

ZNAMY DRAMATU A DIVADLA

STUDIE K TEORII A METATEORII DRAMATU DIVADLA

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 tito 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

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).

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 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 vespolečné 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 (pomíjejícností), 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 vznikat 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 projevat 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

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.

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* 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 dramatickosti-poetičnosti 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“ („látka“), 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

⁶ Tamtéž, str. 73.

⁷ Tamtéž, str. 75.

⁸ Pojmy „objektivní povaha“, „látka“ jsou jistě terminologické důsledky linie, na niž Zich navazuje. Nejde o formalismus, ale svého druhu „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 **dramatičnost** díla (tj. představení) zeslabena,“ c.d., 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.

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.

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. Velturského 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. Velturského studie je v literární vědě svým způsobem ojedinelá – jak teoretickým pojetím, tak propracovaností (i výběrem) problémů, které řeší.

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 jediné podstatné změně, tj. z anglické verze byla vyčleněna – z různých důvodů a patrně vzhledem k odlišnému kontextu oprávněně (i když se z faktického hlediska dotýká několika závažných problémů práce) – pasáž o tzv. sémantickém gestu.

¹³ O Velturského 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 Velturského říci, že takový scénář pak v mnohém určuje podobu představení; avšak Velturský 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 Velturského tezi o zvukových hodnotách se – pokud je mi známo – zmiňoval pouze J. Levý v *Umění překladu*, Praha 1963, str. 121 – 123.

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 „knižní“ – jsou čtena jako básnická díla lyrická a epická“¹⁸. Moderní teorie básnictví podle něj ukázala, že „básnické dílo je dokonale realizováno již nehlasitým 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 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 pojmenovávána 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* dramat 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 jednota 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

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.

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 jednota 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.)

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 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 rozbořích 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

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.

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 spojitosti 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 (intencionality):

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 nemusí být brány vždy v potaz požadavky literární.

2) Mezi prostředky a jejich „účelem“ („cílem“) je jistá nerovnovážnost, 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 dvojným 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.

Písemná (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

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 spojitost 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*, ed.

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).

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 souvislosti 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 přetřžitosti či soudržnosti, nebo chápáním sémantické hodnoty dialogu (nejen dramatického), koncepcí 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, 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 specifičnosti vztahu jazyka a tématu. V každém případě však jak účel, tak povaha jazykových prostředků mají být koncipovány vzhledem k povaze a možností „materiálu“.

Ve strukturalistickém pojetí je estetická funkce spojena se soustředěním pozornosti – zaměřením – na sdělení samo, na jeho vnitřní výstavbu. V Mukařovského vymezení je funkce

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.

²⁷ Samozřejmě v případě monodramatu to může být budováno na úrovni monologické. I když případ monodramatu je zvláštní v tom, že někdy využívá prostředky vnitřní (přip. 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.

„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 vyhrocené 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 (scénáře, libreta atp.) celkem nahodile.³⁰

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

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).

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 spíše 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

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, nesplňují 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 projevovala 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 samostatnou básnickou existenci, jež podle něj bývá v rozporu s dramatickostí, 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.

O POVAZE ŘEČI V DRAMATICKÉM TEXTU

Jakékoliv literární dílo nejen označuje, ale také naznačuje. Avšak u dramatického

(dialogičnost má obojí, lyrika jen první, epika druhá). 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 širše 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.

textu se toto „naznačuje“ často týká již i toho, co bývá – z literárního hlediska – obvykle v pozici „označování“, resp. co je funkční vzhledem k evidentním literárním prostředkům textu. Jde např. o charakteristiky postav, zachycení okolností děje, „předznamenání“ dialogu atd. – to vše bývá v dramatu často jen načrtnuto pro účely jiné než literární, což vyplývá z převažující divadelní určenosti dramatického textu. Že však mohou být dramata, avšak pouze v různé míře a ne všechna, také čtena jako literární díla, vyplývá nejen z možnosti širšího uplatnění ryze literárních prostředků např. v poznámkách (srv. široké popisy, líčení ad. u Šrámka, poznámky u Shawa, přímo založené na povědomí dvojí funkce atd.), i v přímé řeči, ale především z postavení a role jazyka v hierarchii dramatických prostředků.

Existují jisté rozdíly mezi dramaty podle míry, v níž je aktivizována přímá řeč v rámci ostatních forem komunikace. Jedním ze základních faktorů, které to ovlivňují, je vztah verbální a neverbální komunikace. Mezi další faktory mohou patřit kupř. vztah mezi vyprávěním a přímou jazykovou akcí, nebo plynulost sémantické spojitosti textu, charakter spojení řeči a mluvího, monologické či dialogické zaměření atd.

Silně je aktivizována řeč např. v řadě antických dramát, především v tragédiích, zvláště u Aischyla³⁵. Výrazná veršová a rytmická stylizace odkrývající různé významové posuny dané slovosledem, rozsáhlé vyprávěcí pasáže zpomalující akci, nutnost – daná mj. rázem divadla – některé akce pouze popsat, narušování bezprostřednosti a živosti dialogických vazeb, využívání „rámcujících“ promluv atd., to vše jsou rysy, které dovolují připisovat řeči dominantní ráz. Pro interpretaci dramatického textu to má své důsledky v tom, že z hlediska literárního chápání je připisována velká role aktualizaci estetické funkce jazykových prostředků; na druhé straně před režii jsou kladeny specifické problémy (samozřejmě pokud je text přijat bez podstatných zásahů), např. nutnost přizpůsobit kinesické a parajazykové faktory tomuto typu³⁶. Nezapomínejme však přitom, že takto výrazně stojí řeč v popředí z hlediska našeho dnešního chápání a inscenačních potřeb. Historická analýza však někdy ukazuje, že konkrétní vztahy různých jazykových forem a žánrů ve své době mohly dovolovat jiné chápání postavení řeči v rámci hierarchie dramatických prostředků³⁷. Nicméně jak před překladatelem, tak dramaturgem a režisérem stojí dnes problém kontaminace různých veršových forem a divadelních stylů, a požadavek buď jinak pojednat vztah verbální a neverbální komunikace toho kterého textu daného typu, např. vyjít ze současné koncepce divadelní řeči i kinesických prostředků herce a tudíž často podstatně upravit text, anebo přizpůsobit neverbální prvky charakteru složky verbální, což někdy může vést i k možnosti ovlivnit dnešní divadelní výraz tehdejšími pojetím.

Typ dramatu, v němž řeč má široký prostor, přičemž mimo jiné využívá potlačené dějovosti a minimálního důrazu na charakterizaci postav, představuje Maeterlinckovo drama *Slepíci*. Postavy tu víceméně nemají individuální rysy, jsou spojeny společnou charakteristikou a situací, jejich promluvy směřují k jedné souvislé výpovědi (monologizované) s malou mírou vzájemné dialogické orientace replik. Dokonce ani otázka nemá v daném kontextu příliš silný dialogický ráz. I když v lexiku ani v syntaxi nenacházíme nějaké výrazné prvky „literárnosti“, řeč svým jednotným směřováním, malou diferenciací replik atd., a především symbolickou platností vyplývající z napětí mezi pojmenováním a situací, stojí v centru pozornosti. Samozřejmě zevrubná interpretace tohoto dramatu by musela ukázat další souvislosti – např. provést podrobnější analýzu situace (její neměnnosti a očekávání zvratu) a výpovědí postav, které se snaží tuto situaci pojmenovat, takže napovrch „statické“ drama je stavěno na stupňovitém napětí umožňujícím tvorbu symbolických významů. Pro nás je však v dané chvíli postačující, že jsme upozornili na jeden typ aktivizace

³⁵ Zvláště u něj se ještě projevuje silný vliv vyprávění; přechod od vyprávění k jednání (v užším slova smyslu) se tu ukazuje v teoreticky zajímavé podobě.

³⁶ Srv. Honzlovu studii *Hierarchie divadelních prostředků*, SaS 9, 1943, č. 4.

³⁷ Srv. zvláště rozbor J. Pokorného v knize *Složky divadelního výrazu*, Praha 1946.

řeči v dramatu.

Jestliže v prvním případě docházelo k estetizaci jazykových prostředků (již na úrovni repliky) a ve druhém případě byla monologizací překryta diferencovanost obvykle spojená s různorodostí osob dramatu, pak můžeme ještě poukázat na případ, kdy řeč vystupuje do popředí svou intenzivní dialogičností. Zvlášť markantní je to tam, kde řeč sama téměř cele vyplňuje prostor akce, kdy je jejím nejen převažujícím, ale výsadním (a výrazným) nositelem. Tak je tomu např. v Albeeho dramatu *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. Postavy jsou zde zřetelně individuálně rozlišeny, děj má spád, zvraty a proměny, repliky mají často antagonistický ráz charakteristický pro vyhrocený spor. Navíc odlišnost světů obou dvojic se v některých bodech promítá do jazyka v podobě dvou různých kódů (Drahunka a Nick nedokážou pochopit hru – nejen jazykovou – Jiřího a Marty a tudíž komunikovat na adekvátní úrovni; je ovšem třeba přiznat, že konvence „hry“ Jiřího a Marty nechávají dostatek místa pro využívání změn i v rámci jejich vlastní komunikační výměny). Pro nás je důležité to, že ač často antagonistické, vystupují repliky ve své *dialogické závislosti* (velmi úzce spojených „párových dvojic“) a do popředí jsou vysunuty různé vlastnosti aktivity a akčnosti řeči³⁸. Na rozdíl od postupného doplňování a vršení významů (jako např. u monologizace) jsou zvýrazněny významové zvraty. Toto drama, přestože má všechny předpoklady pro scénické provedení, je také výraznou hodnotou literární, což je vedle zmíněné dominantnosti řeči podporováno např. nenásilným a perfektním propojením časových os, zapojením vyprávění do jazykového jednání atd.

Na opačném pólu – z hlediska postavení řeči v dramatu – stojí ty typy, v nichž je řeč méně samostatná a soběstačná, resp. její podíl na akci je určen dalšími dramatickými prostředky. Ať už je to např. proto, že její význam je silně závislý na situaci, či lépe řečeno jde o závislost vzájemnou, čímž chci zdůraznit, že slovo si jinak zachovává důležitou hodnotu, nebo proto, že jednotlivé repliky mají víceméně jen globální významový ráz, tzn. že pochopíme-li základní směřování, funkci a orientaci takové repliky, můžeme zaměřovat jednotlivé její části, a někdy i ji celou, do té míry, v níž by to nenarušovalo onen základní „účel“. Nabízí se evidentní příklad „libret“ či scénářů komedie dell'arte, v nichž nacházíme ve vyhrocené podobě jistou podřízenost řeči situaci a fyzickému jednání. Na základě charakteristik typů, jejich vztahů a situací, a základních kontur děje, je pak možná slovní improvizace připouštějící řadu variant. Méně vyhrocenou podřízenost můžeme najít i v řadě „běžných“ dramatických textů. Setkáváme se s tím často tam, kde je zdůrazněno fyzické jednání, v dramatech, která akcentují jistý typ děje – proměnlivý, s rychle se střídajícími scénami – na úkor rozvíjení psychologických rysů postav³⁹.

Patří sem též texty, v nichž sice jazyk sám o sobě není jednoznačným nositelem literární hodnoty, a je silně závislý na složitě propracované a zvýznamněné (často symbolizující) situaci a herecké akci, kde jsou využity symbolické hodnoty slova⁴⁰. Jednotlivé výpovědi nejsou natolik globální a volné, aby připouštěly varianty. Na druhé straně na rozdíl od dramatu, ve kterých je mnoho dramatického dění uloženo do řeči, je v těchto textech porušena rovnováha mezi verbální a neverbální komunikací ve prospěch druhé z nich: celkově řečeno jde o to, že ačkoliv zde slovo může mít velkou váhu, je to především v součinnosti s vyjádřenou a popsanou situací, kdežto bez ní, čistě v rovině jazykové (přímé řeči), tuto schopnost do značné míry ztrácí. Proto lze zařadit tyto texty do druhé kategorie, tj. z hlediska literární „soběstačnosti“ jsou to texty s oslabenou explicitností a samostatností

³⁸ Řeč je zde na úrovni téměř šermířského souboje. Využívá nejrůznějších prostředků – ironie, sarkasmu, lichocení s následujícím výpadem, přímé nadávky, posměchu atd. Srv. rozbor u Watzlawicka ad., *Pragmatics of Human Communication*, New York 1967.

³⁹ Srovnání dvou typů dramatu z hlediska dvou způsobů konstrukce postavy najdeme ve studii J. Levého *B. Jonson a W. Shakespeare – dva typy dramatu*, in: *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971.

⁴⁰ „Slova jsou součástí této ceremonie, ale ne nutně její dominantní části,“ říká Jean-Claude van Itallie v poznámce ke své hře *The Serpent*. Dále podotýká: „Úmyslem bylo, aby slovo bylo málo a byla čistá, jako v poezii, byla snaha, aby byla „vrcholem ledovce“.“ Oba citáty poukazují na dvě pozice slova v textu. Cit. podle *The Great American Life Show*, ed. by J. Lahr a J. Price, New York 1974.

přímé řeči.

Uvedené dva textové okruhy jsou – zjednodušeně – dvěma póly široké škály, kde nacházíme různorodost nejrozmanitějších postupů. Nic to však nemění na platnosti nastoleného problému. Otázka po postavení, povaze a především roli řeči v dramatickém textu by měla být součástí každé jeho interpretace. Zmíněná typologie by v první fázi neměla sloužit jako základ typologie textů; měla by především ukázat jistý -podle mého mínění důležitý – problém textové interpretace, specifický pro drama. I když kritéria, která jsem uvedl, ukazují rozdíly mezi texty, mohou někdy sloužit (tj. je třeba je uplatnit) i na úrovni textu jediného.

Ioneskova Plešatá zpěvačka zdaleka není vysvětlitelná především na základě analogie k frázovitosti – jak byla občas interpretována na základě některých Ioneskových výroků. Petrifikace řady jazykových obrátů a významů je pouze jedním z prvků významové výstavby tohoto dramatu. Charakter promluv, s nimiž se v Plešaté zpěvačce (a do jisté míry i v Lekci) setkáváme, resp. jejich sémiotické funkce, jsou založeny na porušování tzv. postulátů normální komunikace. Tyto postuláty popsali a jejich narušování v Ioneskových hrách Lekce a Plešatá zpěvačka ukázali manželé Revzinovi⁴¹. To, co by působilo jako nesmyslné, náhodné, zautomatizované, nelogické, absurdní atd., dostává smysl právě na základě srovnání s normální komunikací; zde, v podstatě nepřímém metajazykovém aktu, se vyjevuje smysl takových promluv, které jsou na první pohled ve svém komunikativním (dialogickém) aspektu jinak bez významové opory. Narušovány jsou různé postuláty – např. kódu, kontaktu, společné paměti, informativnosti, pravdivosti, sémantické spojitosti. Návaznost jednotlivých fází textu je poměrně volná a bylo by možné uvažovat o zaměnitelnosti těchto fází jinými, které by podobným způsobem sdělovaly dané významy⁴²; avšak v rámci těchto fází je již zaměnitelnost obtížnější, jelikož významy se tu rodí ve vzájemné závislosti a orientovanosti replik (v mnoha případech zvýrazněná dialogická závislost).

Zdánlivě to může vést k jisté interpretační volnosti, ale ta je o to obtížnější, že musí onu sémantickou „nevyrovnanost“ sjednotit v jisté koncepci. Musí nalézt důvody oné nespojitosti a vysvětlit její nutnost⁴³. Z režijního hlediska to znamená, že zdánlivé náhodnosti jazyka nesmějí být provázeny náhodnostmi jednání, tj. všech prezentovaných kinesických a paralingvistických faktorů. Pro překladatele zas odtud vyplývá úkol zachovat jistou stylistickou jednotu, kterou lze v díle vystopovat a jejím prostřednictvím signalizovat tendenci k významovému sjednocení, jež by alespoň částečně překonávalo disparátnosti sémantické a dramatické. Sémiotická interpretace, kterou provedli Revzinovi, je jistým předpokladem a klíčem k dalším interpretacím noetickým, divadelním atd. Ukazuje, že pochopení mechanismů řeči je pro celkovou analýzu textu nezbytné.

Z hlediska problému, který jsem naznačil, je důležité, že řeč ve zmíněných Ioneskových dramatech stojí v centru pozornosti. Zajímavé však je, že v sobě obsahuje něco z obou dříve nastíněných poloh. To znamená, že má v jistých pasážích tendenci ke globálnosti a pokud by byl zachován princip širší sémantické funkce, lze použít i jiných variant. Na druhé straně je ale soustředěna pozornost na řeč v tom smyslu, že nutí k neustálé aktivitě, je třeba pochopit její nejasnost a „nelogičnost“, neustále vyzývá k hledání sémantické spojitosti, k odkrývání mechanismu označování a smyslu takového jazykového jednání. Je však jasné, že nejde o řeč v její rozsáhlé explicitnosti a analytičnosti, jak je tomu u některých textů první kategorie. Kromě toho vyhrocená dialogičnost řady scén nevede k odkrývání psychologických

⁴¹ Revzina O., Revzin, I.: Semiotičeskij eksperiment na scéně (Narušeniye postulata normalnogo obščeniya kak dramaturgičeskij prijem), Trudy po znakovym sistemam 5, Tartu 1971.

⁴² Maximálně jsou uvolněny i vazby mezi postavami a jejich řečí; resp. promluva často není výpovědí o charakteru postavy. To ovšem více platí o Plešaté zpěvačce. V Lekci jde spíš o problém fázi.

⁴³ Kritická úvaha o tomto textu má jisté výhody oproti režijní interpretaci. Ta, pokud by chtěla přijmout narušování postulátů jako jednotlicí rámeček, je v poněkud obtížnější pozici, jelikož jevištní znázornění konfrontace normální komunikace a jejího narušování přináší řadu problémů.

nebo dějových souvislostí, ale k hledání smyslu a funkce jazyka a důvodu jeho existence. Takové pojetí jazyka vede nejprve k otázkám metajazykovým a teprve pak k tázání po smyslu zobrazeného světa.

Zhruba lze říci, že u textů se zvýšenou aktivitou řeči vystupují do popředí různé její funkce, včetně funkce estetické. V krajní podobě může někdy jazyk v maximální míře vyplňovat akci (a omezovat škálu hereckých prostředků).

U dramát s akcentem na situaci a fyzické jednání je řeč závislá na rekonstrukci a hodnocení dané situace a jednání. Řeč má především charakter vyznačující, tj. určuje hlavně kontury, prostor pro akci, která jí má dodat význam. To samozřejmě neznamená, že by řeč neoznačovala, vždyť má (až na některé výjimky) veškeré lingvistické významy příslušející jazykovému projevu, nicméně je v menší míře „samostatná“ a má často vzhledem k významové výstavbě dramatu eliptický ráz. V extrémním případě nemá smysl mluvit o estetické funkci jazyka.

Zjištění o různých „polohách“ textu (podle forem aktivity jazyka) může mít praktické důsledky pro interpretaci různých významových rovin dramatu. Např. směřování k prvnímu pólu vyvolává problémy analytičnosti a estetizace jazyka, pojetí stylu v jeho rámci, otázky sémantické platnosti versologických hodnot atd.; vedle toho ale též problémy souběžnosti řeči s hereckým projevem, tzn. jeho stylizace vzhledem k jistému pojetí „přirozenosti“⁴⁴, otázky mluvnosti a výslovnosti, případně – při jisté koncepci divadelnosti – překonávání relativně deterministické povahy dramatického textu.

Podobně klade specifické problémy i druhý pól. Kupř. je tu otázka vyvážení eliptického charakteru přímé řeči pomocí poznámek;⁴⁵ jejich povaha většinou není adekvátní stylové rovině přímé řeči, která se opírá o předpoklady mluvnosti, doplnění hereckou akcí (až po improvizaci), dovoluje využití různých variant v překladu atp. To vše neznamená sníženou hodnotu řeči, pouze to signalizuje menší soběstačnost literárních prostředků a větší závislost na situaci a fyzickém jednání, což je zřetelnější při divadelní interpretaci než literární, v níž je vymezena často povrchně a neadekvátně vzhledem ke konkrétnosti dialogu.

Na závěr je třeba připomenout ještě některé vztahy, které je třeba při celistvější interpretaci povahy dramatického jazyka brát v úvahu. Je to např. vztah k žánrům, což vede k otázkám specifických postupů a historické zakotvenosti daného dramatu, a vlastně také k otázkám stylovým. Dále je to vztah k prostředkům divadelním a specifickým divadelním stylům; s tím souvisí též problematika divadelní řeči. A konečně je to povědomí běžné, každodenní hovorové řeči – samozřejmě jen u některých dramát – , které se někdy může podílet na pojetí mluvnosti, příp. „přirozenosti“ atd.⁴⁶.

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

⁴⁴ O „přirozenosti“ viz Eliot ve studii *Poezie a drama* (česky in: Eliot, T. S.: *Vražda v katedrále*, Praha 1971). O „souběžnosti“ viz Honzl v citované studii o hierarchii. „)

⁴⁵ Jak je snad zřejmé, nebyly teď důsledně rozlišovány problémy literárněvědné a teatrologické.

⁴⁶ V této souvislosti je též zajímavý problém „stárnutí překladu“ (a vlastně stárnutí jazyka dramatu). Pozoruhodné postřehy na toto téma najdeme v úvaze A. Sticha o Krejčově inscenaci *Drahomíry*: *Text Tylovy Drahomíry jako problém dramatický*, *Divadlo* 1960, č. 8, str. 410 – 412.

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.⁴⁷

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

⁴⁷ Není třeba příliš zdůrazňovat, že problém orientace je také problémem hierarchizace, selekce a preference. Srv. též problematiku „perspektivy“ – k tomu viz. A. Macurová: Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Praha 1983.

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“.⁴⁸ 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 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, zpovědí 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.⁴⁹ Je tedy třeba poukázat ještě na *monologičnost* a *dialogičnost* (a monologizaci a

⁴⁸ Tak vymezuje monolog J. Mukařovský ve studii *Dialog a monolog*. Viz *Kapitoly z české poetiky I²* (dále KČP), Praha 1948, str. 129.

⁴⁹ 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 známo, že je známa) a může být dokonce monologizujícím zaměřením k nějakému tématu. Také případy řečnické nebo filozofické otázky není třeba příliš zdůrazňovat.

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 (osamocenenost), 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.⁵⁰

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.⁵¹

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 realizace (psané i mluvené), i když v každé z nich se objevuje preference 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.

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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 vícestranných 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.

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.⁵² 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 sebevypovědi s orientací na řečový kontext druhého.⁵³ Toto drama má často tendenci ke statickosti 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 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 (soubor, 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* Kjøgen (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 samozřejmě 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

⁵² 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).

⁵³ 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.

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.⁵⁴

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.⁵⁵

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.⁵⁶ V tomto divadle vystupoval 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. Zjišťujeme, že některé sloky jsou uváděny dialogickou orientací – Proserpina oslovuje své družky, vzývá 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 dramatu 18. století a projevuje se silná tendence k latentní a někdy i zjevné dialogičnosti (vnitřní, a v malé

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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 (*Tragedie 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.

⁵⁶ 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 zasvěceně 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 kinesických faktorů.

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.⁵⁷ 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 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 dialog“. 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“.⁵⁸ Ale to, že mluvčí nehovoří s jinou přítomnou osobou a neadresuje jí své repliky v bezprostřední situaci, zůstává

⁵⁷ Vnější dialogizaci v tomto případě míním např. otázky a výzvy namířené přímo k obecnstvu, se snahou vtáhnout je v určitých okamžicích „do hry“.

⁵⁸ Nabízí se tu mj. srovnání s dialektikou. O vztazích dialektiky a dialogu pojednává I. Osolobě v úvaze Inspirace jménem dialog aneb O jedné lingvistické extrapolaci. Program Státního divadla v Brně, říjen 1973.

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“⁵⁹), 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.⁶⁰ 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!“ ...)⁶¹ 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“, jež je do jisté míry (i když ne zcela) motivován různorodostí postojů a názorů osob, které jsou za ně „zodpovědné“. Je však třeba rozlišovat mezi zvraty, jež jsou realizovány v rámci „přilehlého 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.⁶² 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

⁵⁹ Termíny H. Sackse, které uvádí E. Goffman ve studii *Replies and Responses*, Working Papers, num. 46 – 47, Università di Urbino 1975.

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.

⁶² Aplikacní možnosti „zpětné vazby“ v této sféře najdeme v knize Watzlawicka a d. *Pragmatics of Human Communication*, New York 1967.

postoj subjektu, je formulována bez zřetele k problému autorství v monologu.⁶³ 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 signálů atd.⁶⁴

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.⁶⁵ 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.⁶⁶ Konečně i určení

⁶³ Problémy poetiky Dostojevského, česky Dostojevskij umělec, Praha 1971, str. 249.

⁶⁴ Goffman, E.: Replies and Responses, str. 5; cit. podle české verze v Programu Státního divadla v Brně, listopad 1976.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Viz jeho studie Foundations for a Theory of Dialogue, Poetics 9, 1973. Pro pochopení některých teoretických otázek dialogu má význam úvaha M. Glowinińskiego 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.

komunikativních postulátů může mít své důsledky pro teorii dialogu.⁶⁷

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 ...⁶⁸ 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 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“ dialozích 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 státičnost), 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

⁶⁷ Ty jsou popsány ve studii manželů Revzinových *Semiotičeskij eksperiment na scéně*, Trudy po znakovym sistemam 5, Tartu 1971.

⁶⁸ Batesonovy termíny v použití Watzlawicka ad. v citované knize.

postavami a jejich řeči má důsledek v jisté „odpoutanosti“ řeči, stírání dialogické vyhocenosti (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 postulatů normální komunikace“.⁶⁹ 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 „určeností“), 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 vnímání. 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 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).⁷⁰ 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

⁶⁹ Viz uvedená studie manželů Revzinových.

⁷⁰ Termíny „předvádění“ a „vyprávění“ používá např. Wayne C. Booth v aplikaci na román v knize *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

může mít vliv na koncipování významů určených vnímání, 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 vstříc 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 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)⁷¹ 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.⁷²

Analýza dramatu se nesoustřeďuje jen na vztahy dialogu a monologu, ale též

⁷¹ Srv. Craneovu interpretaci Aristotelových termínů *mythos*, *ethos* a *dianoia*, především v jeho knize *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953.

⁷² Viz Lalewiczova distinkce *wypowiedź DO kogoś* a *wypowiedź DLA kogoś*, kterou používá ve své podnětné práci *Komunikacja językowa i literatura*, Warszawa 1975.

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).⁷³

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.⁷⁴ Vyprávění, zvláště v různých vstupních monolozích, 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 činí z prosloveného minulost a odvíjení dramatu je vlastně v jistém smyslu analogické. Proti němu stojí bezprostředně přítomná jazyková akce a jednání postav. Vyprávění „zapomíná“ 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.⁷⁵

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

⁷³ 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.

⁷⁴ Přejít 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 novému významu umění, Praha 1956, str. 266, studie Hierarchie divadelních prostředků.

⁷⁵ Viz pozn. 25.

zpřítomňováno.⁷⁶

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 případech 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 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.

⁷⁶ Široká problematika spojená s mluvními charakteristikami bude řešena v jiné studii.

V souvislosti se vztahem dialogu a monologu a jejich vzájemnými přechody je občas (např. Mukařovským) připomínán zvláštní ráz tzv. *vnitřního monologu*.⁷⁷ Ten bývá někdy označován jako potenciálně dialogický, přičemž tato dialogičnost se údajně opírá o proměnlivost duševního dění, které je řečí zachycováno. Uvědomíme-li si „roztěkanost“ 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 (nejvíc 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 individuuum“, jak ukazuje 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 spojené 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 povlovné 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

⁷⁷ 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).

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 rozhranění, 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.“⁷⁸ 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.

⁷⁸ 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 důsledně posunutí hlediska do nitra jediné promlouvající postavy a nemožnost „autorského“ zásahu do výpovědi (která je ovšem opět pravidlem pouze v klasickém, nikoli už v novodobém dramatu). Na rozdíl od dramatického monologu je však vnitřní monolog řečí bez posluchače a řečí nepronosenou nahlas – řečeno terminem kritiků Joyceových: *unspeaken, silent monologue*, nebo terminem Larbaudovým „*bezhlasý monolog vědomí*““ (cd., str. 12).

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 zvláště zvýrazněn (a v jehož rámci může být koneckonců prosloven i vnitřní monolog) – je to tzv. *řeč (mluvení) stranou, aparté*⁷⁹ 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 promluvách stranou najdeme takové, které by mohly být vysloveny přímo (např. ve formě zповědi) 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, vysvětlit 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

⁷⁹ 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.

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 rozrůznění 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 textů⁸⁰) (zde se též projevují 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 monologičnosti 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 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“).⁸¹

⁸⁰ 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“.)

⁸¹ „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 státnější 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

V případě dramatu s tím souvisí mj. specifický problém, kolem nějž 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 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

mluvenému dovolují jeho prostředky vyjádřit prvotným 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 vyžadá jazykový projev psaný místo mluveného nebo vedle něho“ (str. 249).

do jiných znakových systémů. To je však téma na další práci.