

JÚLIUS GAJDOŠ

VZTAHY A JEJICH PROMĚNY VE STRUKTURÁLNÍM PROSTORU DRAMATU

V odborné literatuře najdeme řadu studií, které se věnují dialogu jako základnímu prostředku a jeho dominantnímu postavení, pochopitelně jsou z doby, kdy se teorii dramatu a divadla v domácím prostředí dostávalo většího zájmu a podpory. Jenom pro výchozí pozici si můžeme připomenout Szondiho, který považuje dialog za nositele dramatu, na jehož možnostech drama závisí, a Styana, jeho dramatickou řeč, která se liší od konverzace tím, že je vystavena specifickému tlaku.

Naším záměrem není porovnávat tyto názory a nyní, o několik desítek let později, usilovat o jakousi dodatečnou objektivizaci. Spíše se hodláme zamyslet nad tím, nakolik se i jiné složky podílejí na postavení dialogu, a nabízí se také úvaha, jestli prioritizací jedné ze složek a zdůrazňováním její funkce neopomíjíme jiné zdánlivě méně důležité složky, bez jejichž povšimnutí nám unikají vztahy, které přece jen dominantní postavení dialogu umožňují.

Veltruský vidí rozdíl mezi monologičností lyriky a epiky a dialogičností dramatu v celkovém zaměření jeho významové výstavby, jejímž základem je mnohost významových kontextů a jejich nutná koexistence. V případě nedramatického dialogu dochází k celkovému zaměření významové výstavby a k jeho sjednocování na dvou úrovních: v *předmětu dialogu a jeho mimojazykové situace*. Obě tyto úrovně je možné zřetelně odlišit. Mimojazykovou situaci charakterizuje Veltruský jako situaci psychologickou, kterou si přináší každý subjekt sám a která souvisí bezprostředně s jeho osobním kontextem, předmět dialogu pak souvisí s tématem.¹

Právě Veltruského pojem mimojazykové situace volá po vymezení vztahu mezi dramatickým dialogem a situací, zvláště proto, že předmět dialogu je tvořen jazykovými prostředky, ale subjektu chybí psychologická situace. To, co Veltruský nazývá mimojazykovou situací, nelze ztotožňovat se situací dramatickou.

¹ Všechny uvedené Veltruského názory jsou čerpány ze studie: *Dramatický text jako součást divadla*, in: Slovo a slovesnost VII, Praha 1941, a *Drama jako básnické dílo*, Praha 1942.

Předpokladem pro vytvoření „dramatična“ je spjatost dramatického dialogu s dramatickou situací. Protože v dramatickém dialogu nemáme k dispozici nic jiného než jazykový materiál, jak se zmiňuje Veltruský, mimojazyková situace v dramatu může být tvořena jedině jazykovým projevem. Zdá se, že prolínání významových kontextů, jejich tematické sjednocování, současné vytváření mimojazykové situace a následné vymezování vztahů dramatického dialogu k situaci je proces, který si vyžaduje názornější vysvětlení.

Takovým příkladem může být dialog manželů Martinových z Ioneskovy hry *Plešatá zpěvačka*, ve kterém se Martinovi postupně od sebe dozvídají, že bydlí ve stejném domě, bytě, spí na stejné posteli, mají spolu děvčátko a že jsou vlastně manželé.²

Charakteristickým znakem zmiňovaného dialogu je vzájemné porozumění. Z pohledu teorie komunikace bychom tuto situaci mohli označit za modelovou funkční komunikativnost. Nedochozí totiž k žádným přerušením, nemluví se v kódech, chybí zobecnění nebo generalizace tak časté u manželských partnerů. Svými replikami rozvíjejí akteři společné téma. Až překvapivě lehce se tematicky sjednocují. Jejich mimojazyková situace je zpočátku nejasná, a tak závěrečná informace, že jsou manželé, je překvapující.

Dialog Martinových nevychází z konvencionalizovaného dialogu manželů, nestaví na znacích, které jsou ve společnosti známé, není to tedy typický dialog manželů. Právě toto netypické a nekonvenční si vynucuje pozornost. Protože nekonvencionalizované staví na málo frekventovaných znacích, po závěrečné informaci, že jsou manželé, jsme nepřímou vybitnuti k interpretaci: musíme situaci interpretovat, aby nezůstala jenom překvapující, ale abychom jí také porozuměli.

Navzdory četné interpretaci o odcizenosti manželů, kteří se o sobě dozvídají banální pravdu, že jsou manželé, nabízí se otázka, proč je tento dialog tak konstruktivní a jaké motivy nutí osoby vést dialog takovým způsobem.

Martinovi nevědí, že jsou manželé. Své kontexty nerozvíjejí jako manželé, ale jako neznámí partneři, kteří k sobě cítí jistou náklonnost a osobní zájem. Ionesco vystavěl dialog s konvencionalizovanými znaky mezi neznámými partnery, kteří usilují o sblížení, ale za partnery dosadil manžele, kteří i přesto, že by se měli důvěrně znát, se vůbec neznají. Právě takové postavení volá po interpretaci jako např.: Martinovi jsou si tak odcizeni, že o sobě nemají základní informace, nebo: takový dialog se vzájemnou náklonností mohou vést partneři, kteří nežijí ve skutečném manželství, a když, pak manželství v současné společnosti lidi nesbližuje, ale spíše odcizuje apod.

Mimojazyková situace Martinových je zpočátku zamlžená. Právě pro svou zamlženost a nejasnost se prosazuje — volá po objasnění. Potřeba objasňovat je důležitou motivační složkou v lidské komunikaci. Mimojazyková situace se soustavným objasňováním natolik domáhá pozornosti, až se stává tématem dialogu. Do tematické roviny se prosazuje vždy to, co je nejasné, co potřebuje objasnění a co vyžaduje interpretaci. V případě Martinových jsme nuceni inter-

² Ionesco, E.: *Plešatá zpěvačka*, in: Hry, Praha (Orbis) 1964, s. 14–18.

pretovat, abychom objasnili jejich postavení. Mimojazyková situace tak vymezuje určité individuální postavení dramatické osoby, aby v kontextu individuálního postavení dalších osob vytvářela základní prostor pro dramatické situace — vzájemné postavení dramatických osob vůči sobě. Na rozdíl od předmětu dialogu, který je evidentně tvořen jazykovými prostředky, je mimojazyková situace sice také tvořena jazykovými prostředky, ale v jakémsi druhém plánu. V případě dialogu Martinových se prosazuje mimojazyková situace do tematické roviny skrze podtext.

Mimojazyková situace tak vytváří počáteční vztah dialogu s dramatickou situací. Jestliže se v strukturálním prostoru zdůrazňují místa a postavení před osobou nebo věcí, která je v daném postavení, potom je toto postavení nebo rozmístění podmínkou dramatickosti. Dialog je tak prostředkem, který určuje vztahy mezi osobami v rámci jejich rozmístění, a to jak v rovině předmětné, tak v rovině situační, a je výsledkem kombinací obou rovin. Čím je jedna z nich diferencovanější, tím méně se prosazuje. Když jsou obě roviny dostatečně diferencované, ustupují do pozadí a do popředí se dostává **seriálnost, která se vytváří kombinací jiných zamlžených prvků těchto rovin.**³ Skrze interpretaci je to sdělení dalšího smyslu, sdělení něčeho, co svůj smysl sice mělo už předtím, ale bez interpretace by zůstalo před námi utajeno. V tomto kontextu lze užít termínu *virtualita* tak, jak ho používá Deleuze. Označuje tím realitu struktury, která se neztotožňuje s ničím přítomným, minulým, s obrazem nebo abstrakcí, protože virtualita má vlastní realitu. Je jakýmsi před-reálným stavem, a protože je problematické mluvit o existenci virtuality, ta nepodléhá této dimenzi, používá v tomto kontextu Deleuze termín koexistence. „*Vyjadrit' štruktúru nejakej oblasti znamená určiť každú virtuálnu koexistenciu, ktorá predchádza bytostiam, predmetom a dielam z tejto oblasti. Celá štruktúra je mnohosťou virtuálnej koexistencie.*“⁴ Záleží jenom na tom, nakolik jsou pro ni vytvářeny podmínky, aby se zpřítomňovala, tj. osvětlovala svou zamlženou část, a tak přecházela z virtuální koexistence do reálné existence. V dramatu osoby mluví, aby zaujaly a vymezily své postavení, protože to, co následuje po expozici, je soustavné opouštění míst. Je to symbolický pohyb a **dramatický dialog je prostředkem, který určuje směr tohoto pohybu.** Vztahy mezi osobami se diferencují, promítají do prostoru a vytvářejí strukturu, která byla předtím zmlžená — koexistující ve své virtualitě.

3 Deleuze označuje seriálnost za páté kritérium struktury a vychází z poznatku, že i když známe diferenciální vztahy, symbolické prvky i jejich rozmístění, pro určení struktury to nestačí, protože symbolické prvky se ve svých diferenciálních vztazích organizují do série. Tzn. aby ve struktuře vzhledem k její virtuální koexistenci došlo k diferenciaci, aby se stala reálně existující, musí se vytvořit alespoň dvě série, které ve svých diferenciálních vztazích vzájemně k sobě poukazují. Seriálnost tak umožňuje přemístění ve strukturálním prostoru, a to jak vevnitř jedné, tak od jedné série k druhé. Srovnej — Deleuze, G.: *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus?*, Bratislava (Archa) 1993, s. 31–35.

4 Deleuze, G.: *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus?*, Bratislava (Archa) 1993, s. 16.

Postavení dramatické osoby v dialogu

Na základě předešlých úvah můžeme konstatovat, že mimojazyková situace dramatických osob *koexistuje* v jakési před-textové, virtuální složce a v dramatickém prostoru se začíná projevovat okamžikem prvního jazykového projevu dramatické osoby. Taktéž můžeme říci, že mimojazyková situace, vzhledem ke své virtuální poloze, se jazykovými prostředky netvoří, ale zpřítomňuje, a míra jejího zpřítomňování je závislá na potřebě objasňování smyslu. Protože dramatická osoba je zpřítomňována textem, pokusíme se zamyslet nad tím, nakolik je tímto textem přísně vymezena a jaké jsou její možné přesahy v tomto vymezení.

Pro výchozí pozici se můžeme opět opřít o inspirativní myšlenky Veltruského, který se zmiňuje o tom, že na základě poměru mezi dialogem a autorskými poznámkami můžeme určit vztah mezi dramatickými osobami. Veltruský tvrdí, že čím méně je autorských poznámek v textu, tím se vztahy mezi osobami omezují na čistě významové, tzn. na takové, které jsou vlastní jazykovému projevu. Při četném výskytu autorských poznámek v textu převažuje fyzické jednání nad významovým (nehmotným) a zdůrazňuje převahu proměnlivých vztahů mezi osobami nad vztahy stálými. Jednodušeji řečeno to, co není v samotném textu nebo nelze z něho vyčíst, autor instruuje svými poznámkami. Tento názor jistě potvrzuje mnoho her druhé poloviny 20. století, ve kterých se setkáváme s nedopovězenými větami, naznačeným textem a zkratkami. Veltruský pravděpodobně vycházel z psychologického poznatku, že nestálý vztah je v jazykové rovině soustavně přerušovaný a nekompaktní. To bylo zřejmě i východisko pro vymezení dominantních zvukových složek dialogu — *intonací, expirací a timbru*. Podle Veltruského dominuje-li v dialogu intonace, typická je plynulost, stálost, převažuje-li však ténbr, a tím i fyzické jednání, můžeme v tomto smyslu považovat vztah mezi postavami za nestálý. Příklad Martinových je potom zvláštní i tím, že v popředí nejsou čistě významové vztahy, nepřevládá fyzické jednání, ale dialog není přerušován poznámkami.

Teorii o stálých a nestálých vztazích mezi dramatickými osobami to přináší jisté omezení, zdá se však, že v případě dialogu manželů Martinových je namístě mluvit spíše o využití nekonvencionalizovaných prostředků dialogu. Převažování nekonvencionalizovaných prostředků dialogu útočí na vytvořenou konvenci a ověřuje její stabilitu. Dialog Martinových nás tak, jakoby oklikou, odkazuje k jiné sérii vztahů, především k vztahům mezi neznámými partnery. Na jedné straně je využívána konvencionalizovaná forma dialogu muže a ženy, kteří se neznají a projevují si vzájemnou náklonnost, současně se však autor staví proti této konvenci tím, že namísto neznámých partnerů dosadí manžele.

Nejasná pozice dramatických osob ve snaze najít své místo vyvolává pohyb a ten neumožňuje analyzovat vztahy na pozadí stálosti. Nerovnovážený stav vzniká prvním přemístěním a podněcuje další pohyb, v nepřetržité snaze po dosažení nebo zachování rovnovážného stavu. Vztahy, které se zdají být stálé, jsou jenom zdánlivě stálé — na pozadí nestálosti.

Dramatické osoby tak vymezují svým rozmístěním prostor — strukturu a stávají se body — prvky této struktury. Na základě dialogu se dozvídáme, který

z nich chce vztah udržet, který změnit, který z něj vyklouznout apod. Všechny posuny v rozmístění znamenají posuny pozic, z kterých budou vyřčeny repliky dialogu. Určují směr budoucí a navazují na předešlý, a tak vytvářejí další sérii jednotlivých vztahů. Vztah Leara a Kordélie nás zajímá v okamžiku, kdy ztratili své postavení, vztah Regan a Goneril k Learovi až tehdy, když získaly své nové postavení. Kládeme si otázky, jak se jejich vztahy budou dále vyvíjet, protože v dramatu jsou pro nás důležité takové vztahy, které se tvoří na pozadí nestálosti.

Herecká postava a představování reality

Dialog dramatických osob, jejich jednání a chování závisí v textu dramatu na čtenářově představě. Charakteristickým rysem představy vytvořené na základě čtení textu dramatu není ani tak nedostatek nebo absence jednání, ale jeho nediferencovanost. Dokud ke čtení nepřistupuje interpretace, zůstávají tyto hranice nediferencované, přístupné různým vlivům a náhodným kontextům.

Když uvažujeme o herecké postavě, víme, že je tvořena textem a živou bytostí — hercem, který tyto textové významy v určitém kontextu *představuje*. Když říkáme, že herec je živou bytostí, nepřímo zdůrazňujeme, že to, co ztvárňuje herec na scéně, není přirozenou součástí jeho samého, ale on se snaží o to, aby v případě inscenace, ve které představuje konkrétní postavu, tomu tak bylo. Aby se tak skutečně stalo, mělo by u herce dojít k určité identifikaci s dramatickou postavou, a to na základě motivace a znaků, kterými je tato postava podmíněna a které je možné interpretovat z textu. K něčemu analogickému dochází při mluveném projevu v cizím jazyce. Aby naši promluvě v cizím jazyce bylo možno rozumět, musíme dosáhnout jisté míry identifikace ve výslovnosti. Čím více se přiblížíme standardní konvencionalizované mluvě ve výslovnosti cizího jazyka, tím více se jazyk, kterým mluvíme, podobá jazyku příslušníka národa nebo etnické skupiny, jehož jazyk užíváme. Při mimořádně dobrém zvládnutí jazyka nás mohou prozradit jenom detaily, při dokonalém zvládnutí nemusí být detaily vůbec rozeznatelné. Tehdy můžeme pro určité okolí představovat příslušníka národa, jehož jazykem hovoříme. Záměrně jsme použili pojem *představovat*, protože právě tento pojem souvisí se vztahy k okolí nebo prostředí, pro které něco představujeme. Představujeme především pro druhé. Ani při dokonalém zvládnutí cizího jazyka se však nestáváme příslušníkem jiného národa, i když okolí, díky naší dobré výslovnosti, nás za něj považovat může.

Podobné procesy můžeme pozorovat také při tvorbě herecké postavy. Pokusíme se to ukázat na známém příkladu žebráka, kterého Stanislavskij ve svém naturalistickém období přivedl na scénu. Zajímá nás bude především skutečnost, že žebrák z ulice nebyl schopen stát se žebrákem na scéně. Když se člověk stává skutečným žebrákem, včetně vnějších projevů, gest, mimiky, oblečení apod., zařazuje se v rámci hierarchické struktury společnosti na určité místo. Jeho zařazení v sociální struktuře souvisí nejenom s identifikací žebráka, ale také s tím, že jeho postavení ve společnosti funguje na základě konkrétních vymezených vztahů — tzn. že ví, kde je jeho místo ve společnosti. Když přeneseme-

me takového žebráka z ulice na scénu, vytrhneme ho z původních vztahů a změním jeho původní postavení. Protože divadelní scéna není skutečná ulice, nemůžeme očekávat, že se žebřák stane i na scéně skutečným žebřákem. Avšak herec, který ho představuje, je žebřákem v diferencovaných vztazích s ostatními postavami a ty jsou jiné než vztahy skutečného žebřáka z ulice. V hereckém jednání a chování se tak zdůrazňují i takové prvky, které jsou jiné než u skutečného žebřáka. Pro herce to znamená zvládnout postavu žebřáka tak, aby byl schopen zdůraznit takové prvky, které symbolizují a představují žebřáka ve vztahu k divadelnímu kontextu hry, a potlačit prvky nežádoucí, i když jsou to obecné projevy žebřáctví z ulice; jsou však mimo kontext postavy.

Herecké hledání tak vyžaduje nalezení jednotlivých znaků a jejich spojení do určité kombinace, korespondující s tématem postavy. Znaky v chování žebřáka totiž samy o sobě mnoho neznamenaají, význam získávají až v kombinaci. Herec tak na scéně prostřednictvím jednání napodobuje jednotlivé znaky, aby kombinací těchto znaků poukázal na sérii dalších znaků a tím nám sděloval smysl. A smyslem bylo představit žebřáka. Pro žebřáka z ulice je takový kontext nepochopitelný. Na rozdíl od představy, kterou si vytváří čtenář při čtení hry, fixuje herec kombinaci znaků, aby poukázal na další možné série znaků a aby smysl byl srozumitelný a opakovatelný v čase. Jeho herecká postava se tak stává součástí struktury, která je modelována a představována na scéně jako konkrétní divadelní představení.

Komunikace v dramatu a divadle

V druhé polovině tohoto století se v teorii dramatu a divadla poměrně často uplatňovaly komunikační modely, které původně zkoumaly a využívaly vědní obory, jako je psychologie, psychiatrie, sociální psychologie nebo sociologie. Důvody k takovému přístupu, zvláště uplatňovanému v sémiotice divadla, vycházely z předpokladu, že divadlo je především komunikace. Určitý vliv na to měly i nové poznatky v oblasti teorie komunikace, ke kterým zmiňované obory dospěly, a také jistá přirozená potřeba být u zdroje nové teorie a tak hledat klíč k porozumění základním jevům. Problémem při uplatňování analogických metod v teorii dramatu a divadla zůstalo počáteční nejasné vymezení předmětu zkoumání. Vytčené obory zkoumají a následně uplatňují komunikaci přece jenom z jiného pohledu než drama a divadlo. Zvláště často uváděná Batesonova škola z Palo Alto nebo komunikační modely Satyrové se soustředily na komunikaci jako možnou léčebnou metodu, zaměřenou na potencionální změnu stavu lidské psychiky. Jejich snahou je změnit stav lidské psychiky tím, že minimalizují symptomy, které ohrožují standardní úroveň bytí. Jejich základní přístup vychází z analýzy současného stavu a následného výběru postupů, případně terapeutických metod, které zabrání jejímu selhávání. Člověk se obrací o pomoc na odborníka, aby nějakým způsobem eliminoval to, co ho ohrožuje ve vztazích k přátelům, rodině nebo ke společnosti. Protože i drama a divadlo jako součást umění jsou soustředěny na oblast mezilidských vztahů, tato zdánlivá podobnost

svádí k úvahám, že mezi dramatem, divadlem a zmiňovanými vědními disciplínami dochází k analogickým procesům.

Zatímco v psychosociální oblasti nás zajímá to, co trvá a co prodlužuje danou situaci, v dramatu se soustřeďujeme na okamžik změny, neboť to, co trvá, nás zajímá především proto, že předchází změně. Potencionální změny v dramatu nás zajímají i za cenu, že se udrží původní okolnosti. Tlak okolností je však neúprosný, a tak je změna únik, výpad nebo komunikační klička, které se ukáží jako zvláštní druh komunikace. Příkladem rozdílného přístupu může být fakt, že pro teorii komunikace je „obsahový význam informace“⁵ z exaktního hlediska vágní, protože je neměřitelný, stejně tak matematická hodnota informace měřitelná počtem kódů je pro literaturu a divadlo nepodstatná.

Proces komunikace předpokládá subjekty. V dramatu se subjekt konstituuje na základě významového kontextu.⁶ Znamená to, že „autorský subjekt“⁷ nebo „ústřední subjekt“⁸ ustupuje významovým kontextům dramatických osob. Významový kontext je nesen znaky, které v rámci své vztahové identity a diferencčních vztahů ve struktuře sdělují smysl. Bez koexistence významových kontextů by nedocházelo k vymezení těchto kontextů ve struktuře a významové kontexty by byly projevem jediného autorského subjektu. Nedošlo by tak k výchozímu postavení, k vytvoření dramatické situace. Významový kontext by nám zprostředkoval autor. Protože komunikace předpokládá subjekty, v lyrice a epice jsou to autor — čtenář (adresát — adresant), v dramatu dochází k rozšíření komunikačních kanálů, a tak každý kontext představuje dramatickou osobu.

Mezi A a B dochází ke komunikaci, jestliže adresát A předá *Zprávu* adresantovi B. Zpráva je vždy ve formě znaků. V dramatickém textu jsou znaky v nějakém vztahu ke kontextu. Koexistence významových kontextů v dramatu je možná jenom na základě prolínání. Tím, že jeden významový kontext popírá druhý, druhý se poddává nebo vzpírá třetímu, vytváří se tlak okolností, které nutí dramatickou osobu vymezovat svůj kontext ve vztahu k jiným. Prolínání znamená i objasňování. V okamžiku, jak uvádí Lotman,⁹ kdy si adresát s adresantem rozumějí na základě identických kódů, není důvod pokračovat v komunikaci. To znamená, že právě objasňování podmiňuje komunikaci. Jestliže Veltruský¹⁰ tvrdí, že dramatický prostor vzniká promítáním vztahu mezi osobami do prostoru, jde též o vztahy, které se současně diferencují. Tato diferenciacce probíhá právě v procesu prolínání a koexistence jejich kontextů.

Když vyjdeme z vymezení dramatické situace jako vzájemného postavení osob vůči sobě za určitých okolností, znamená adjektivum *dramatický*, že

5 Bense, M.: *Teorie textů*, Praha (Odeon) 1967, s. 12.

6 Podle Veltruského drama od lyriky a epiky neodlišuje forma jazykového projevu, ale celkové zaměření významové výstavby. Za základ významové výstavby dramatu považuje mnohost významových kontextů a jejich koexistenci.

7 Srba, B.: *K problematice postavení autorského subjektu v divadelním artefaktu*, in: *Divadelní studie JAMU* č. 1, 1991, s. 19.

8 Všechny Veltruského názory jsou čerpány z jeho studie: *Dramatický text jako součást divadla*, in: *Slovo a slovesnost VII*, Praha 1941.

9 Viz Lotman J. M.: *Text a kultura*, Bratislava (Archa) 1994, s. 51.

10 Veltruského studie — *item*.

„postavení daných osob působením jistých okolností se stává problémem“.¹¹ Adjektivum *dramatický* se tak stává synonymem tlaku okolností, tlaku na jednání zúčastněných osob, který podmiňuje změnu. Všechny typy komunikačních vztahů v dramatu¹² potom představují jenom iniciální postavení osob, které je předpokladem pro to, aby procházely změnami.

Například v úvodní scéně z Višňového sadu vzpomíná Lopachin na minulost, když ho Raněvská ještě jako dítě přivedla k umyvadlu, umývala mu krev z nosu a utěšovala ho: „*Neplač, chudáčku...*“ a Lopachin odpovídá: „*Chudáčku... Otec byl chudej, to je fakt, a já, prosím, bílá vesta, žluté střevíce.*“¹³ Lopachin o tom mluví v situaci, kdy čeká na Raněvskou, která se vrací po pěti letech a setká se s jiným Lopachinem. Minulost je pro Lopachina vztahem bohaté šlechtičny k chudému chlapci, současnost je něco jiného. Lopachin je jiný, protože bohatstvím získal nové postavení. Čeká na setkání i proto, že minulý vztah mu již dávno nevyhovuje. Nechce být v pozici chudého chlapce, který čeká na pomoc. Teď je to právě on, kdo může pomoci. Podle Batesovy teorie komunikačních modelů bychom mohli říci, že v minulosti, tzn. mimo hru, byl vztah mezi Raněvskou a Lopachinem *komplementární*.¹⁴ Jenomže teď je to právě Lopachin, kdo vytváří tlak, aby se jejich vztah z minulosti změnil. My také čekáme na okamžik setkání, protože důležitější, než to, co bylo, je to, co se stane, a to je intencionalita změny, kterou tato situace obsahuje.

Složitě komunikační úrovně mezi dramatickými osobami přinášejí ještě více komplikací komunikace mezi hereckými postavami a herci. Milenci na scéně nepředstavují skutečné milence, ale prostřednictvím dialogu a jednání vymezují v daném vztahu svoje postavení milence a milenky. Nepředstírají, že jde o skutečný vztah, protože divák v hledišti přijímá divadelní konvenci a herci pro něho představují určitý vztah milenky a milence. Kdybychom to vysvětlovali základní formou komunikace, probíhající v jejich vztahu, konstatovali bychom, že kdyby milenec a milenka byli skutečnými milenci, jednalo by se o střídavou komunikaci mezi adresátem a adresantem. Protože nejsou milenci, ale představují milenecký pár, komunikace se mění na zprostředkující, tzn. formou představování nám zprostředkují určitý milenecký pár. Jestliže přijmeme názor, že metakomunikace je zpráva o zprávě, v případě milenců-herců probíhá komunikace formou **metakomunikace**.

Nahrazení komunikace pojmem metakomunikace sice vypovídá o zvláštní formě komunikace, ale její jedinečnost v divadelní struktuře to nevystihuje. Kdybychom pokračovali nahrazováním komunikace metakomunikací, komplementární vztah bychom mohli označit za metakomplementární, v případě stylizačních postupů divadla na divadle by to byla metakomunikace na druhou,

¹¹ Vostrý, J.: *Úvod do režie*, in: Amatérská scéna, č. 6, Praha 1979, s. 22.

¹² Máme na mysli teorie Batesovy školy z Palo Alto a komunikační modely Satyrové.

¹³ Čechov, A. P.: *Višňový sad*, Praha (Dilia) 1981, s. 3.

¹⁴ Batesova škola z Palo Alto rozeznává tři základní typy vztahů mezi komunikujícími, a to: symetrický — vztah partnerský, komplementární — nadřazený (učitel-žák), metakomplementární — zvláštní typ nadřazeného vztahu (osoba A odkázaná na lůžko dovoluje B, aby se o A starala).

v případě divadla na divadle s loutkou byla by to metakomunikace na třetí apod. Na základě toho bychom metakomunikaci vysvětlovali jako enumeraci komunikačních úrovní a nezůstalo by nám nic jiného než se pokusit rozřešit komunikaci komunikace. Potvrzuje to však názor, že uplatňování těchto specializovaných komunikačních modelů situací v oblasti teorie dramatu a divadla věc jenom více problematizuje.

V dramatu a divadle lze však slovo komunikace pojímat i v jeho obecném významu. Schechner v souvislosti s definováním těchto pojmů rozlišuje mezi manifestací a komunikací. Ve své studii¹⁵ se zmiňuje o tom, že prehistorické rituální divadlo, tak jako současný rituál, pracuje více s manifestací než s komunikací. Tím, že se evropské drama oddělilo od činnosti, tzn. že namísto činnosti nastoupil kód-znak, který reprezentoval drama slovy, manifestaci nahradila komunikace. Inspirativní je i přístup I. Osolsobě, který používá pojem „ostenze“¹⁶ a vysvětluje ho jako zprostředkování ukázáním, zprostředkování pomocí modelu.

Ostenze, modelování, předvádění, představování nebo zobrazování se na scéně uskutečňuje prostřednictvím znaků, které svými významy přispívají k osmyslňování a tím i k vytvoření uměleckého obrazu. Kromě schopnosti porozumět slovům, gestům herce a jeho významovým kontextům je důležité porozumět tomu, co se odehrává na scéně. Proto pod pojmem komunikace v divadle rozumíme v nejobecnějším smyslu slova porozumění uměleckému obrazu vytvořenému na scéně. Jestliže k takovému porozumění dojde, ožívuje se celý prostor divadla a získává tak smysl. Jestliže mezi jevištěm a hledištěm nastává porozumění, je to nejjednodušší, ale i nejpřitažlivější forma komunikace, k jaké v prostoru divadla může dojít. Dříve než se tak stane, musí se před diváky v hledišti „něco“ odehrát. „Něco“ odehrát znamená zpřítomňovat nezachytitelnou přítomnost, ve které nejde jenom o výslednou informaci. Pro zpřítomňování na scéně je charakteristická časově-prostorová organizace divadelního představení, tzn. od diváka se vyžaduje, chceme-li použít výstižného termínu Češtiny, „*prodlévající vsřícnost*“.¹⁷ Právě z těchto důvodů má informace jako výsledek komunikace v divadle druhořadý význam a komunikační modely z psychosociální oblasti lze v divadle uplatňovat jen obtížně.

¹⁵ Schechner, R.: *Drama. Script, theatre and performance*, in: The Drama Review, New York, Volume 17, No 3, 1973, s. 5–36.

¹⁶ Osolsobě, I.: *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, in: Otázky divadla a filmu I, Brno (Univerzita J.E. Purkyně) 1970, s. 17.

¹⁷ Czech, J.: *Filozofie dramatu*, Praha 1989, s. 8.

RELATIONS AND THEIR TRANSFORMATIONS IN THE STRUCTURAL SPACE OF DRAMA

The study deals with the position of drama dialogue in the structural space and focuses on the relation between the dialogue and dramatic situation. The author comes out from the definition of Veltruský about the semantic context of drama dialogue in two levels: the subject of dialogue and out-language situation. He expresses the influence of out-language situation to the relation between dialogue and drama situation and through the demonstration of the Martins' dialogue from the play *Bold Soprano* by Ionesco, he explores how out-language situation that is befoged, can become a subject of the dialogue. He accentuates the results of neostructuralists, who prefer the place and position rather than the subject or the thing they assume and he mentions that the characters talk in drama to define their position as from the exposition of the play starts their permanent displacing. The study defines the drama dialogue as the means that determines the direction of that motion. In the mutual relations among the characters, signed as the constant and variable components, the author expresses the variable components. He deals with the relation between actor as the human being and his stage figure that starts within imitation and develop to the identification with exterior signs to create the stage figure as a part of the structure of the theatre performance.

The author analysis *communication* in the context when drama and theatre deal with that term analogically as the social sciences. He assumes that in that context the subject of research was not clearly defined, because the analyses in the drama and theatre focus on the change or on the factors that stimulate the change but the aforementioned sciences research the persisted situations and relations. By the example of introductory exposition from the play *Cherry Garden* by Čechov, author demonstrates relation between Lopachin and Ranevska and his tendency to change this relation, as the permanent dominancy of various components of relations among the characters. He mentions also about the relation of actor to his stage figure — about *duplicity of communication* and in that context he suggests to use the more propriete term — *metacommunication*. As the *metacommunication* also covers only one way of wide range of *communication* structure in the theatre, to avoid the reducing theatre to the communication, he proposes to use the term *communication* mostly in general meaning.