

Aleš Merenus

Jak vypráví drama aneb O generativním a inscenačním vypravěči, zcizovaném vyprávění, voice-overu a dalších vyprávěcích strategiích dramatu

Záběr teoretických disciplín nebývá neměnný. Výjimkou není ani naratologie, která v posledních letech rozšířila svůj zájem i o nové oblasti umělecké produkce, když se přestala orientovat výhradně na narativní prózu. Tzv. postklasická či transmediální naratologie se vymanila z „literárně-centrického“ paradigmatu a pustila se do zkoumání uměleckých děl realizovaných například skrze filmové médium, komiks, počítačové hry nebo divadelní inscenace (RYAN 2004; PIER 2012). Svůj záběr však současně rozšířila i na samotném poli literární fikce. Do centra zájmu naratologů se konečně dostaly dva dosud opomíjené literární druhy: lyrika a drama, což je v případě dramatu zvláště pochopitelné. Vždyť přece už Aristotelova *Poetika* předkládá jakousi starověko-naratologickou koncepci tragédie, podle níž je hlavní složkou tragédie děj – tedy nedílná složka vyprávění (ARISTOTELES 1996).

Ač je vzkříšení zájmu naratologie o drama záležitostí především posledních dvou desetiletí, latentní zájem o vyprávění v dramatu je samozřejmě mnohem staršího data. Stačí si například vzpomenout na slavný Barthesův článek „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ z roku 1966, který dodnes platí za jeden z klíčových zakládajících textů této disciplíny. V něm Barthes oblast vyprávění vidí, na rozdíl například od Genetta či Stanzela, ve velmi širokém kontextu:

Vyprávění o světě je nespočetné množství. Především je tu podivuhodná pestrost žánrů, které samy jsou rozděleny mezi různé substance, jako by každá z nich byla člověku dobrá k tomu, aby jí svěřil své vyprávění: nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech

dohromady; je přítomno v mýtu, legendě, bajce, povídce, novele, epeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze [...]. (BARTHES 2002: 9)¹

Současné teoretické výboje v oblasti naratologie dramatu tak rozvíjejí toto širokého pojetí vyprávění, jež literárního vyprávěče již nepovažuje za nutnou instanci potřebnou k vyprávění či prezentaci příběhu.² Naratologie dramatu se postupně začíná orientovat na analýzu a popis vyprávěcích technik v dramatickém díle a pokouší se odpovědět na klíčovou otázku takto vymezené výzkumné oblasti: jak se narativní techniky uplatňují ve struktuře textu dramatu?

Aby bylo možné přistoupit ke klasifikaci a analýze takto úzce specifikovaného teoretického problému, je potřeba vymezit základní pojmy, s nimiž budu dále pracovat. Zastřešujícím termínem této studie je samozřejmě vyprávění, které chápu jako prezentaci série seřazených událostí, jež tvoří kauzálně a časově uspořádanou posloupnost a zakládají sémantickou makrostrukturu označovanou jako fikční svět.³ Takto široce chápané vyprávění zahrnuje jak narativy epické, filmové, tak také narativy dramatické. Takové pojetí je navíc schopno absorbovat také nonverbální narativní struktury (pantomimu, balet apod.) či narativní struktury, v nichž není zřetelná přítomnost vyprávěcí instance – vyprávěče nebo narativního hlasu, jenž zobrazovaný svět zprostředkovává (vlastně spíš vytváří) pro svého recipienta.

Zkoumání dramatu optikou naratologických kategorií však, podle některých, stírá „tradiční“ rozdíl mezi literárními druhy: zejména mezi epikou a dramatem. Například Jiří Veltruský ve studii „Drama jako literární dílo a divadelní představení“ ukazuje, kam podobné směřování dovedlo fenomenálního estetika Otakara Zicha, (který s naratologií samozřejmě neměl a ani nemohl mít nic společného), jenž tzv. knižní drama, aby zachoval autonomii divadelního díla, téměř ztotožnil s epickými texty:

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. 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. (VELTRUSKÝ 1994: 98)

Veltruského názor obsažený v citátu jde přímo proti záměru tohoto článku, v němž bych rád syntetizoval své dosavadní výzkumy na poli naratologie dramatu (MERENUS 2011

1 Barthesův pohled na vyprávění byl pravděpodobně ovlivněn i jeho přímou diváckou zkušeností. V polovině 50. let totiž viděl v Paříži představení *Matky kuráže* v podání Brechtova Berliner Ensemble.

2 Reprezentativní seznam literatury vztahující se k současné naratologii dramatu může čtenář najít na konci studie Roye Sommera „Vyprávění v dramatu“, otištěné rovněž v tomto čísle.

3 Toto vymezení je parafrází a zároveň rozšířením definice Bohumila Fořta (FOŘT 2008).

a 2012), ale také představil způsoby, jakými drama vypráví příběhy. Veltruský do jisté míry oprávněně varuje před tendencemi některých teoretických přístupů, které by chtěly, podobně jako svého času Otakar Zich, i když z poněkud odlišných pozic, zrušit a definitivně smazat rozdíl mezi epikou a dramatem. Veltruský se obává, že moderní naratologie přestává respektovat specifičnost dramatu, které v některých koncepcích ztrácí svou jedinečnost a stává se pouze podmnožinou epického básnictví. Příkladem této tendence je teoretický příspěvek současného německého naratologa Manfreda Jahna, který vedlejší text dramatu (scénické poznámky) ztotožňuje s pásmem vypravěče v epice, čímž vlastně anuluje jeden ze základních distinktivních rysů odlišujících tyto dva literárními druhy od sebe navzájem (JAHN 2001).

Námítky proti teorii a analýze dramatických textů prostřednictvím naratologických nástrojů uvedené v předešlém odstavci považují sice za závažné, ale v žádném případě ne za nepřekonatelné. Naratologie je dostatečně flexibilním teoretickým přístupem, který předmět svého zkoumání nemusí nutně deformovat a setřít tak veškeré rozdíly mezi literárními druhy. Vyprávění v dramatu totiž není identické s vyprávěním epickým nebo filmovým. Drama vypráví svým vlastním jedinečným způsobem prostřednictvím řetězení jader divadelních situací, jejichž transformace (jedno jádro se transformuje v další) představují pohyb „vpřed“ po dějové ose, který je dán především vývojem dialogu a jednání postav na scéně příběhu (ve fikčním scénickém prostoru projektovaném textem).⁴ V tom se vyprávění v dramatu jednoznačně odlišuje od vyprávěním epického, jehož základem je vyprávěcí situace; tedy situace zprostředkování pomocí externího komunikačního systému vypravěče.

Bezpríznamové vyprávění v dramatu (vyprávění v širším slova smyslu) skrze jádra divadelních situací, v nichž absentuje zprostředkující komunikační systém obývaný vypravěčem, je zásadně odlišuje od jiných typů vyprávění či od prezentace příběhu v jiných literárních útvarech a uměleckých druzích. Tento specifický fundament vyprávění v dramatu se pak projevuje i v případech, kdy drama využívá typické postupy obvykle přisuzované epice či filmovému vyprávění (vyprávění v užším slova smyslu). Na takových příkladech se plně odhalí jedinečnost vyprávění v dramatu, které sice často začleňuje do své struktury vyprávěcí strategie jiných narativních druhů, ale vždy je specifickým způsobem transformuje a vytváří tím naprosto odlišné typy vyprávění, s nimiž se nemůžeme setkat mimo oblast dramatické literatury. A právě analýza takových falešných analogií epického a filmového vyprávění bude tvořit hlavní náplň této teoreticky zaměřené studie.

4 Vyprávění v dramatu má samozřejmě také svůj korelát ve vyprávění v divadelním představení, což reflektuje Ivo Osolsobě v knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* následujícími slovy: „[...] podstata divadla, i toho nejdramatičtějšího, je v širokém slova smyslu epická: divák čeká od divadla, marná sláva, vyprávění příběhů a epický princip se na divadle vyskytuje nejen v zjevně epických pasážích, jako jsou prology, epilogy, monology, mluvení stranou, komentáře, oslovování publika atp., ale i zcela skrytě ve všech expozičních momentech, v samé výstavbě i toho nejdramatičtějšího příběhu, prostě ve všem, co se podřizuje tomu, čemu Zich říká *princip zveřejnění*“ (OSOLSOBĚ 1992: 115).

Vyprávění v dramatu jako historický fenomén

Na následujících stranách představím několik základních typů dramatického vyprávění (v užším slova smyslu), které se uplatňují v dramatické literatuře posledních více než sto let. Jsem totiž přesvědčen, že moderní (i postmoderní) drama je z hlediska různorodosti dramatických vyprávěcích strategií „nejbohatší“, a tudíž představuje velmi komplexní materiál pro budoucí výzkum naratologie dramatu, která by se mohla stát jednou z pomocných disciplín historické poetiky dramatu daného období. Toto časové vymezení/omezení však samozřejmě nechce u čtenáře vyvolat mylný dojem, že by drama dřívějších století nevyprávělo a dramatické vyprávění se omezovalo pouze na období po první divadelní reformě. Opak je pravdou. Těžko bychom totiž v dramatickém umění hledali historickou epochu, která by byla „uchráněna“ před vstupem nějakého typu vyprávěčské instance. Například antické drama je neodmyslitelně spojeno s kolektivní postavou chóru či poslů, což jsou prototypické vyprávěcí instance v dramatu,⁵ ve středověkém dramatu se ke stejnému účelu obvykle využívala postava tzv. opovědníka, v renesančním dramatu vystupovaly postavy tzv. rezonérů (postavy, jejichž hledisko je výrazně spojeno s hlediskem empirického autora) jako například v Shakespearově *Bouři*, kde v závěru postava Prospera mimo dramatický dialog tlumočí názory samotného dramatika. Vyprávěcí postupy se objevují také v dramatické době baroka (např. v rozsáhlém vyprávěném monologu sluhy Clotalda umístěném na samotném začátku druhého dějství Calderónovy hry *Život je sen*), klasicismu (např. v „expozičním“ monologu Elvíry v Corneilleově *Cidovi*), romantismu (např. v dialogizovaném vyprávění hraběte Hohenzollerna v expozici *Prince Bedřicha Homburského* Heinricha von Kleista), ale překvapivě také v dramatické realistické (např. v monologu výměnkáře Petra Dubského z třetího výstupu druhého dějství Stroupežnického hry *Naši furianti*).

Moderní drama, jež zde hodlám používat jako „důkazní“ materiál pro své teoretické závěry, se pak častým využíváním vyprávěcích technik a postupů „přímo hemží“. Snad nejznámější je v tomto směru koncept epického divadla, tak jak ho uvedl, teoreticky vymezil a několik let také provozoval Bertolt Brecht. Rovněž současná, postmoderní či postdramatická produkce mnohdy zapojuje do své struktury epické strategie výstavby textu, a to často tak radikálním způsobem, že jejich čtenář, kdyby nevěděl, že má před sebou text určený k inscenování, mohl by jej snadno považovat za součást narativní prozaické literatury.

Těmito atributy se současné hry a dramatisace přibližují scénářům a prozaickým textům, a zároveň se tím přihlašují do kategorie „epické dramatiky“. Ta nesleduje iluzivně a posloupně budovanou, „sevřenou“ (tzv. aristotelskou) strukturu, ale vytváří jakýsi její extenzivní, „otevřený“ protiklad – s nepravidelnou kompozicí, dějem chápáným jako sled epizod různých „velikostí“ a významů, s rozmanitým časoprostorem a velkým počtem epizod. (JUNG-MANNOVÁ 2012: 45)

5 O proměnách funkce posla v současné britské mainstreamové dramatické produkci píše v tomto čísle Tomáš Kačer.

Vyprávění a komunikační systémy dramatu

Přítomnost vyprávěcí instance v dramatu není tedy pro drama nijak výjimečná a nedá se omezit na jednu dějinnou etapu či žánrovou oblast tohoto literárního druhu. Samotný výčet děl z různých historických období nám však o vyprávění v dramatu mnoho neřekne.⁶ Mnohem účelnější bude pokusit se všechny tyto vyprávěcí strategie teoreticky konceptualizovat a najít nějaký klíč, podle něhož by se rozdílné vyprávěcí techniky v dramatu daly analyzovat. Takový klíč nabízí Manfred Pfister v knize *Das Drama* (PFISTER 1977).⁷ Všechny vyprávěcí strategie v dramatu (vyprávění v užším slova smyslu) mají podle něj totiž společnou jednu základní charakteristiku: drama při jejich užití prolamuje vnitřní komunikační okruh založený na komunikaci postav uvnitř zobrazovaného světa, tedy komunikační rovinu na úrovni fikčních postav (dramatických osob), a směřuje z něj ven do vnějšího komunikačního systému, kde postavy oslovují přímo svého implikovaného recipienta a likvidují tak divadelní iluzi, když bourají tzv. čtvrtou (divadelní) stěnu.

Pfister v této souvislosti nabízí hned čtyři určitá hlediska, podle nichž je možné takové postupy klasifikovat (PFISTER 1993: 71–84): A) dle Pfistera lze vyprávění v dramatu identifikovat v **rovině vedlejšího textu**, který v některých dramatických dílech neplní funkci pouhých technických instrukcí pro případné inscenátory, ale uplatňují se v něm postupy velmi zřetelně podobné postupům epických vyprávěčů jako například v Čechovových dramatických dílech. V některých dramatech se tak, podle Pfistera, vyprávěcí techniky projevují mimo hlavní text – mimo pásmo replik postav, mimo samotný dialog –, a to především ve vedlejším textu nebo také prostřednictvím scénických titulků, filmových projekcí apod.

Druhou sférou průniku vyprávění (v užším slova smyslu) do dramatické struktury jsou B) **postavy či vyprávěčské entity, které nejsou součástí fikčního světa zobrazovaného příběhu**. Sem Pfister zařazuje repliky Aischylova chóru v *Oresteji* a chóru ze staré attické komedie, protože komedie je podle jeho názoru mnohem více náchylná k odhalování fikce jakožto fikce a často také inklinuje k přímému oslovování diváků na bázi vnějšího komunikačního systému.

Naopak chór v Sofoklových a zejména Euripidových dramatech tím, že velmi často vstoupí přímo do dialogu, a tudíž i do samotného dění ve fikčním světě, je u Pfistera projevem třetího typu vyprávěcích postupů v dramatu. Pro něj je charakteristická C) **permanentní oscilace mezi vnějším a vnitřním komunikačním systémem, a to skrze postavy/vyprávěče**. Takové postavy tedy nejen vyprávějí, ale také se přímo účastní dění ve fikčním světě příběhu.⁸

6 Tato studie je zaměřena především teoreticky, protože vyprávění v dramatu chápe jako formální problém a pokouší se na vybraných příkladech ukázat možnosti vyprávění, které umožňuje sama dramatická struktura. V žádném případě zde neusiluji o nějaký zevrubnější příspěvek k historii a proměnám vyprávění v dramatu.

7 V dalším textu budu odkazovat k anglickému překladu této knihy (PFISTER 1993).

8 Rozdíl mezi druhým a třetím typem vyprávěčské entity je analogický k poměru mezi heterodiegetickým a homodiegetickým vyprávěčem v narativní próze, jak ho definuje francouzský teoretik Gérard Genette. V tomto směru je klíčová jejich osobní participace ve vyprávěném příběhu, kdy heterodiegetický vyprávěč je entita (hlas), která, na rozdíl do vyprávěče homodiegetického, osobně do dění nijak nezasahuje (GENETTE 1972: 255–256).

Poslední typ vyprávění je u Pfistera úzce navázán na samotnou divadelní inscenaci textu – na D) „zcizovací“ **nonverbální techniky spojené s hraním role a s vystupováním z ní**, čímž tento typ vlastně opouští námi sledovanou oblast dramatické literatury a směřuje přímo k divadelnímu umění. Jak si ukážeme později, existují však i takové případy dramatického vyprávění, kdy je samotný akt zcizení role přímo součástí dramatické struktury textu a rovněž prostředkem metafikčního vyprávění příběhu. Jde o typ vyprávění, které obnažuje svůj vyprávěcí akt, jímž je v dramatu tvorba jader divadelních situací prostřednictvím projektované scénické hry herců.

Pfisterova klasifikace je v nejlépeším slova smyslu ilustrativní. Na druhou stranu však nabízí snad až příliš obecnou perspektivu, která nedovoluje zohlednit jemnější rozdíly mezi vyprávěcími postupy například na úrovni C) – tedy odlišné realizace případů, kdy v dramatu vystupuje postava autorem nadaná nejen možností jednat, ale navíc také schopností utvářet samotný fikční svět dramatu: schopností svým vyprávěním generovat příběh přímo před zraky čtenářů/diváků. Pfisterovu klasifikační mřížku tedy budu dál používat pouze jako nástroj prvního přiblížení vyprávěcích struktur v dramatu, který však budu dále rozpracovávat na několika konkrétních příkladech a zpřehledňovat pomocí dalších funkčních typologií.

Projektovaný inscenátor

Začneme prvním typem, jímž je vyprávění vnořené do vedlejšího textu, který oproti běžným zvyklostem označuji jako tzv. pásmo projektovaného inscenátora.⁹ Projektovaný inscenátor samozřejmě může být některými dramatickými autory, především ve chvíli, kdy svá dramata upravují pro knižní vydání, velmi silně epizován. Pěkným příkladem takové otevřené epizace a koneckonců také průniku vyprávěcích strategií přímo do textu dramatu je hra Pavla Kohouta *August, August, august*, jejíž první scénická poznámka vypadá takto:

Až přijdeš ten večer do divadla, miláčku, slavnostně učesaná a snad i svátečně vzrušená, překvapí tě už jeho vzhled: na místě scény, která sloužila toliko vznešeným myšlenkám, najdeš manéž, ano, ten známý magický kruh, vysypaný pilinami a oddělený od světa lidí nevysokou bariérou, tou hraniční čarou, které se dotýkají jen kopyta koní a rozšmáchané boty klaunů. (KOHOUT 2006: 14)

Kohout v pásmu projektovaného inscenátora používá vyprávěcí techniky známé z literární epiky: obrací se přímo na čtenáře a místo technického popisu scény prostřednictvím

9 Projektovaného inscenátora jsem představil ve studii „Dva texty dramatu a projektovaný inscenátor“ (MERENUS 2012). Jde o funkční kategorii či prvek dramatického textu, jenž pomáhá autorovi konstruovat fikční svět dramatu jakožto fikční svět s divadelními kvalitami. Tedy svět, jež si čtenář rekonstruuje scénicky. Projektovaný inscenátor je tedy vyprávěcí strategie textu dramatu, umožňující vytvořit mentální konstrukci divadelní inscenace – tzv. divadlo v hlavě.

hypotetické fokalizace tvaruje fikční prostor jeviště. Na rozdíl od vypravěče v epice je však Kohoutův projektovaný inscenátor prostředkem divadelní projekce fikčního světa, jenž má podobu scénického prostoru, což je zdůrazněno i explicitní tematizací samotného představení.

Podobně nonkonformní vyprávění v pásmu projektovaného inscenátora používá ve svých hrách David Drábek. V kyberkabaretu *Žabikuch* je třetí obraz uveden poznámkou:

Přílepek na Měsíci je velmi podobný tomu z němého Mélièsova filmu *Cesta na Měsíc*. Připomíná volské oko, lidskou tvář protlačenou modelínou. Zírá z horního rohu jeviště jako oteká kašovitá pavučina. Komentuje celou hru s blahosklonným výrazem. Intelektuálně je ve fázi permanentního úplňku. (DRÁBEK 2011b: 37)

I tento výrazně epizovaný projektovaný inscenátor, který expresivně komentuje podobu scény a předepisuje charakter a způsob hereckého ztvárnění jedné z vedlejších postav, se podílí na scénické konkretizaci textu a pomáhá vytvářet divadelní situaci. Tím se oba uvedení projektovaní inscenátoři podstatně liší od vypravěčů v narativní próze, kde se podobná konstrukce scénického fikčního prostoru, jenž je rámcem divadelní situace, neočekává.

Voice-over

Pokud se vrátím k Pfisterově dělení a zaměřím se na druhý typ vyprávění v dramatu spojený s explicitním vstupem vypravěče do hlavního textu dramatu, dostávám se k fenoménu tzv. hlasu z reproduktoru. Mluvím tedy o vypravěči stojícím mimo zobrazovaný svět, tudíž i mimo fikční prostor jeviště. Tento typ Brian Richardson, veden jeho zjevnou formální podobností s určitým typem vypravěče ve filmu, nazývá *voice-over* (RICHARDSON 2001: 686). Přímo ukázkový *voice-over* se objevuje v Havlově hře *Odcházení* v podobě hlasu, jenž má tu moc zastavit v určitých chvílích právě probíhající (projektovanou) hereckou akci a získat tak prostor pro vlastní monolog.¹⁰

(*Přítomní znehybní.*)

HLAS (*z reproduktoru*): Ta věc se skořicí nemá žádné psychologické či jiné vysvětlení, a pokud má, nevím jaké. Případá mi to – aspoň zatím – jako projev čisté autorské svévole nebo dokonce mé poněkud soběstředné radosti z toho, že si mohu vymyslet jakoukoli ptákovinu a herci to musí s vážnou tváří zahrát. Co ale mohou dělat? Prostě se mi to líbí a mám pocit, že to tam patří.

(*Přítomní ožijí, Osvald vejde do vily.*)

(HAVEL 2007: 708–709)

¹⁰ Havel se při koncipování *Hlasu* do podoby *voice-overu* pravděpodobně nechal inspirovat vlastní divadelní zkušeností. V inscenaci hry *Largo Desolato* (prem. 9. 4. 1990 v Divadle Na zábradlí) totiž režisér Jan Grossman použil Havlův skutečný hlas jako *voice-over*, když jej nechal předčítat scénické poznámky.

Hlas ve hře Havel používá ke komentování scénické akce a slouží mu rovněž jako nástroj k exponování samotného tvůrčího aktu. Hlas je zde metafikční prostředek, jenž pomáhá narušovat dramatickou/divadelní iluzi ve hře/inscenaci. Je to však také prostředek, jak přímo do díla vsunout další Havlův autocept (textové alter-ego autora). Autobiografické rysy tak nenese pouze postava vysloužilého kancléře Riegra, ale i narativní hlas, stylizující se do podoby demiurga textu – samotného dramatika. Přechod z vnitřního komunikačního systému do systému vnějšího je ve hře realizován pomocí tzv. štronza. Na scéně (mám na mysli scénu, kterou projektuje text) se odehrává akce několika postav, kterou Hlas v určitém okamžiku přeruší, nebo lépe řečeno zastaví, takže všechny postavy zůstanou nehybně stát na místě. A to je přesně moment, v němž zazní Hlas z reproduktoru, který vypráví o vlastních potížích s koncipováním uměleckého díla, jehož je sám součástí.

Vypravěč v dramatu, který není součástí zobrazovaného světa příběhu, však nemusí mít podobu voice-overu, jenž se omezuje na drobné komentáře vsunuté na určitá významná místa dějové linie, ale třeba vypravěče, který hned od samotného začátku příběh sám aktivně vypráví. To je případ Vypravěče z rozhlasové hry *Vykřičené domy* Davida Drábka.

VYPRAVĚČ Dobrý den. Dělán vypravěče poprvé, víte? Nejsm v tom za mák zběhlý. Vlastně mě lidské příběhy deprimují.

(DRÁBEK 2011a: 115)

Drábkův vypravěč ozvláštňuje vyprávění především tím, že sice uvádí hlavní postavy hry a často komentuje jejich jednání, ale na druhou stranu permanentně z vyprávění odchází za jinými povinnostmi a na konci hry ani netuší, jak příběh, který začal vyprávět, vlastně dopadl. Tento vypravěč postupně ztrácí autentizační funkci a stává se tzv. nespolehlivým vypravěčem, nebo spíš nevyprávějícím vypravěčem.

01

2014

Generativní vypravěč¹¹

Třetí typ vyprávění v dramatu, jenž se realizuje prostřednictvím některé či několika dramatických osob, je pravděpodobně ze všech typů dramatického vyprávění tím nejfrekventovanějším a díky tomu má také nejvíce možných podob. V zásadě se dají odlišit dva zásadní typy: vypravěč jako vypravěč a vypravěč jako inscenátor.¹² První z nich uplatnil Milan Kundera v drammatizaci Diderotova románu *Jakub fatalista* vydané pod titulem *Jakub a jeho pán*. Základní dialog Pána a jeho sluhy Jakuba, který je výchozí situací celé hry a rámcuje její ostatní roviny, generuje v procesu vyprávění/předvádění minulé (či smyšlené) děje. Ty jsou umístěny na scéně (jak ji rozvrhuje text – na vyvýšené straně jeviště) a objevují se v nich postavy z příběhů, které si Jakub se svým Pánem (později i Hostinská) vzájemně vyprávějí.

11 Jedná se o kategorii, kterou přebírám od Briana Richardsona (2001: 685–686).

12 Mezi nimi se nachází přechodový typ, jenž je typický pro žánr monodramatu, kde vypravěč a současně hlavní a jediná přímo zobrazená postava (mluvčí) vypráví svůj příběh a často ho také přímo zpřítomňuje jednáním.

Pán, Jakub i Hostinská po uvedení svého vyprávění vystupují na vyvýšené pódium a sami se v tom okamžiku stávají součástí vyprávěného příběhu, jenž je zároveň předváděn, jako by se právě odehrával.

Kundera tedy používá postup generativního vypravěče, který spočívá ve zpřítomnění vyprávěného přímo na scéně. Je to skok do minulosti příběhu, který není veden pouze na verbální rovině, ale je scénicky předveden tak, jako by se minulá událost odehrávala právě nyní. Jde o návrat do minulosti příběhu prostřednictvím přímého scénického zobrazení, což je mechanismus, na němž je strategie generativního vypravěče postavena. Minulost se v dramatu pouze nevypravuje, ale přímo se předvádí. Obě narativní roviny jsou pak (až na několik metanarativních replik), na rozdíl od Hlasu v Havlově *Odcházení*, součástí vnitřního komunikačního systému hry.¹³

Inscenační vypravěč

V Goldflamově textu *Útržky z nedokončeného románu*, v němž účinkuje postava Autora, jsou jako u Kundery také přítomny dvě roviny dramatického vyprávění. Není na tom nic překvapivého, protože hra kombinuje určité postupy žánru tzv. *memory plays*, v nichž hlavní postava/vypravěč (většinou generativní) scénicky rekonstruuje minulé události svého života (např. *Skleněný zvěřinec* Tennesseeho Williamse). U Goldflama však postava Autora nevypráví/nepředvádí vlastní příběh, ale přímo inscenuje životní osudy tří maturantů, do nichž zasáhla moderní doba, a především první světová válka.¹⁴ Postava Autora, vypravěče a režiséra v jedné osobě pak pomocí postupů divadelní montáže posouvá děj kupředu, některé situace nechává odehrát několikrát a zároveň přímo pro diváky interpretuje vše, co se na scéně odehrává. Autor je tedy čistokrevný inscenační (režijní) vypravěč, jenž se pohybuje především v rovině vnějšího komunikačního systému, když divákům ukazuje, jak se pod jeho vedením scénicky realizuje celý příběh. Zároveň však také přímo oslovuje samotné postavy, čímž drama docíluje zvláštního efektu: předvádí přímý dialog mezi vnitřním a vnějším komunikačním okruhem – tedy mezi rovinou vyprávění/inscenování a rovinou samotného zobrazovaného příběhu.

AUTOR Tak prosím, můžeme to zkusit: ona se vrátí, poslouchá vás, prosím.

Situace se opravdu opakuje, Děvče se vrací, usedne jako ve filmu pozpátku a Rudolf mluví.

RUDOLF Půjдете se mnou pryč, teď, hned?

Děvče jako by se začalo probouzet k životu, chce patrně říct, že ano.

DĚVČE To nejde, já nemůžu. Už se mě neptejte. (*Odvrátí se*)

13 Komicke využití generativního vypravěče představuje Cimrmanova hra *Němý Bobeš aneb Český Tarzan*, kde jsou do sebe mechanicky vložena jednotlivá vyprávění na principu ruské matrošky.

14 S kvalitativně podobným inscenovaným typem vyprávění nakládají, každá svým způsobem, například také hry *Horáková*, *Gottwald* Karla Steigerwalda či kultovní drama *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* Petera Weise.

AUTOR Nemůže.

Rudolf na chvíli strne, pak vyběhne pryč.

AUTOR Tím si pan Rudolf zachránil vlastně život, protože krátce nato vznikl v bordelu, řekněme, požár.

(GOLDFLAM 2010: 94–95)

Z uvedených ukázek je vidět, že vyprávěcí instance může být do dramatické struktury naroubována hned několika způsoby. Ve všech jmenovaných příkladech však zůstává základem dramatického zobrazení tradiční divadelní situace, jež je ozvláštněna v případě vice-overu a inscenačního vyprávěče vstupem vyšší vyprávěcí instance (tedy vnějším komunikačním okruhem). U Kunderova generativního vyprávěče se pak původní scénická situace transformuje v jakýsi kvazi-vnější komunikační systém úrovně vložené (rámcovaných příběhů). Probírané typy vyprávěčů pak také upozorňují na některá úskalí Pfisterova dělení, které není schopno zohlednit všechny přechodové typy mezi čistým vyprávěním ve vnějším komunikačním systému dramatu a vyprávěním v komunikačním systému vnitřním, protože například jmenovaný inscenační vyprávěč je v Goldflamově hře sice součástí toho prvního, ale tím, že přímo komunikuje s postavami na scéně a sám je rovněž postavou (inscenátorem), vstupuje také do komunikačního systému vnitřního. A to aniž by se stal součástí zobrazovaného světa příběhu, protože zůstává pouze součástí zobrazovaného světa vznikající inscenace.

Zcizované vyprávění

Obvyklým postupem epického divadla je tzv. vystupování z role, což je také poslední Pfisterův typ vyprávění v dramatu (v užším slova smyslu). S touto technikou, známou z divadelních jevišť, se však často pracuje i v samotném dramatickém textu, například při zapojení tzv. zdvojených typů postav. Zdvojené postavy, na rozdíl například od generativního vyprávěče/postavy, na nějž je delegována vyprávěčská aktivita, jsou takovým typem postavy, jenž ztělesňuje jednak fikční charakter, jednak fikční postavy herců, které tyto charakter mají ztělesňovat. Od inscenovaného vyprávěče se liší především v tom, že role herce a postavy není rozdělena mezi dvě postavy, ale je sdružena do postavy jedné. Taková postava/herce pak neustále přechází z jedné „role“ do druhé (někdy mezi nimi přímo osciluje), aniž by vznikla situace, že na scéně příběhu budou existovat oba současně a stát proti sobě.¹⁵ Zcizené vyprávění najdeme kupříkladu na závěrečných stranách hry *Niekur* Kateřiny Rudčenkové.¹⁶ Toto drama o psaní hry je pak zajímavé mimo jiné také tím, že postavy v něm mezi sebou komunikují téměř výhradně ve třetí gramatické osobě.

15 Jako je tomu v Pirandellově hře *Šest postav hledá autora*, která by se dala klasifikovat jako typické inscenované vyprávění.

16 Tuto strategii můžeme samozřejmě najít již v některých hrách Bertolta Brechta či Ernsta Jandla.

- AGNES Přírozeně tu nezazní vše, co si tehdy řekli, například věci, které ji ničím nezaujaly. A těch bylo dost, protože mluvil hlavně on. (*zase nahlas*)
Co si myslí o tom, že ho na jevišti bude zastupovat pokaždé jiný herec?
- KORNELIUS Cože, ona píše hry, které je někdo ochoten uvádět? Pak opravdu nemá strach z jednoho oblastního herce.
- AGNES Aby věděl, tak zrovna teď za něj vrtí hlavou... (*jméno herce, který představuje Kornelija*), a to je úžasný herec, na to by měl být hrdý!
- (RUDČENKOVÁ 2007: 33)

I toto drama tak akcentuje svou vlastní konstruovanost a tematizuje vlastní divadelní realizaci. Dramatické osoby spolu mluví jako vyprávěči a zároveň také jako potenciální herci potenciálního představení. Postavy se chovají jako vyprávěči, kteří ještě navíc implicitně vystupují z role, což velmi přesně charakterizuje Marta Ljubková:

Důsledkem „zmatení“ literárně-druhových prostředků díla je i rozbití tradičního dělení textu na tzv. hlavní a vedlejší, takže zde hlavní text přebírá funkci scénických poznámek, kterých je ve hře poměrně málo. Neustálá ambivalence vyprávění a jednání vede ke znejištění recipienta, neboť ruší hranice mezi dialogem, monologickým dialogem a dialogizovaným monologem (např. když v závěru hry Kornelijus odjede, mluví dál, jako by se stal Agnesiným vnitřním hlasem). (LJUBKOVÁ 2014 v tisku)

Zmiňované drama je přímým dokladem, že vyprávění v dramatu může fungovat i v rámci divadelních situací rozvržených dramatickým textem, v nichž nevystupuje žádná jasně definovaná vyprávěcí instance, a i přesto je schopno zprostředkovat příběh. Zcizované vyprávění tak stojí na samotném pomezí vyprávěcích technik analogických s vyprávěcími technikami epickými (vyprávění v užším slova smyslu) a vyprávěním čistě dramatickým předváděným skrze jádra divadelních situací (vyprávění v širším slova smyslu).

Dominance vnějšího komunikačního systému

Existují však také dramata, která postupují úplně odlišně a vlastně se vůbec nevejdou do žádné z Pfisterem navrhovaných kategorií. V některých dílech, zvláště pak v současné anglosaské dramate, je pro drama primární vnitřní komunikační systém zrušen úplně a těmto textům tak dominuje pouze systém komunikace vnější. V takových dramatech, jako je *Bazén bez vody* Marka Ravenhilla nebo *Terminus* Marka O'Rowa, vystupují pouze postavy/vyprávěči, kteří místo toho, aby příběh v rolích postav sami odehráli, jej celý verbálně vypravují. Tato dramata tedy nepředvádějí děj probíhající mezi dramatickými osobami, ale vlastně inscenují akt vyprávění. Podobně můžeme nahlížet i na vyprávěcí techniky z některých obrazů Crimpova textu *Pokusy o její život*, v nichž se odehrávají pokusy o verbální

konstrukci fikčního světa – především podoby centrální postavy. Crimpův text je tak typickou ukázkou vyprávění, kde performativní akt postav/vyprávěčů nemá sílu (a ani o to dokonce neusiluje) ustavit koherentní fikční svět a jednoznačný příběh, což je fenomén v postmoderní fikci poměrně běžný a často využívaný.

Retrográdní vyprávění

Pfisterova typologie také nezohledňuje vyprávění vznikající na základě specifického rozložení vztahu mezi fabulí a syžetem, nebo také příběhem a diskurzem, jak s ním nakládá Harold Pinter ve hře *Zrada*. Tento text ukazuje, jak může drama prostřednictvím zřetězení jader divadelních situací vyprávět příběh pozpátku, a to aniž by rozvrhovalo scénickou akci ve zpětném chodu známém z některých filmů, kdy se určité scény přetáčejí pozpátku (při takovém zpětném chodu filmového pásu pak na plátně můžeme například vidět, jak si postavy vytahují jídlo z úst a chodí pozadu). Pinter retrográdní vyprávění vytváří mnohem jednodušším způsobem na kompoziční úrovni hry, kdy jednotlivé výstupy neřadí chronologicky za sebou, ale v opačném pořadí, od konce k počátku.¹⁷ Výstupy tím, že jsou seřazeny retrográdně, vlastně vyprávějí příběh od konce a postupně se propracovávají k začátku, aniž by do textu vstupoval nějaký vyprávěč. Drama přeskupuje pořádek jednotlivých událostí příběhu realizovaných v diskurzu, což je jedna ze základních kvalit a možností samotného vyprávění.

Opomenutá vyprávění

Ve výčtu transformovaných epických postupů, které je schopna dramatická struktura inovativně absorbovat, by se jistě dalo pokračovat i dál. Mohl bych představovat příklady vyprávění prostřednictvím aktualizace prastaré techniky řeči stranou (např. *Akvabely* Davida Drábka), ukázat subjektivizaci vyprávění, jež je napojeno na perspektivu protagonisty hry (např. *Ze života hmyzu* bratří Čapků, *Majitelé klíčů* Milana Kundery nebo *Několik historek ze života Bédi Jelínka* Arnošta Goldflama), případně vysvětlit, jak drama pro své vyprávění používá dramatické prostory (např. *Na pohádku Máje* Milana Uhdeho), jak rozvíjí kontrastní nebo paralelní dějové linie (*Shapira* Karola Sidona) a jak pracuje s epickými kompozičními jednotkami – kapitolami (*Hvězdy nad Baltimore* Luboše Baláka). Většina jmenovaných typů vyprávění v dramatu je sice mnohdy analogická určitým postupům v epické literatuře nebo ve filmu, ale, což je třeba znovu zdůraznit, tyto v dramatické struktuře nabývají úplně jiných kvalit. To je dáno především samotnou komunikační situací textu dramatu, jenž chce sice plnohodnotně esteticky působit již v literární komunikaci,

17 Přesněji, Pinter chronologii zachovává mezi výstupem 1 a 2 (události odehrávající se na jaře 1977) a 5, 6 a 7 (léto 1973). Zbývající předěly mezi obrazy však vždy znamenají návrat o kus zpět do minulosti příběhu.

ale zároveň také usiluje o vstup do komunikace divadelní a chce se stát východiskem pro tvorbu divadelního díla.

Naratologie dramatu tak v žádném případě neruší rozdíly mezi literárními druhy a neohrožuje svébytnost žádného z nich. Právě naopak, ukazuje se, že drama dokáže vyprávět příběhy svými vlastními způsoby, svými vlastními technikami, které by naratologie měla dále podrobněji konceptualizovat a precizovat dosavadní teoretické modely (například ten Pfišterův), aby se v budoucnu mohla stát užitečným nástrojem pro výzkum historické poetiky (zvláště) moderního dramatu, který by pak plně ospravedlnil existenci naratologie dramatu jakožto subdisciplíny teatrologie a literární vědy.

Bibliografie

- ARISTOTELES. 1996. *Poetika*. Přel. Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996.
- BARTHES, Roland. 2002 [1966]. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Přel. Jaroslav Fryčer. In Petr Kyloušek (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002: 9–43.
- DRÁBEK, David. 2011a. Vykřičené domy. In id. *Aby se Čechům ovary zachvěly – Hry 2003–2011*. Praha: Akropolis, 2011: 113–134.
- DRÁBEK, David. 2011b. Žabikuch (The Frogscalibur). In id. *Aby se Čechům ovary zachvěly – Hry 2003–2011*. Praha: Akropolis, 2011: 35–76.
- FOŘT, Bohumil. 2008. *Příběh*. Rukopis slovníkového hesla.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GOLDFLAM, Arnošt. 2010 [1987]. Útržky z nedokončeného románu. In id. *Písek a jiné kousky*. Brno: Větrné mlýny, 2010: 79–107.
- HAVEL, Václav. 2007. Odcházení. In id. *Projevy a jiné texty 1999–2006. Prosím stručně; Odcházení*. Praha: Torst, 2007: 697–768.
- JAHN, Manfred. 2001. Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History* 32 (2001): 3: 659–679.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 2012. Dramatizace je „in“! *Host* 28 (2012): 4: 43–46.
- KOHOUT, Pavel. 2006 [1968]. *August, August, august*. Brno: Větrné mlýny, 2006.
- LJUBKOVÁ, Marta. 2014 (v tisku). Kateřina Rudčenková: Niekur. In Alena Fialová, Petr Hruška a Lenka Jungmannová (edd.). *V souřadnicích mnohosti*. Praha: Academia, 2014 (v tisku).
- MERENUS, Aleš. 2011. Nové hranice vyprávění aneb Vypráví drama příběhy? In Stanislava Fedrová a Alice Jedličková (edd.). *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, 2011: 141–165.
- MERENUS, Aleš. 2012. Dva texty dramatu a projektovaný inscenátor. *Divadelní revue* 23 (2012): 3: 54–69.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1992. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.
- PFISTER, Manfred. 1993 [1977]. *The Theory and Analysis of Drama*. Přel. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Aleš Merenus

Jak vypráví drama aneb O generativním a inscenačním vyprávěči, zcizovaném vyprávění ...

- PIER, John. 2012. Klasická a postklasická naratologie: několik postřehů. Přel. Bohumil Fořt. In Bohumil Fořt (ed.). *Heterologika: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2012: 51–68.
- RICHARDSON, Brian. 2001. Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History* 32 (2001): 3: 681–694.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina. 2007. *Niekur*. Brno: Větrné mlýny, 2007.
- RYAN, Marie-Laura (ed.). 2004. *Narrative across Media; The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: Univeristy of Nebraska Press, 2004: 1–40.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994 [1984]. Drama jako literární dílo a divadelní představení. In id. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994: 95–101.

Summary

The present theoretical study introduces basic types of narrating in drama derived from the Pfister's model of epic communication structures in drama. Various narrative strategies, e.g. the projected stage director, voice-over, generic and narrator on the stage, alienated and retrograde narration, etc., are being presented with regard to their possible further application as a poetic tool for literary analysis of (especially) modern drama.

Klíčová slova

vyprávění v dramatu, naratologie, vnitřní a vnější komunikační systém dramatu, typologie vyprávěcích strategií v dramatu, moderní drama

Keywords

narrating in drama, inner and outer communication system in drama, typology of narrative strategies in drama, modern drama

01

2014

Aleš Merenus působí jako vědecký pracovník Oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. K jeho hlavním badatelským zájmům patří oblast teorie dramatu a divadla, teorie dramatizací literárních děl, naratologie, teorie fikčních světů a české drama 20. století. E-mail: merenus@ucl.cas.cz