

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

MIROSLAV PROCHÁZKA

O POVAZE ŘEČI V DRAMATICKÉM TEXTU

Jakékoliv literární dílo nejen označuje, ale také naznačuje. Avšak u dramatického 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 mluvčího, monologické či dialogické zaměření atd.

Silně je aktivizována řeč např. v řadě antických dramát, především v tragédiích, zvláště u Aischyla¹. 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 typu². 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 prostředků³. 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 *Slepci*. 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

¹ 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.

² Srv. Honzlovu studii *Hierarchie divadelních prostředků*, SaS 9, 1943, č. 4.

³ Srv. zvláště rozbor J. Pokorného v knize *Složky divadelního výrazu*, Praha 1946.

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 výpovědi 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 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. Zvláště 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 vyhocený 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 řeči⁴. 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 vyhocené 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 vyhocenou 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 postav⁵.

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 slova⁶. 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

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ „Slova jsou součástí této ceremonie, ale ne nutně její dominantní částí,“ říká Jean-Claude van Itallie v poznámce ke své hře *The Serpent*. Dále podotýká: „Úmyslem bylo, aby slov 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.

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 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 Revzinovi⁷. 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 významy⁸; 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 nutnost⁹. 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 disparitnosti 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 vyhocená dialogičnost řady scén nevede k odkrývání psychologických 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.

⁷ Revzina O., Revzin, I.: Semiotičeskij eksperiment na scéně (Narušeniye postulata normalnogo obščeniya kak dramaturgičeskij prijem), Trudy po znakovym sistemam 5, Tartu 1971.

⁸ 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 spíše o problém fází.

⁹ Kritická úvaha o tomto textu má jisté výhody oproti režijní interpretaci. Ta, pokud by chtěla přijmout narušování postulátů jako jednotící rámec, je v poněkud obtížnější pozici, jelikož jevištní znázornění konfrontace normální komunikace a jejího narušování přináší řadu problémů.

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 dramatu 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“¹⁰, 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;¹¹ 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 dramatech – , které se někdy může podílet na pojetí mluvnosti, příp. „přirozenosti“ atd.¹²

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.

¹⁰ 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. „)

¹¹ Jak je snad zřejmé, nebyly teď důsledně rozlišovány problémy literárněvědné a teatrologické.

¹² 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.