

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

JIRÍ VELTRUSKÝ

DRAMA JAKO LITERÁRNÍ DÍLO A DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ

Divadelní teorie i teorie dramatu jsou disciplíny, které narážejí na mimořádné obtíže. Jevy, jimiž se zabývají, se natolik překrývají, že často splývají nejen v myšlení vědců a kritiků, ale také ve slovníku obecného jazyka. Není tedy divu, že obě disciplíny neustále zápasí se samou definicí toho, o čem která z nich jedná. Problém definice je navíc ztěžován dvěma věcmi. Na jedné straně je divadelnost mnohem širší jev než divadlo v pravém slova smyslu, přičemž není vůbec zřejmé, kde hranice mezi divadlem a divadelností takto pojatou leží; to se ještě více znejasnilo se vznikem filmu. Na druhé straně pojem dramatu je velice volný, objevuje se v nesmírně široké sféře činů či událostí všeho druhu, a v oblasti divadla a literatury nabyl silně normativního odstínu; i romány jsou vychvalovány za to, že jsou dramatické, nebo naopak kritizovány za to, že dramatičnosti postrádají. Je velmi nesnadné toto normativní zkreslení odstranit, kdykoli se termínu „drama“ či „dramatický“ používá.

Obě disciplíny jsou také obzvláště poznamenány dvojí neřestí, jež často ochromuje bádání v kterékoli oblasti: tendencí nebrat v úvahu nové postřehy či objevy – což se někdy projevuje tím, že se Amerika objevuje o generaci, dvě či tři později – a snahou udržovat různé koncepce, jež už byly empiricky vyvráceny.

Základy moderní divadelní teorie byly položeny na přelomu tohoto století, když se Max Herrmann rozhodl vyloučit dramatickou literaturu z dějin divadla. Nejdůležitější témata, na něž se od té chvíle měly studie o divadle soustředit, bylo divadelní publikum, jeviště a jeho různá zařízení, herectví a umělecká režie představení (Herrmann 1914, 4). Tohoto radikálního kroku bylo třeba, aby se na divadlo začalo nahlížet jako na takové, jaké skutečně je, totiž jako na umění svého druhu, a aby se studie tohoto umění osamostatnily od studií literárních.

Herrmannovo oddělení divadla od dramatu také, ač nepřímě, osamostatnilo rozbor dramatu. Umožnilo vnímat ho jako plnoprávnou literaturu, jako literární druh srovnatelný v každém ohledu s lyrikou či epikou. To nebyl Herrmannův záměr, ale jakmile se začalo herectví a jeviště zkoumat nezávisle na dramatickém textu, bylo najednou nelogické mluvit o herectví a jevišti v literárním rozboru dramatu. Pokud vím, byl to Max Dessoir, kdo udělal v roce 1908 rozhodný krok směrem k uznání, že jazyk je jediným materiálem dramatu, když poukázal na to, že autorské poznámky v dramatickém textu jsou možná něco víc než pouhé scénické pokyny, i když si neuvědomil, že ve skutečnosti jsou integrální součástí slovesného díla; je zajímavé, že Dessoir souhlasil s Herrmannovým přístupem k divadlu (Dessoir 1923, 307 – 308 a 294). Roman Ingarden, jemuž zjevně unikla závažnost Herrmannova nového přístupu, neboť sám pokládal divadlo za mezní případ literatury, šel nicméně v roce 1930 o krok dál po cestě zahájené Dessoirem a snažil se integrovat autorské poznámky do literární struktury dramatu (Ingarden 1989, 314 – 310). Jeho terminologie, v níž se dialog stává „hlavním textem“ (Haupttext) a autorské poznámky „pomocným“, „vedlejším textem“ (Nebentext), není šťastná, neboť určitá díla dramatické literatury, jako např. scénáře *komedie dell'arte*, *Akt beze slov* Samuela Becketta nebo *Das Mündel will Vormund sein* Petera Handkeho neobsahují žádnou přímou řeč a sestávají výlučně z autorských poznámek. Ale tato výhrada stran terminologie by neměla uvést v pochybnost fakt, že teorie dramatu jako básnického díla hodně dluží Ingardenovu pojetí autorských poznámek. Mnozí badatelé tento důležitý objev prostě nevzali v úvahu; např. Peter Szondi definoval drama jako „určitou formu jevištního básnictví“ (eine bestimmte Form von Bühnendichtung) a tvrdil, že jeho jediný prostředek je dialog (Szondi 1959, 13 a 14 – 15).

Naprosto odlišný příspěvek k osamostatnění literárního studia dramatu přinesl rostoucí

zájem lingvistů o dialogický jazyk, který lze zjistit už v posledním desetiletí 19. století. Po řadě průkopnických, ale dílčích pokusů na toto obtížné téma u badatelů jako Hermann Wunderlich (1894), Leo Spitzer (1922), Lev Jakubinskij (1923), Valentin Vološinov (1930), Karl Bühler (1934) a Roman Jakobson (1936 a 1937) provedl obsáhlou lingvistickou analýzu dialogu Mukařovský (1940). Definoval zejména základní významový princip dialogického jazyka, totiž, že jazykový projev netvoří jediný a nepřetržitý významový kontext, jako je tomu u monologu, nýbrž dva či více kontextů, které se střídají a vzájemně prolínají a z nichž každý je určován víceméně odlišným smyslem, jež každý účastník rozmluvy přikládá společnému námětu.

Ve spojení s klasickými teoriemi dramatického děje a dramatických osob (Aristoteles, Hegel, Goethe a Schiller, Zimmermann) umožňuje konceptuální integrace autorských poznámek do literární struktury dramatu a lingvistický popis dialogu pojímat drama opravdu jako básnický druh. Co odlišuje drama od jiných druhů, není jeho spojitost s divadlem, herectvím a jevištěm, nýbrž to, že se jeho literární struktura zakládá na dialogickém jazyce.

Dialogu se ovšem používá také v lyrice a epice. Různé rysy dialogického jazyka jsou aspoň latentně přítomny prakticky v každém díle těchto dvou monologických druhů, protože polarita mezi monologem a dialogem je inherentní jazyku vůbec. Roman Jakobson a Grete Lübbe-Grothuesová vyzdvihli nepřítomnost jazykových prvků dialogu jakožto rozlišující prameny Hölderlinovy lyriky posledního období (Jakobson 1976) a Michail Bachtin ukázal, že jisté principy dialogického jazyka silně určují významovou výstavbu románů Dostojevského (Bachtin 1971). Na druhé straně mohou být celé básně či romány napsány ve formě dialogu. Přesto se významová výstavba takových děl zakládá na jazyce, který je vlastní monologu, přičemž jejich dělení na promluvy dvou či více střídajících se mluvčích slouží ke zdůraznění jistých postupů, – kompozičních, stylistických atd. – které nemají nic společného se sémantikou dialogického jazyka. Podobně se různé útvary monologického jazyka, jako např. vyprávění, popis, líčení atd. vyskytují v dramatu, a to nejen v autorských poznámkách, ale také v „přímé řeči“, nebo v celých výměnách obsahujících několik replik, avšak užívá se jich jako podřízených složek, nápomocných dialogu. Toto rozhodně neplatí o takzvaném dramatickém monologu; ten celou svou významovou výstavbou tvoří variantu dialogu.

Třebaže drama tkví svými kořeny v dialogické řeči, dramatický dialog se významně liší od dialogu každodenního.

Za prvé je to literární forma v tom smyslu, že je organizovaný, kdežto každodenní dialog je nahodilý (Elam 1980, 178 – 182).

Za druhé, jako každá jiná literární forma, dramatický dialog volně užívá všech druhů řeči, at' náleží k jazyku dialogickému či monologickému: a používá jich všech k výstavbě významové struktury, jejíž soustavnost a jednota tkví v principech jazyka dialogu.

Za třetí, jakožto autorovo sdělení čtenáři tvoří dramatický dialog jednotný významový kontext, v němž střídající se mluvčí i situace a prostor, v kterých se nacházejí, jsou pouhé významy vyvolané dialogem samým. Uvnitř tohoto jednotného kontextu pluralita a vzájemné prolínání dvou či více soupeřících kontextů nabývá intenzity, již v každodenním dialogu nikdy nedosáhne. To se na první pohled může zdát paradoxní. Kdysi jsem varoval před nebezpečím unáhleného závěru, že jakožto promluva jediného mluvčího-básníka – se dramatický dialog blíží více monologickému jazyku než dialog každodenní (Veltruský 1942, 422). V době, kdy jsem to psal, jsem však nevěděl, že se v této pasti chytil tak vynikající badatel jako Bachtin, ve své studii o poetice Dostojevského (Bachtin 1971, 11–13); to jen ukazuje, jak riskantní je sémantický rozbor literatury, když nestojí na solidních lingvistických základech. Ve skutečnosti je autorovo sdělení v dramatu utvářeno tak, že každá jednotka smyslu se okamžitě, jakmile je vyslovena, promítá do všech soupeřících kontextů a nabývá tak různých významů či významových odstínů; ty se někdy svářejí a v každém případě se vzájemně liší.

Pojmové oddělení divadla od dramatické literatury bylo nejen osvobozující, nýbrž i umělé. Ač osamostatnilo divadelní vědu a nepřímě přispělo k chápání dramatického básnictví, zkrátilo zároveň jev, o němž teorie divadla pojednává. Literární text mezi základní složky patří do té míry, že jeho přítomnost či nepřítomnost je jeden z činitelů druhového rozruznění divadelního umění. A jelikož znaky tvořené herectvím obsahují i repliky dialogu, vynechání slovní složky se rovnalo

jakoby amputaci herectví. V historiografii založené na oddělení dramatu od divadla bylo herecké umění vykázáno na okraj stejnou měrou, jako když padlo za oběť hegemonii dramatu v Hegelových *Vorlesungen über die Ästhetik*. Tohle zkreslení vyšlo najevo, když se začala rozvíjet moderní divadelní teorie a s ní i snahy verbální složku do divadelní struktury znovu začlenit.

Herrmann sám si stále více uvědomoval potřebu najít způsob, jak vrátit herectví do ústřední pozice, jež mu v divadle náleží (Herrmann 1962, 13 – 15). Je zcela pochopitelné, že nebyl připraven se vzdát premisy, na níž bylo vybudováno celé jeho dílo. Pozoruhodnější je však to, že někteří badatelé se jí drží dodnes a někteří ji dokonce mezitím předložili jako nový objev. Tak Roland Barthes prohlásil, že divadelnost je „divadlo minus text“ (Barthes 1964, 41 – 42), a Richard Southern tvrdí, že divadlo je místo jednání a činu a že veškeré dobré divadlo by mělo být srozumitelné hluchému; podle jeho názoru slovní složka pouze poskytuje „ještě další kanál, kterým lze vést to hlouběji uložené či druhotné působení představení“; tuhle svou teorii kvalifikuje jako „pokusnou a možná revoluční“ (Southern 1968, 49 – 51).

Když se roku 1931 Otakar Zich, zakladatel moderní sémiologie divadla, pokusil jazykovou složku opět začlenit, soustředil se výhradně, bez pochyby pod dojmem Herrmannovy odvážné obnovy, na zkoumání dramatického textu v rámci divadelní struktury, aniž bral v úvahu jeho literární aspekt. Došel dokonce až k tvrzení, že text nepatří do literárního umění a že knižní drama patří k druhu epickému (Zich 1931, 24 a 75 – 76). To jsou zjevně nepodložená tvrzení, ale je třeba si všimnout, že očividně absurdní začlenění dramatické literatury do epického druhu už bylo od té doby zase vzkříšeno, aspoň implicitně, v nedávných studiích, které se snaží popisovat drama pomocí tzv. naratologie.

Místo slovní složky v divadelní struktuře je jeden z nejtěžších problémů sémiologie divadla. Mezi mnoha problémy, jež klade drama v jevištním provedení, čtyři jsou základní.

První (který Zich odsunul stranou) je literární struktura. Představení mění drama, svébytné umělecké dílo, v součást díla jiného umění. Dramatický text je v tomto procesu jakoby ochuzen, protože zpravidla (třebaže ne vždy) dojde k odstranění autorských poznámek. Přesto zkušenost dokazuje, že je stále vnímán jako literární struktura ve struktuře divadelní: tady je zřejmé, jak složitá je divadelní struktura sama. Intenzita, s níž je literární struktura v divadle pocíťována, je různá. Záleží to nejen na způsobu jevištního provedení dramatu, ale také na jeho vlastní struktuře, na významové výstavbě jeho dialogu, na tom, jak autorské poznámky přispívají k jeho celkovému smyslu a tak dále. Rozhodně není nijak paradoxní, že se v představení stále ještě projevuje literární struktura dramatu, přes mezery vzniklé odstraněním autorských poznámek. Každá struktura v pravém slova smyslu je celek otevřený. Její jednota závisí na povaze a vlastnostech jejích složek, na vztazích mezi nimi a na důslednosti těchto vztahů, zda jsou povahy souladné, doplňkové či rozporné. Struktura fragmentární, z níž byly různé části vyřazeny, není proto ještě zbavena své podstatné jednoty.

Za druhé: v představení jsou všechny složky literární struktury vzájemně propleteny, často integrovány, s naprosto odlišnými složkami divadla. Jazykové znaky, které vyvolávají význam pomocí spojitosti či soumeznosti, již se dá říci přiřčená či naučená, protože pozůstává hlavně v konvenci, se mísí se znaky, kterým se význam přikládá podle podobnosti. E. H. Gombrich ukazuje, že ve sféře vizuální asociace na základě podobnosti není prostě jeden z mnoha způsobů znamenání čili semiózy, nýbrž je hluboce zakořeněna v základních reakcích na okolí, nejen u člověka, ale i u zvířat (Gombrich 1981); a to možná platí o asociaci podle podobnosti u jakéhokoli typu znaků, ať už jsou vizuální či auditivní. Pokud vím, nebylo dosud podáno žádné sémiologické vysvětlení toho, jak se znaky tak radikálně odlišné v samých základech navzájem kombinují při výstavbě jednotné a integrované významové struktury, divadelního představení.

Dva faktory mohou přispět k objasnění tohoto problému. Na jedné straně je dramatický dialog, tak jako literární dialog vůbec, velmi divný z lingvistického hlediska. Je to dialog, který představuje dialog, a představuje jej na základě podobnosti. Tato literární forma je utvářena podle zásad jazyka, ale svůj význam, totiž dialog mezi dramatickými osobami, vyvolává pomocí podobnosti. Na druhé straně jisté prvky spojitosti, zejména spojitosti přiřčené, často přispívají i k semióze znaků, k nimž se jejich význam druzí díky podobnosti; k těm patří znaky vizuální. Vzniká

otázka, zda tomu tak není vždycky, zda spojitost (soumeznost) není nutným činitelem sepětí mezi *signifiant* a *signifié* ve všech znakových systémech, včetně těch, v nichž převládá asociace na podkladě podobnosti. Kdyby se tohle ověřilo, Gombrichova teze by tím nebyla nikterak oslabena či dokonce vyvrácena.

To jsou spleť problémy srovnávací sémiologie, které se týkají mnohem širší oblasti než jenom divadla. Ale další studie ze sémiologie divadla mohou významně přispět k jejich osvětlení.

Za třetí: při představení jsou všechny složky literární struktury, tedy znaky jazykové, víceméně integrovány do hereckého projevu. Samo herectví však je velice zvláštní sémiotický jev. Spočívá v tom, že lidské bytosti a jejich jednání a chování představují lidské nebo antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování. Způsob, jak herectví vyvolává význam, je rovněž hluboko zakořeněn v základních reakcích na okolí. To není vše. v herectví je umělec osobně přítomen ve svém díle či výtvaru, protože materiál, s nímž pracuje, je on sám; a tvorba díla se děje, alespoň do jisté míry, před očima diváků, takže oni se jí také účastní, tou měrou, jak na ni působí jejich reakce. Navíc se vnímání živých bytostí, zejména lidských, liší od vnímání věcí; způsob, jak se liší, zřejmě nebyl dosud adekvátně prozkoumán. Jinými slovy, herecká postava a jevištní akce dohromady tvoří znak, ale také něco víc než pouhý znak. A zároveň do nich zapadají promluvy, tj. znaky, u nichž je význam připjat k smyslu vnímatelnému materiálu slabším poutem než u kteréhokoli jiného typu znaků; navíc zůstávají tyto promluvy víceméně integrovány do literární struktury dramatu. V tomto smyslu je zřejmý konflikt mezi různými složkami herecké postavy a jevištní akce, což je inherentní rozpor herectví.

Konečně, i když rozlišení nositele významu od významu v dramatickém dialogu neklade zvláštní problémy pokud jde o drama jakožto básnické dílo, při představení není zdaleka zřejmé, nakolik repliky každého daného herce vcházejí do nositele významu (do herecké postavy a jevištní akce) a nakolik do významu samého (do dramatické osoby a představovaného jednání). Přednes, pohyby, gesta, pózy atd. jsou určovány nejen zvukovou strukturou dialogu, nýbrž i jeho strukturou významovou. I Zich, díky němuž byl dramatický text znovu začleněn do divadelní struktury, se snažil tomuto problému vyhnout tím, že úplně odloučil text od herecké postavy a jevištní akce a přiřkl jej prostě dramatické osobě a představovanému jednání. Za tímto účelem se uchýlil k fikci „cizího herce“, který mluví jazykem, jemuž obecnost nerozumí (Zich 1931, 112 – 115).

Problém je nutno studovat mnohem detailněji, než tomu bylo dosud. Avšak není pravděpodobné, že by se kdy došlo k přesnému vymezení, protože v herectví vůbec je hranice mezi významem a jeho nositelem velmi nejasná. Snažil jsem se již při jiné příležitosti ukázat, že to v žádném sémiotickém systému nejsou prostě dvě stránky znaku, nýbrž póly jeho vnitřní dialektické antinomie (Veltruský 1981). Ale je pravděpodobné, že intenzita oscilace mezi těmito póly je v různých znakových systémech různá. Stěží lze pochybovat o tom, že v herectví je velice silná. Bylo by lákavé říci, že v herectví je oscilace intenzivnější než v kterémkoli jiném znakovém systému. Takové tvrzení by však při současném stavu našeho vědění nebylo oprávněné, zejména proto, že sémiologická analýza hudby je stále ještě v zárodečné fázi, třebaže pokusy o ni se dějí už dosti dlouho. A právě v hudbě je zřejmě oscilace mezi významem a jeho nositelem, jakož i jejich vzájemné prolínání, také velice intenzivní.

Tyto obtížné problémy nesmí zastírat skutečnost, že drama v divadelním provedení je jen část širšího a zásadnějšího problému literární složky divadla, ať už dramatické, epické či lyrické. Třebaže divadlo tak často používá dramatických textů, dochází během celé historie k uvádění děl náležejících jiným literárním žánrům a jisté divadelní tradice jsou celé založeny na předvádění epiky. Když Herrmann vyloučil drama z výzkumu divadla, následující snahy o znovuzачlenění textu do divadelní struktury by se logicky byly mohly orientovat k této širší perspektivě. To se však tehdy nestalo, a nedošlo k tomu dodnes.

1984

Literatura

Bachtin, Michail: *Dostojevskij umělec*. Praha 1971.

Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris 1964.

- Bühler, Karl: *Sprachtheorie*. Jena 1934.
- Dessoir, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1923.
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theater and Drama*. London – New York 1980.
- Gombrich, Ernst H.: *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In: Wendy Steiner, ed.: *Image and Code*. Ann Arbor 1981.
- Herrmann, Max: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin 1914.
- Herrmann, Max: *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. Berlin 1962.
- Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha 1989.
- Jakobson, Roman: *Beitrag zur allgemeinen Kasuslehre, Travaux du Cercle linguistique de Prague*, VI, 1936.
- Jakobson, Roman: *Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy*. In: *Deset let Osvobozeného divadla*. Praha 1937, s. 27 – 34.
- Jakobson, Roman: *Hölderlin – Klee – Brecht*. Frankfurt am Main 1976.
- Jakubinskij, Lev P.: *O dialogičeskoj reči*. Russkaja reč, I, 1923.
- Mukařovský, Jan: *Dialog a monolog*. Listy filologické, LXVIII, 1940.
- Southern, Richard: *The Seven Ages of the Theater*. London 1968.
- Spitzer, Leo: *Italienische Umgangssprache*. Bonn – Leipzig 1922.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main 1959.
- Veltruský, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. In: *Čtení o jazyce a poesii*. Praha 1942
- Veltruský, Jiří: *Comparative Semiotics of Art*. In: Wendy Steiner, ed.: *Image and Code*. Ann Arbor 1981.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič: *Konstrukcija vyskazyvanija*. Literaturnaja učeba 1930.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič: *Marxism and the Philosophy of Language*. New York – London 1973.
- Wunderlich, Hermann: *Unsere Umgangssprache*. Weimar – Berlin 1894.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha 1931.

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