být součástí intence a její přítomnost nebo nepřítomnost je z hlediska literatury mnohdy otázkou náhody. Ale i v případech, kdy poznámky jsou součástí dramatického

¹⁹ Mukařovský, J.: O jazyce básnickém, in: Kapitoly z české poetiky I Praha 1948.

²⁰ Mukařovský vymezuje sémantické gesto jako „konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovanou sémantickou intenci“ (Studie z estetiky, Praha 1966, str. 100.) Tímto gestem je „dílo organizováno jako jednotka dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu“. (Kapitoly z české poetiky I, str. 120.) Jde o „obsahově nespecifikované ... gesto, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu“ (Kapitoly z české poetiky III, str. 239 a II, str. 374.)

textu, můžeme vidět jejich širokou škálu od čistě scénických až po vysloveně básnické. V extrémním případě se první z nich mohou přibližovat poznámkám „režijní knihy“ a jejich literární hodnota bývá zpochybněna prolnutím světa dramatu a světa divadla. Sporná je také povaha poznámek-jmen osob (pokud je jako poznámky přijmeme) v těch textech, v nichž se objevují bez jakékoliv další specifikace; vedle toho nacházíme někdy též jména osob, jež jsou zřetelně spojena s divadelními funkcemi. Poznámky se pohybují na různých úrovních obecnosti nebo konkrétnosti, což kromě jiného vyvolává otázku jejich *stylové hodnoty*, jež by byla adekvátní stylové hodnotě přímé řeči. Existují případy, kdy rovina poznámek a rovina přímé řeči mohou z hlediska použitých prostředků vykazovat kontrast, jenž nemusí být funkční z hlediska koncepce dramatu jako literárního díla. V dramatu – pokud toto se čtením přímo nepočítá²¹ – nejsou často poznámky svébytným literárním prostředkem tvorby světa díla. Poznámky se sice mohou podílet na významové *spojitosti* textu, avšak nečiní tak vždy systematicky a důsledně (vzpomeňme např. na pravidelnost jejich rozložení v textu), a i tehdy, jsou-li v textu přítomny, neznamená to ještě, že by musely být odpovídajícím prostředkem sjednocení; někdy dokonce mohou „mezeru“ mezi replikami zdůraznit.

Není zde místo pro rozbor velmi zajímavé a dodnes otevřené problematiky významového sjednocení („sémantického gesta“), jak ji rozpracoval J. Mukařovský především v několika konkrétních rozbořech básnických děl. Upozorňuji tedy alespoň na fakt, pro teorii dramatu důležitý, že kategorie významového sjednocení byla použita k popsání podmínek a možností *estetického* fungování uměleckého díla²². Toto sjednocení nemá zachytit pouze kompoziční půdorys díla a není sledováním pouhé návaznosti jednotek; v jeho pojmu je obsaženo „sjednocování antinomií“ a má ukázat dynamickou jednotu díla. Veltruský se proto oprávněně soustředil na vztah významové statiky a dynamiky. Ovšem dramatický text klade požadavku „izolace básnické struktury“ odpor, jenž souvisí s okolnostmi jeho vzniku a jeho elementárním („existenciálním“²³) určením. Viděli jsme to už u problematiky poznámek. Dramatický text sice „bývá v dosahu estetické funkce“, není však vždy s ohledem k ní koncipován a nevyužívá tudíž všech prostředků, jež by mohl mít na literární rovině k dispozici. Nemůžeme např. s jistotou tvrdit – z teoretického hlediska – , že přítomnost nebo nepřítomnost kupř. poznámky je signifikantní vzhledem k umělecké koncepci tak, jak bychom to mohli tvrdit třeba o přítomnosti nebo nepřítomnosti nějakého vyprávěcího prostředku v románu. „Překřížením“ funkcí či „posunem“ účelu dochází v dramatu (pokud je čteno jako literatura) např. k takovým změnám, jako je záměna konotace a denotace (tj. konotace musí v některých případech suplovat denotativní určení situace, emotivních postojů, vymezení charakteru atp.), může vznikat specifická akumulace významů daná oslabováním dialogických funkcí a „přebíráním“ děje jazykovými prostředky (odkazování k vyprávění), k přesunům v hierarchii prostředků i v jejich pravděpodobnostní struktuře atd. Zdá se, že kategorie významového sjednocení by měla být doplněna kategorií *významové spojivosti a soudržnosti*²⁴. Kromě toho bychom měli při interpretaci a především hodnocení dramatického textu mít na paměti dvě jeho charakteristiky, tj. jeho torzovitost a hybridnost; oba tyto pojmy mají kromě jiného naznačit, že řešení otázky estetické a umělecké funkce dramatického textu coby literárního díla se často neobejde bez uvedení relací k divadlu.

Teorie dramatického textu musí počítat s relevancí „přesahu“ dvou typů účelovosti

²¹ Hegel k orientaci na čtenáře podotýká: „Ba jsem toho názoru, že by se vlastně žádný divadelní kus neměl tisknout, nýbrž podobně jako ve starověku měl by rukopis připadnout divadelnímu repertoáru a přijít co nejméně do rukou. Pak bychom aspoň neviděli vycházet tolik dramát, která sice mají ušlechtilý jazyk, krásné city, výtečné reflexe a hluboké myšlenky, ale kterým chybí právě to, co drama činí dramatickým, totiž jednáni a jeho živoucí pohyblivost.“ (Estetika II, Praha 1966, str. 336.) Z poněkud jiného úhlu vidí tento problém ve 20. století G. B. Shaw, např. ve studiích Preface to Plays Unpleasant a How to Make Plays Readable (Prefaces by G. B. Shaw, London 1934; Shaw on Theatre, New York 1965); ten už vychází ze zvyku tisknout hry a snaží se vytvořit podmínky i pro čtenářskou (literární) recepci dramatického textu. K dané problematice srv. také Lukeš, M.: K problémům programu inscenace. Informace a materiály I, Praha (FFUK) 1977.

²² Srv. Mukařovského studii o Záměrnosti a nezáměrnosti, cd. ad.

²³ Vztah dramatu a divadla jako existenciální, a dramatu a literatury jako ontologický označil M. Kačer v podnětné úvaze Drama. Pokus o definici, Prolegomena scénografické encyklopedie 2, Praha 1971.

²⁴ Srv. Červenka, M., Jankovič, M.: Estetická funkce, významové sjednocení a spojivost textu; in: Mayenowa, R. M. (ed.): Text. Jazyk. Poetyka, Warszawa 1978, str. 241 – 253. V této souvislosti stojí za zmínku, že Mukařovský ve svých úvahách o významovém sjednocení vycházel mj. z Mathesiových myšlenek o aktuálním členění větěném. Srv. Mukařovského studii O jazyce básnickém, cd.

(intencionalita):

1) Většina textů směřuje k divadelní realizaci a tím je dán jejich elementární účel. Tento účel se v různé míře promítá do textu v podobě rozmanitých instrukcí, zákazů a dokonce opomenutí motivovaných požadavky té či oné divadelní koncepce, přičemž nemusejí být brány vždy v potaz požadavky literární.

2) Mezi prostředky a jejich „účelem“ („cílem“) je jistá nerovnováha, připouštějící různé možnosti funkčního posunu, často bez ohledu na konkrétní intence autora a předpokládanou kulturní funkci textu.

Případ dramatu – tj. textu, jenž je fixován literárně, avšak převážně určen k existenci neliterární – je tedy specifický v tom, že jeho interpretace musí počítat s dvojitým možným zaměřením. Izolace básnické struktury, založená na možnosti „funkčního posunu“, těžko může opomenout divadelní určení nejen proto, že text bývá z literárního hlediska „mezerovitý“ a nesouvislý, ale též proto, že je narušena sama významovost vztahu záměrnosti a nezáměrnosti (jak se jej pokusil vymezit Mukařovský). Jde o to, že prostředky nezáměrnosti (ve smyslu, který dal tomuto termínu Mukařovský) mají specifickou povahu, jelikož jsou zde zahrnuta i „prázdná místa“ daná oním „účelem“ divadelním.

To nás přivádí k několika dalším problémům. Připomeňme si Hegelovu poznámku o tom, že v tištěných dramatech „chybí právě to, co drama činí dramatickým, totiž jednání a jeho živoucí pohyblivost“. Vyjdeme-li z toho, že dramatický text je prvotně určen k provedení, pak si musíme uvědomit, že řeč je tu součástí širší kategorie *jednání*²⁵, v jehož rámci má různou pozici – od případu, kdy má převažující roli (za vyhrocených okolností se sama stává akcí), k případu, kdy zde má zcela podružný charakter.

Pisemná (čtená, literární) verze dramatu však musí počítat s tím, že akce je nesena pouze jazykovými prostředky a to i v těch případech, kdy nemají tak důležitou úlohu v rámci celistvé (předpokládané) kategorie jednání. Dochází k jistým posunům projevujícím se v odlišné akcentaci jednotlivých prostředků. Zvyšuje se důležitost monologických a vyprávěcích partií, preferované jsou texty se zvýšenou úlohou jazyka, příp. s úzkou dialogickou návazností atd. Ve čtené verzi dochází k „zprostředkovanému“ označování: prostředky, které v divadelní podobě vystupují jako znaky (resp. nositelé významu) jsou v podobě literární teprve prostředkovány jazykovým významem; netýká se to jen poznámek, ale v jistém smyslu i dialogické akce. I když čtenář nemusí znát různé příčiny postavení a uspořádání některých jednotek pramenící z divadelního určení textu, přesto může přítomnost tohoto faktu pociťovat jako ochuzení výrazu, ostré významové zvraty, narušení souvislostí nemotivované požadavky záměrné literární významové výstavby, schematizaci pojmenování (např. u jmen osob) ad.²⁶ Na předpoklady čtenářské recepce dramatu do značné míry může působit též povaha dobového literárního prostředí, jež se může projevit v jisté *koncepti kontextu*, např. mírou jeho přetřížitosti či soudržnosti, nebo chápáním sémantické hodnoty dialogu (nejen dramatického), konceptů žánrovou ... Každopádně si musíme klást otázku, zda řadu „mezer“ v jazykové a tematické výstavbě dramatu (a v důsledku toho jistých čtenářských nesrovnalostí), jež nevyplývají z určité *literární umělecké* koncepce, ale jsou vzhledem k ní náhodné, a přitom nejsou funkční ani z hlediska „vnitřní“ záměrnosti, můžeme opomenout při určení a *hodnocení* básnickosti dramatu.

Myslím, že určitým předpokladem pro sledování „literárnosti“ dramatu je zachycení pozice přímé řeči v rámci ostatních dramatických prostředků. Je to požadavek založený na zmíněném předpokladu „celistvé akce“, jenž není pominutelný ani při řešení otázky básnickosti dramatu. Jde tu též o problém „soběstačnosti“ jazyka v různých jeho funkcích (včetně estetické).

Schematicky řečeno: můžeme sledovat širokou škálu textů, kdy na jedné straně stojí ty,

²⁵ J. Honzl doporučoval rozlišovat mezi akcí a zprávou o akci (což je ale funkční rozlišení, jestliže mluvíme v této souvislosti o akci v užším slova smyslu, protože v divadle každý prostředek má charakter akce, dokonce i vyprávění).

²⁶ Ačkoliv hlasité čtení není podmínkou pro realizaci dramatu, jeho schematičnost vystupuje do popředí zvláště v případě hlasitého předčítání dramatu (viz o tom Hegel v *Estetice*). V této souvislosti bych rád připomenul problém vztahu psaného a mluveného. Ten je v případě dramatu zvláště markantní, jelikož toto je koncipováno vzhledem k jisté formě mluvní realizace. Daný problém je však příliš rozsáhlý a vyžaduje zvláštní pojednání. Vztahem psaného a mluveného jazyka se již dlouho zabývá J. Vachek v řadě prací; viz především *Psaný jazyk a pravopis*, in: *Čtení o jazyce a poezii*, ed., str. 231 – 306.

v nichž řeč má dominantní roli: např. ve výrazné estetizaci jazyka, v monologizaci, či dokonce ve výrazné akčnosti (řeč je nositelem akce v užším slova smyslu). Ve všech těchto případech se vytváří jistá explicitnost a syntetičnost textu již v rovině dialogické²⁷, doprovázená buď omezením neverbální komunikace nebo její modifikací ovlivněnou povahou a funkcí přímé řeči. Na druhé straně máme texty, v nichž výpověď (přímá řeč) má pouze globální ráz, a to buď proto, že se ve velké míře uplatňuje fyzická akce (či její pojmenování), anebo proto, že řeč nabývá plného významu *pouze* v součinnosti s příslušnou situací, či lépe řečeno: doplňuje její význam.²⁸ Oba tyto póly jsou spojeny s přechodovými oblastmi, jejichž šíře má různou historickou platnost. Na jedné straně jde o přechod ke knižnímu dramatu, směřující k dialogizovanému románu, „sporům“ atp., na druhé straně k libretu, synopsi, scénáři, tedy textům, jejichž literární hodnota je často problematická.

Je třeba ještě podotknout, že charakter a povaha „jazykového prostředku“ se mění podle výpovědních možností jednotlivých druhů a žánrů v souvislosti s předpokladem realizace estetické funkce. Projevuje se to např. v různé akcentaci hodnot slova, věty, promluvy, výpovědi; nebo v relevanci různých jazykových vrstev; či dokonce ve specifčnosti vztahu jazyka a tématu. V každém případě však jak účel, tak povaha jazykových prostředků mají být koncipovány vzhledem k povaze a možnostem „materiálu“.

Ve strukturalistickém pojetí je estetická funkce spojena se soustředěním pozornosti – zaměřením – na sdělení samo, na jeho vnitřní výstavbu. V Mukařovského vymezení je funkce „způsob využití vlastností daného jevu“.²⁹ Dynamické pojetí hierarchie funkcí dovoluje, aby za dominantní byla někdy považována ta funkce, která tuto roli původně neměla, tj. stává se jí mimo své původní určení (vzpomeňme již zmíněnou nerovnovážnost prostředku a účelu). Na rozdíl od starších literárních teorií, které pojímaly drama jako básnické dílo především na základě tematické stránky, ukázal Veltruský podíl všech prostředků a významových vrstev na realizaci básnické struktury dramatu. Opřel se přitom o zmíněnou teorii funkcí, která dovoluje zachytit funkční posun, v případě dramatu tak důležitý. Nicméně některé problémy zůstaly otevřené: kupř. otázka spojení předpokladu estetické funkce s druhovým členěním; dále otázka, zda „jazykové prostředky“ (a v jakém vymezení, výstavbě a uspořádání) odpovídají oné funkci.

V dramatu – jak už jsem uvedl – nejsou využity možnosti jazyka (jazykových prostředků) v té míře, jak je tomu v epice a lyrice. Dialogické funkce v řadě případů vedou k větší závislosti jazykových prostředků na mimojazykové situaci (jež není popsána vždy), a to již v rámci významové výstavby textu. Výše popsané postavení přímé řeči v rámci ostatních dramatických prostředků též ovlivňuje možnosti realizace estetické funkce: od výrazné estetizace, která se může projevovat už na úrovni přímé řeči (např. v básnických dramatech), se může akcent přesouvat k různým tzv. funkcím praktickým („utilitárním“) až k naprosté ztrátě podmínek realizace estetické funkce.

„Dramatická“ a „divadelní“ funkce (a zde musíme vzít v úvahu některé Zichovy připomínky, i když ne v tak vyhocené podobě) ovlivňují povahu „jazykového prostředku“ v dramatickém textu a tak vytvářejí širší či užší (nebo vůbec žádné) podmínky pro „literárnost“ textu, jeho estetické fungování jako slovesného umění. Literární věda však často pracuje s vymezením dramatu na základě jazykových prostředků (dialogický ráz díla), ne ale z hlediska jejich umělecké výstavby. Na druhé straně to, co nazýváme dramatickým textem, bývá – v běžné praxi – ohraničeno především příslušností k divadlu (divadelnímu žánru); literární věda pak ze své pozice přijímá nebo odmítá některé texty (scenáře, libreta atp.) celkem nahodile.³⁰

Ukazuje se ale, že ani u těch textů, které do jisté míry splňují požadavky „literárnosti“,

²⁷ Samozřejmě v případě monodramat to může být budováno na úrovni monologické. I když případ monodramatu je zvláštní v tom, že někdy využívá prostředky vnitřní (příp. v jisté míře i vnější) dialogizace (viz o tom blíže zde ve studii *Aspekty řeči v dramatickém textu*).

²⁸ V takových textech roste úloha poznámek, ale víme, že dramatická uzance nevychází vždy z nutnosti popsat jednání či situaci, anebo necítí potřebu zachytit jejich atmosféru čistě literárními prostředky. Samozřejmě interpretace konkrétních textů hodnotí i funkci poznámek, pokud zde jsou.

²⁹ Kapitoly z české poetiky I, str. 80.

³⁰ Bylo by např. zajímavé sledovat, proč se u dramát pojatých jako literatura nesetkáváme se stejně permanentním a systematickým posuzováním jako je tomu u ostatních literárních děl (ostatních druhů a žánrů).

nemůžeme vyloučit vliv divadla na povahu jazykových prostředků a tím i na možnosti realizace estetické funkce. Každá literární interpretace by měla být prováděna za předpokladu dvou již zmíněných charakteristik: *torzovitosti*,³¹ v jejímž pojmu je určen fakt, že drama neaspiruje na úplnost a celistvost sdělení na základě pouze literárních prostředků; a *hybridnosti*, jež je založena na požadavku doplnění slovesného výrazu jinými komunikativními prostředky. Obě kategorie mají poukázat na jistou neurčitost a nejistotu literární existence dramatického textu.

Na závěr se ještě chci zmínit o jistém pojmání klasické literární problematiky, v jejímž rámci byla udržována samozřejmá představa o literárnosti dramatu. Jedná se o pojednání problematiky literárních druhů. Z klasické a ustálené představy o existenci tří základních literárních druhů – lyrika, epika a drama – vychází i Veltruský.³² Je snad prvním, kdo se důsledně teoreticky zabýval jedním typem literárního projevu jako *básnickým druhem*.³³ Avšak s oním klasickým pojednáním literárních druhů jsou spojeny určité problémy: 1) není tak problematické určit, co jednotlivé tři druhy rozlišuje na úrovni jazyka (ale i podle jiných kritérií), ale spíše co je *spojuje v opozici* k jiným literárním projevům; 2) problémem je také, na čem je založeno klasické *trojdělení* jak z historického hlediska, tak na základě kritérií rozlišení (pokud je zachována podmínka v bodě 1). Ad. 1. To, co druhy spojuje, je jednak fakt literárního záznamu, umělecké výstavby, jednak předpoklad estetického zaměření (různé Veltruského poznámky o básnickosti i jeho celkový přístup ukazují, že tento předpoklad přijímal). Viděli jsme ovšem dříve, že směřování k estetické funkci je u dramatu složitější a komplikovanější, než u ostatních druhů. Z jistého hlediska nelze zařazovat do umělecké literatury *všechna* dramata, ledaže bychom eliminovali požadavek estetické funkce a spokojili se pouze s faktem literárního záznamu (příp. dějové výstavby, fiktivnosti atd.). Avšak i dramata, která jsme do literatury ochotni zařadit, nespĺňují požadavek estetické funkce ve stejné míře jako lyrika a epika. Ad 2. Ukazuje se, že klasické trojdělení (jež vzniklo až v určité fázi dějin literatury) není založeno na pevných základech ani historicky, ani na základě kritérií členění. Tato nejistota vedla dokonce k vyhoceným formulacím, v nichž drama bylo vyloučeno jak z oné trojice, tak z umělecké literatury.³⁴ Zdá se, že určitá členění (a zmíněná trojitost je jedním z nich) mají oprávněnou *historickou* funkci, že však bude třeba vypracovat novou typologii a nová kritéria, jež dovolí lépe zachytit rozsáhlou textovou varietu a ukázat potencialitu příslušného žánru. Jinak – kdybychom chtěli zachovat klasické členění – museli bychom vyjít z jiné formulace podmínek estetické povahy díla, či dokonce zrušit její požadavek jako spojující rys tří tradičních literárních druhů.

Doufám, že z předchozího nástinu dostatečně vyplynul přínos obou teorií, i přes sporné body, na které jsem poukázal. Obě teorie jsou nejpřínosnější tam, kde popis různých funkcí dramatických složek není závislý na radikálnosti a jednoznačnosti základního postoje, tj. že drama buď je nebo není literárním dílem. Potom zachycení různých významových souvislostí výstavby dramatu má svou platnost jak pro teatrologii, tak pro literární vědu. Vedle názoru na literárnost dramatu se odlišnost obou autorů projevovала především v tom, že Veltruskému je dramatický text *jak* předlohou (určující) inscenace, *tak* svébytným literárním dílem. Pro Zicha je text *pouze* součástí inscenace, s tím, že některé jeho prvky mohou mít vliv na koncepci představení; jeho

³¹ To se netýká fragmentárnosti např. Kafkova Zámku, ale co se objevuje již v samém vývoji textu. Srv. k tomu také Zichovu formulaci, která hovoří o torzovitosti z hlediska divadelního: „Text sám není celé dílo, nýbrž jen jeho kus.“ (B. Novák: Rozhovor s Otakarem Zichem, Čin IV/20, 1933, str. 465.)

³² V anglické verzi mluví někdy místo epiky o naraci, čímž ovšem zavádí nové kritérium. V této verzi též používá spíš označení „genre“ a ne „kind“. K žánrové problematice srv. velmi zajímavou Genettovu studii „Genres“, „types“, „modes“, Poétique 32, 1977, str. 389 – 421.

³³ Český strukturalismus se genologickou problematikou příliš nezabýval. U Mukařovského najdeme zmínky: např. poukazuje na rozdílnost danou monologičností a dialogičností, dále připomíná rozdílné charakteristiky odtud vyplývající: aktuální přítomnost a transitornost (dialogičnost má obojí, lyrika jen prvé, epika druhé). O rozlišení na základě širší škály kritérií se později pokusil Veltruský – to vše ovšem na základě samozřejmého předpokladu o trojitosti básnických druhů. Jak bylo teprve nedávno zjištěno, zabýval se danou problematikou šíře ve svých přednáškách z 30. let J. Mukařovský – srv. dosud nepublikované přednášky o epice a románu (pozůstalost je uložena v Literárním archívu Památníku národního písemnictví).

³⁴ Tento radikální postoj zaujímá především S. Skwarczyńska – srv. např. Dramat – literatura czy teatr? Dialog 1970, č. 6, str. 127 – 132. K této problematice viz též J. Ziomek: Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne, in: T. Bujnicki a J. Sławiński (eds.): Problemy odbioru i odbiorcy, Warszawa 1977.

samostatnou básnickou existenci, jež podle něj bývá v rozporu s dramatičností, však popírá.

Specifická povaha dramatu činí jeho postavení jak v literatuře tak v divadle svým způsobem nejisté. Chtěl jsem ukázat, že vztahy dramatu k oběma sférám je třeba podle okolností a na základě různých kritérií určovat vždy znovu. Průvodním rysem tohoto názoru je též to, že literární věda, pokud chce sledovat literární hodnotu dramatického textu, nemůže tak činit bez pochopení jeho různých divadelních funkcí (včetně základní „účelovosti“), a podobně teatrologická interpretace se nemá vyhýbat sledování vlivů literárních. V historické kontinuitě pak může být vztah literatury a divadla – protínající se v problematice dramatického textu – různě radikalizován, od naprostého rozloučení až po úplnou totožnost, podle povahy konkrétního kontextu.

*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.*