

Roy Sommer

# Vyprávění v dramatu<sup>1</sup>

(překlad Tomáš Kačer a Aleš Merenus)

## 1. Definice

Vyprávění jakožto komunikační akt, v němž jsou smysluplně uspořádány řetězce událostí, které jsou zprostředkovány konkrétním médiem a z určitého hlediska, představuje základ nejen narativní fikce, ale také divadelních her, protože hry rovněž reprezentují časově uspořádané sekvence událostí, tedy sdělují „příběhy“. Zprostředkovávají je však pomocí přímé prezentace způsobem specifickým pro tento žánr. Drama ztvárňuje sled událostí během představení prostřednictvím herců, a to obvykle bez zjevné přítomnosti vyprávěcí instance. Ztvárnění řetězce událostí je v dramatu zprostředkováno například pomocí selekce, segmentace a pořádku. Díky těmto vlastnostem charakteristickým pro vyprávění je možné inscenace her produktivně analyzovat s pomocí naratologických kategorií, třebaže aplikovatelnost zprostředkujícího komunikačního systému (mediace) na drama zůstává problematická.

01

2014

## 2. Výklad

Obecná<sup>2</sup> naratologie vychází z předpokladu, že silně diferenciovaný systém naratologických kategorií lze využívat při analýze her. To by mohlo otevřít cestu pro přesnější definici

1 Tato stať je překladem článku „Narration in Poetry and Drama“ autorů Petera Hühna a Roye Sommera (2009). Původní anglický článek byl redakčně upraven tak, že části věnované lyrické poezii, jejichž autorem je Peter Hühn, byly po dohodě s autory odstraněny, přičemž v původním rozsahu byly zachovány části věnované vyprávění v dramatu a obecný úvod. Z důvodu těchto redakčních úprav v průběhu překladu jsme se rozhodli změnit název statí na „Vyprávění v dramatu“ a jako autora uvést pouze Roye Sommera.

2 Tedy „transgenerická“ – aplikovaná na všechny literární druhy, tj. lyriku, epiku a drama (či poezii, prózu a drama) [pozn. překl.].

jejich žánrově specifických vlastností, i když příběhy v dramatu nepůsobí zprostředkovaně (jsou předváděny přímo).

Jestliže vyprávění definujeme jako reprezentaci řetězců událostí prostřednictvím zprostředkujícího činitele, pak lze sémioticky od sebe odlišit fikční prózu, poezii (SCHÖNERT 2004) a drama – tři tradiční literární druhy – podle míry, s níž využívají škálu možných modů a úrovní zprostředkování. Romány, povídky atd. typicky využívají všechny dostupné způsoby a úrovně zprostředkování (nadřazeného pásma vypravěče, podřazených výpovědí postav, různých způsobů fokalizace), kdežto lyrické a dramatické texty lze považovat za redukované formy, kde se míra zprostředkování případ od případu liší.

Při inscenaci dramatického textu bývají sekvence událostí prezentovány přímo, tělesně, živými postavami, které jsou na jevišti ve vzájemné interakci a komunikují spolu, a to bez zjevného zprostředkovatele (jako např. vypravěče) a zdánlivě bez jakéhokoli zprostředkování. Avšak selekce, segmentace, kombinace a hledisko zobrazovaných scén implikuje existenci nadřazené zprostředkující instance (JAHN 2001; WEIDLE 2009) či, jinými slovy, abstraktního (implikovaného) autora. Narativní prvky a struktury se navíc obvykle vyskytují na intradiegetické úrovni promluv jednotlivých postav, ale mohou se také objevit na extradiegetické úrovni, tedy v prolozích či epilozích a komentářích postav asistenta režie či vypravěče. Naratologický přístup k dramatu umožňuje systematicky objasnit užití těchto narativních prostředků a nabízí nový pohled na vztah mezi dialogem a scénickými poznámkami a na postavení vedlejšího textu (FLUDERNIK 2008; NÜNNING a SOMMER 2008).

Obecnou naratologii však pro potřeby analýzy není možné redukovat jen na aplikování teorie vyprávění a naratologické terminologie na ostatní druhy a žánry (typicky epickou prózu). Tento přístup může představovat výzvu rovněž pro klasickou naratologii, neboť akcentuje potřebu přehodnotit současnou teorii vyprávění, tradičně zaměřené na narativní fikci, a zároveň klade důraz na performativní aspekty vyprávění, realizaci přenosu narativního obsahu v různých médiích a kognitivní aktivitu, jež se podílejí na procesu porozumění vyprávění.

### 3. Dimenze obecného přístupu k dramatu

Většinu kategorií běžně využívaných při analýze narativní fikce, jak přesvědčivě uvádí Richardson (2007: 142–151), lze rovněž aplikovat na drama. Platí to pro zobrazení postavy, děje, začátku a konce, času a prostoru, stejně jako pro fikční kauzalitu (definovanou Richardsonem jako „kánón pravděpodobnosti“ (RICHARDSON 2007: 150) dodržovaný v hrách i románech), narativní rámce a vyprávění. Zatímco zápleтка, začátek a konec i postava patří mezi tradiční kategorie analýzy dramatu, debata o relevanci konceptů narativního zprostředkování (mediace) a jejich použitelnosti v kontextu obecné naratologie stále probíhá.

Naratologické přístupy k dramatu se zpravidla zaměřují na promluvy sboru poslušů a prology, diváky či komentátory přímo na jevišti, vyprávějící postavy a epické vypravěče (např.

postava asistenta režie v *Našem městečku* Thorntona Wildera), rámcující vyprávění a vložená vyprávění, monology, řeči stranou, přímá oslovení publika, sebereflexivní či metadivadelní komentáře, metalepsi a také sebereferenční techniky, jako je například hra ve hře. Výzkumy z nedávné doby také poukazují na rozdíl mezi mimetickou a diegetickou narativitou (NÜNNING a SOMMER 2008: 337–339) a propojují analýzu vyprávění v dramatu s performativními přístupy ke studiu diskursu v narativní fikci (FLUDERNIK 2008: 367–369).

Z historického hlediska měla teorie dramatu vždy tendenci nahlížet na epické prvky a porušování aristotelských jednot, jež je často provázely, jako na cosi „nedramatického“ a pokládat je pouze za způsob, jak překonat technická omezení scény (DELIUS 1877). Tento názor ve 20. století radikálně narušili dramatici jako například Samuel Beckett a samozřejmě také Bertolt Brecht, jenž programově používal zcizovací techniky – často narativní či metadivadelní povahy –, jež jsou základem jeho mezinárodně uznávaného pojetí epického divadla. V průběhu 20. století narativní experimenty v dramatu vytvořily kánon her (kam patří například Brechtův *Kavkazský křídový kruh*, *Skleněný zvěřinec* Tennesseeho Williamse či *Amadeus* Petera Shaffera), jež bývají standardně citovány v naratologických pojednáních o dramatu. Vývoj divadla a dramatu ve druhé polovině 20. století se však nedá redukovat na projevy zvýšené citlivosti k narativitě a na sebereflexivní hry s narativními a dramatickými konvencemi: objevuje se zde celá škála nových směrů, jako jsou improvizované formy představení, fúze divadla s jinými žánry, médii a technologiemi, a vzniká tzv. postdramatické divadlo, jež se vymaňuje z konvenční dramaturgie založené na příběhu a orientace na postavy (LEHMANN 2007).

Častý výskyt narativních či epických prvků v předváděném či prezentovaném vyprávění (v divadle a filmu) vedl Chatmana (2000 [1990]) ke zpochybnění přísného oddělení mimeze a diegeze upřednostňované Gérardem Genettem. Chatman, namísto ztotožnění mimeze s předváděním a diegeze se slovním zprostředkováním narativního obsahu, poukazuje na fakt, že k přenosu příběhu lze použít oba způsoby (předvádění i vyprávění, tzv. *showing* a *telling*). Vypravěč tedy může předkládat příběh „skrze vyprávějíciho (*tell-er*) nebo předvádějíciho (*show-er*) nebo nějakou kombinací obou“<sup>3</sup> (CHATMAN 2000 [1990]: 112). Chatman ve snaze vyhnout se terminologickému zmatení navrhuje zavést nový zastřešující termín „prezentující“, kterým označuje svůj širší koncept vypravěče, kam řadí jednak vypravěče v užším, genetovském smyslu slovního vyprávění prostřednictvím antropomorfních vypravěčských instancí (pojetí kompatibilní se Stanzelovou definicí zprostředkování coby nutné podmínky fikčního vyprávění) a jednak takové vyprávění, které neprovádí jednoznačně určitelný lidský činitel. O druhém typu vypravěče lze říct, že „sděluje“ („ukazuje“ nebo „prezentuje“) většinu příběhů, které se odehrávají na jevišti a na plátně. Chatmanův hlavní argument ve prospěch tohoto přístupu (vedle jasné terminologie) je teoreticky konzistentní: „Jakmile se rozhodneme definovat *narativ* jako složeninu příběhu a diskursu (na základě jeho jedinečné dvojité chronologie), potom přinejmenším *logicky* můžeme prohlásit, že narativy se mohou realizovat na jevišti nebo v jiném ikonickém médiu“ (CHATMAN 2000 [1990]: 114).

3 Příklad českého vydání byl pro účely článku autory překladu revidován.

Tuto myšlenku dále rozvíjí Jahn (2001), který klade důraz na diegetickou povahu scénických poznámek a srovnává mnohočetné úrovně komunikace v dramatickém textu s vloženým vyprávěním v románu. Také upravuje Chatmanovu taxonomii textových typů (CHATMAN 2000 [1990]: 114), když zavádí modus divadelního scénáře (kam řadí všechny promluvy náležící do „vedlejšího textu“) a nahrazuje Chatmanovo dělení na „diegetické“ a „mimetické“ rozlišením mezi „psanými/tištěnými“ a „předváděnými“ vyprávěními. Ještě o něco současnější je pojetí Ansgara Nünninga a Roye Sommera (2008), kteří tvrdí, že hry zdivadelňují akt (intradiegetického) vyprávění tím, že je prezentováno samotné vyprávění postavy. To je vede k návrhu rozlišovat mezi různými stupni diegetické narativity ve vyprávěních přesahujících tradiční hranice druhů (vzpomínková hra [*memory play*] tak může mít vysokou míru diegetické narativity a o modernistickém románu, který tematizuje především reprezentaci vědomí a procesy vnímání, tak lze tvrdit, že má jen nízký stupeň mimetické i diegetické narativity). Jiným směrem se vydala Monika Fluderniková (2008), jejíž pojetí experientiality dláždí cestu kognitivně-naratologickému přístupu k dramatu. Fluderniková reviduje standardní naratologický model komunikace ve fikčním narativu (založený na rozlišení mezi úrovní příběhu a úrovní diskursu) a přidává k němu třetí úroveň odpovídající představení nebo ztvárnění, čímž zdůrazňuje specifické okolnosti, v nichž k vyprávění příběhů dochází: „V dramatu probíhá skutečné představení s účastí herců; při performanci narativu herci s diváky, přebírají role vypravěče a narativního adresáta. Tento model nám umožňuje tvrdit, že vyprávěcí úroveň je v dramatu pouhou možností, kdežto performativní úroveň je pro ně konstitutivní, zatímco v epickém vyprávění je možností právě performativní úroveň.“ (FLUDERNIKOVÁ 2008: 365)

Zatímco naratologové od Chatmana a Richardsona až po Jahna a Fludernikovou z různých perspektiv opakovaně zdůrazňovali narativitu dramatu, objevily se také kritické hlasy, které myšlenku naratologie dramatu zavrhují (nebo alespoň některé její aspekty). Irina O. Rajewská (2007: 58) se odvolává na Stanzelovo pojetí zprostředkování a trvá na rozlišování mezi narativní komunikací v románu a nezprostředkovanou komunikací v dramatu, čímž vylučuje možnost heterodiegetického vyprávění na jevišti (kde je podle jejího názoru diskurs vždy produktem obyvatel světa příběhu). Zastáncem tohoto pohledu je také Stefan Schenk-Haupt (2007: 30), který tvrdí, že „extradiegetické vyprávění není v dramatické literatuře možné.“

Zastánci naratologie dramatu se ovšem obecně shodnou na tom, že jak Genettovo pojetí diegetického vyprávění coby verbálního přenosu narativního obsahu, tak Stanzelovo lpění na zprostředkování jakožto podmínce vyprávění jsou příliš restriktivní, neboť vycházejí z normativního předpokladu (založeného na normativní teorii žánrů a druhů), že drama neobsahuje žádný narativní diskurs. Naproti tomu existuje několik současnějších (a přesvědčivějších) koncepcí, jež představují alternativu k Genettově a Stanzelově definici vyprávění, jako je Chatmanova revize Genettova pojetí a následná Jahnova modifikace Chatmana, obecná a transmediální definice vyprávění Marie-Laure Ryanové coby „kognitivní šablony“ (RYAN 2005; NÜNNING a SOMMER 2008: 333) nebo „přirozená“ naratologie Moniky Fludernikové založená na jejich definicích narativity a experientiality. Pokusy

dokázat, že se obecná naratologie mylí, jelikož je nekompatibilní s Genettem (SCHENK-HAUPT 2007: 31–32) či Stanzelem (RAJEWSKY 2007: 58), z tohoto úhlu pohledu nepůsobí příliš přesvědčivě. Schenk-Hauptův závěr, že „v dramatické literatuře neexistuje žádná přímá extradiegetická komunikace – autorské postavy, včleněné příběhy, epické prostředky a bizarně rozvláčné scénické poznámky pouze vytvářejí estetickou iluzi hovořícího extradiegetického činitele,“ (SCHENK-HAUPT 2007: 37) ovšem platí pro všechny naratologické koncepty: všechny odkazují k účinkům vyvolaným slovními, vizuálními či zvukovými znaky.

Rajewská (2007) dále navrhuje, aby se obecná a transmediální naratologie nesnažila smazat rozdíly mezi různými médii, jimiž lze přenášet příběhy. Z tohoto důvodu odmítá Jahnův argument, že nehratelné a nerealizovatelné scénické poznámky lze považovat za důkaz přítomnosti heterodiegetického vyprávění; jelikož je nelze předvést, zdůrazňují podle Rajewské žánrové konvence a také rozdíly mezi narativní fikcí a narativním dramatem, jež se obecná naratologie pokouší překonat (RAJEVSKÁ 2007: 61). Schenk-Haupt přichází s podobným argumentem: „Pokud bychom přijali názor, že [...] vedlejší text převzal narativní, zprostředkující funkci, vedlo by to v konečném důsledku ke smazání hranic mezi žánry.“ (SCHENK-HAUPT 2007: 36) Tyto výtky jsou však zřejmě částečně způsobeny tím, že debata o vztahu mezi primárním a sekundárním textem splývá s debatou o rozdílech mezi textem a představením, případně také o problémech spojených s žánrem.

V konečném důsledku je existence (nebo neexistence) vyprávěcí instance v dramatu větší perspektivy: záleží jednak na tom, jaký teoretický rámec si teoretik zvolí (Genette/Stanzel – Chatman/Jahn/Ryanová/Fluderníková) a jaké jsou jeho hlavní výzkumné zájmy (vyprávění – žánry/média). Přiznejme si však, že naratologie někdy mívá tendenci přicházet s koncepty, jež jsou v rozporu s intuicí. Do takové kategorie by mohl snadno zapadat například „nadřazený narativní činitel“ divadelní hry (JAHN 2001: 672) či „nadřazený narativní systém“ (WEIDLE 2009), alespoň z pohledu těch kritiků, kteří se zabývají spíše performativností a performativitou. Obecná naratologie je však stále v plenkách, a pokud se budou dále rozvíjet současné kognitivní přístupy, bude snad rozpracována i skutečná transmediální a interdisciplinární teorie vyprávění a porozumění vyprávění, která by nejen pomohla s řešením některých problémů klasické žánrové teorie, ale také umožnila lepší pochopení antropologické funkce vyprávění v literárních i neliterárních diskurzech.

#### 4. Témata k dalšímu rozpracování

Kompatibilita nebo vzájemná závislost obecných a transmediálních teorií vyprávění; komparativní debata o diegetické narativitě v dramatech, divadelních scénářích a představeních; revize strukturalisticko-naratologických přístupů k dramatu z kognitivní a pragmatické/sémantické perspektivy.

## 5. BIBLIOGRAFIE

### 5.1. Sekundární literatura

- DELIUS, Nikolaus. 1877. Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen. *Shakespeare-Jahrbuch* 12 (2012): 1–28.
- FLUDERNIK, Monika. 2008. Narrative and Drama. In J. Pier a J. Á. García Landa (edd.). *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter: 353–381.
- HÜHN, Peter a Roy SOMMER. 2009. Narration in Poetry and Drama [online]. In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid a Jörg Schönert (edd.). *The Living Handbook of Narratology*. [Poslední verze: 6. 12. 2012, cit. 18. 3. 2014]. Dostupné na [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration\\_in\\_Poetry\\_and\\_Drama](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama).
- CHATMAN, Seymour. 2000 [1990]. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000 [1990].
- JAHN, Manfred. 2001. Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History* 32 (2001): 659–679.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- NÜNNING, Ansgar & Roy SOMMER. 2008. Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama. In J. Pier a J. Á. García Landa (edd.). *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter: 329–352.
- RAJEWSKY, Irina O. 2007. Von Erzählern, die (nichts) vermitteln: Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117 (2007): 25–68.
- RICHARDSON, Brian. 2007. Drama and Narrative. In D. Herman (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 142–155.
- RYAN, Marie-Laure. 2005. On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. In J. Ch. Meister (ed). *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 2005: 1–23.
- SCHENK-HAUPT, Stefan. 2007. Narrativity in Dramatic Writing: Towards a General Theory of Genres. *Anglistik* 18 (2007): 2: 25–42.
- WEIDLE, Roland. 2009. Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama. In P. Hühn et al. (edd.). *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: de Gruyter, 2009: 221–242.

### 5.2. Doporučená literatura

- ELAM, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- GARNER, Stanton B. 1989. *The Absent Voice: Narrative Comprehension in the Theater*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

Roy Sommer

## Vyprávění v dramatu

- HAUTHAL, Janine. 2008. *Metadrama und (Text-)Theatralität: (Selbst-)Reflexionen einer intermedialen literarischen Gattung am Beispiel englischer und nordamerikanischer Meta- und Postdramatik*. Trier: WVT, 2008.
- JONG, Irene J. F. de. 1991. *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*. Leiden: Brill, 1991.
- KORTHALS, Holger. 2003. *Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Schmidt, 2003.
- MORRISON, Kristin. 1983. *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- PAVEL, Thomas G. 1985. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- PFISTER, Manfred. 1988 [1977]. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1977].
- RYAN, Marie-Laure (ed.). 2004. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- SOMMER, Roy. 2005. Drama and Narrative. In D. Herman et al. (edd.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005: 119–124.