

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Dramaturgie činoherního divadla

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**MONOLOG JAKO AUTENTICKÁ VÝPOVĚD V KONTEXTU
MODERNÍHO DRAMATU**

Martin Hýča

Vedoucí práce : prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Datum obhajoby: 22.9.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

The Department of Dramatic Theatre

Dramaturgy of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

**MONOLOG AS AN AUTHENTIC CONFESSION IN THE
CONTEXT OF THE CONTEMPORARY DRAMA**

Martin Hýča

Supervisor: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Opponent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD

Final exam date: 22.9.2016

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

MONOLOG JAKO AUTENTICKÁ VÝPOVĚĎ V KONTEXTU SOUČASNÉHO DRAMATU
--

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce se zabývá pojmem monologu a monologičnosti jako svébytného výrazového prostředku moderního dramatu. Pojem monologu je vymezován v rámci jeho vztahu k dialogu, a to jak v rámci teoretického uvažování o divadle a dramatu, tak z hlediska uplatnění zmíněných pojmů v běžném životě. Jako základ zde slouží teoretické statě Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského. Proti koncepci monologu jakožto nedostatku dialogičnosti je dále navrhováno chápání monologu jako útočiště autenticity, jako prostoru pro autentickou výpověď. Myšlenky jsou prostřednictvím obecné úvahy uvedeny v souvislost s moderním dramatem a ilustrovány na příkladech z konkrétních dramatických textů. Práce ústí v úvahu o dialogu mezi jevištěm a hledištěm jako východisku z monologické situace na jevišti.

THE SUMMARY

The thesis deals with the notion of monologue and monologicity as a peculiar means of expression of the modern drama. The concept of monologue is defined within the frame of its relation towards dialogue, in the context of theoretical thinking about drama and theater, and in terms of the application of these concepts in everyday life. It is based on the theoretical works by Jan Mukařovský and Jiří Veltruský. The concept of monologue as a lack of dialogicity is being challenged with understanding monologue as a haven of authenticity, a space for authentic testimony. Through the general reflection, thoughts are put in connection with modern drama and illustrated on examples from particular drama works. The thesis leads into a reasoning about the dialogue between the stage and the auditorium as a way-out from the monological situation on the stage.

OBSAH

1.	ÚVOD	3
2.	MONOLOG (A DIALOG)	6
2.1	MONOLOG A DIALOG JAKO POJMY V BĚŽNÉM JAZYCE	7
2.2	MONOLOG A DIALOG V BĚŽNÉM DIVADELNÍM NÁZVOSLOVÍ	9
2.3	ARISTOTELOVA POETIKA	9
2.4	MONOLOG A DIALOG U MUKAŘOVSKÉHO	9
2.4.1	Monolog jako nepřetržitá promluva	10
2.4.2	Monolog jako jazykový projev mezi trvale aktivním a trvale pasivním subjektem	11
2.4.3	Co bylo dřív	11
2.4.4	Mukařovského tři nezbytné a všudypřítomné stránky dialogu	13
2.4.5	Monolog jako zaměření na „já“	15
2.4.6	Dialogičnost a monologičnost	16
2.4.7	Dramatický dialog, dialog v literatuře	18
2.4.8	Dialog a dramaticko, dialog jako řetězec akcí a reakcí	18
2.5	MONOLOG A DIALOG U VELTRUSKÉHO	20
2.5.1	Veltruského dramatický monolog, dramatický dialog	21
2.6	KOMUNIKACE MEZI AUTOREM A ČTENÁŘEM	22
2.7	POJMY DIALOG A MONOLOG NA ÚROVNI SAMOSTATNÝCH PROMLUV	22
2.8	SHRNUTÍ	24
3.	AUTENTICKÁ VÝPOVĚĎ	25
3.1	MONOLOG JAKO AUTENTICKÁ PROMLUVA, ANEB MŮŽEME PROMLOUVAT, ANIŽ BYCHOM CHTĚLI BÝT SLYŠENI?	26
3.2	AUTENTICITA	29
3.3	MONOLOG, DIALOG A EMOCE	31
3.4	NEAUTENTICKÝ MONOLOG	32

3.5	MONOLOG A OTÁZKA	33		
3.6	MONOLOG A ČAS	33		
3.7	MONOLOG, DIALOG – A CO JEŠTĚ?	34		
3.8	VYPŘÁVĚNÍ	34		
4.	KONTEXT SOUČASNÉHO DRAMATU	36		
4.1	MONOLOGICHNOST SOUČASNÉHO DRAMATU	36	SVĚTA	A
4.2	PŘÍKLADY Z DRAMAT	38		
	4.2.1. Palmetshofer – hamlet je mrtev. bez tíže	38		
	4.2.2 Wolfram Lotz – Velemarš	41		
	4.2.3 Thomas Bernhard – Světanápravce	43		
	4.2.4 Peter Turini – Hotovo, konec	45		
	4.2.5 Werner Schwab – Presidentky	47		
5.	ZÁVĚR	48		

1. ÚVOD

Jeden z prvotních impulsů zabývat se hlouběji problémem monologu se mi nyní rozostřený jeví jen jako falešná vzpomínka na hodiny teoretických předmětů v úvodu studia dramaturgie. Říkali nám, že monolog je útvar umělý, který potkáváme v divadelní literatuře, nikoli ovšem v reálném životě. Kde a kdy jsem to skutečně slyšel, nakolik bylo tvrzení míněno tak paušálně, jak mi utkvělo v paměti, nakolik jeho vytržení z kontextu narušilo jeho skutečný smysl, to už nevím. Každopádně se pamatuji, že jsem se na základě tohoto prohlášení začal nad problémem monologu v divadle (tj. co je to monolog, odkud přichází a kam jde) zamýšlet – a to už proto, že jsem měl pocit, že můj skutečný život je monologů plný. Buď nedlouho předtím, nebo nedlouho potom jsem nahrával výpovědi pražských bezdomovců – materiál, který jsme posléze v hodinách dramaturgické a scénické tvorby zpracovávali. Tehdy jsem měl v rukách mnoho monologů ze skutečného života, na první pohled vykazujících velmi podobné vlastnosti jako monology, které jsem znal z dramatické literatury. *Jako kdyby je byl někdo napsal*, chce se mi říct. Někdy v té době mě napadlo, že by mohlo být zajímavé, pokusit se monology z tohoto materiálu podrobit rozboru a srovnat je s monology, které se objevují v dramatické literatuře. Napadalo mě, že by třeba z takové práce nakonec vyšlo najevo, že určité monology skutečně existují pouze v dramatické literatuře a že by taková práce mohla pomoci osvětlit vztah mezi skutečností a jejím obrazem v dramatu a divadle. Monologem jsem se ovšem ve svých myšlenkách zabíral i z jiných, pro mě závažnějších důvodů.

Vždy jsem ve svém životě preferoval osobní setkání s jednotlivými lidmi před setkání v menších skupinkách. Snad nikdy jsem se necítil dobře ve společnosti *dvou dalších lidí*. S jednotlivými lidmi jsem zpravidla dokázal hovořit autentičtěji, hlouběji, upřímněji a celkem vzato rozumněji než tehdy, kdy jsem seděl u stolu s dvěma dalšími lidmi. Nikdy mi přitom nešlo v principu o fyzickou přítomnost většího množství osob, větším společenstvem jsem se nepotřeboval vyhýbat. Vždy jsem však nakonec toužil po tom vést dialog s jednou jedinou osobou, nikdy jsem netoužil po tom účastnit se *diskuze* nebo *širšího dialogu více osob*. Nebo, ještě lépe: Nepřicházelo to pro mě v úvahu, nebyl jsem toho schopen. Vždycky mi proto vyhovovalo hlučné prostředí hospod a barů, kde

člověk slyší se štěstím sotva slova svého souseďa, rozhodně však už nerozumí tomu, co pěkného říká souseď souseďův. Naděje, že se stádní charakter hospodského debatování rozpadne na základní komunikační jednotky, tedy dvojice, s hlučností prostředí zpravidla roste. Přítomnost třetího případně pátého člověka mě vždy tak trochu mrzela. Když trávím čas se sudým počtem dalších lidí, buď se stáhnou do sebe a na svou reálnou presenci v hovoru rezignují, nebo se obrním jistou bezohledností, nasadím masku extrovertismu a strhnu na sebe pozornost – což nakonec znovu znamená, že rezignují na svou autentickou presenci v hovoru. Jak to celé souvisí s pojmem monolog?

Podobně jsem měl v té době mnoho co do činění s monology v literatuře a v divadle kolem sebe: Jako uvaděč a pravidelný divák pražského Divadla Komédie pod vedením Dušana Davida Pařízka, jsem přicházel neustále do kontaktu s inscenacemi dramát, pro které byl monolog často základním stavebním kamenem a mnohdy též přímo tématem samotného díla. Podobné tendence jsem přitom pozoroval i mimo tehdejší DK – v dramatech, která jsem četl, v inscenacích, které jsem viděl, ve hrách, o kterých jsem slyšel, v dílech, která jsem si představoval. Odkud se vzala tato posedlost monologem? Kam se ztratil dialog? Co důraz na monolog o současném dramatu a divadle vypovídá? A co monodrama, extrémní příklad příklonu současné dramatiky k monologičnosti?

Abych své myšlenky v tomto smyslu mohl srozumitelně sdělit, budu muset pojmy *monolog*, *dialog* nejdříve blíže vymezit. Pokusím se vypořádat s koncepcemi těchto pojmů v české teoretické literatuře – u Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského. Jejich přístup se pokusím podrobit kritice a skrze tuto kritiku postupně dospět k návrhu vlastního pojetí.

Své vlastní pojetí zmíněných pojmů představím v hlavní části této práce. Půjde mi přitom především o domýšlení jejich možných významů a obsahů – nikoli pouze v kontextu divadelní praxe. Jakožto dramaturga mě přitom na problematice těchto pojmů budou zajímat jejich obsahy platné i nad rámec kontextu divadelní praxe, spíše než jazykové formy, ve kterých se projevují v dramatické literatuře a na jevištích. – Moje východiska budou tedy odlišná od těch, se kterými k problému přistupoval například strukturalista Mukařovský.

V poslední části práce se pokusím vymezené a prozkoumané pojmy zasadit do *kontextu současného dramatu*. Na konkrétních příkladech z vybraných her z období posledních padesáti let se pokusím ukázat, jakým způsobem monolog přebírá nadvládu nad dialogem, jakým způsobem se monolog prosazuje jako suverénní umělecký prostředek dramatického umění.

Svou práci uzavřu úvahou nad tím, co monologičnost pro současné drama a divadlo znamená – v čem ji lze vnímat jako pozitivum, přínos, v čem naopak jako neštěstí a úpadek dramatičnosti.

2. MONOLOG (A DIALOG)

Na počátku bylo Slovo

Jan, 1

V této kapitole se pokusím zmapovat, jak je k pojmům možné přistupovat. Položím si otázku, jak jsou pojmy chápány v běžném životě. Dále se pokusím vypořádat s koncepcí těchto pojmů u českých strukturalistů Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského. Výsledkem této kapitoly by mělo být uspořádání těchto pojmů umožňující následnou obecnější úvahu nad tím, v čem je monolog jako komunikační forma nenahraditelný.

Jakkoli leží v ohnisku mého zájmu *monolog*, dost dobře se neobejdu bez neustálého vymezování tohoto pojmu vůči dialogu a s ohledem na něj. Zdá se dokonce, že zatímco pojem *dialog* přežívá i bez svého společníka, vyslovení pojmu *monolog* už automaticky předpokládá existenci pojmu *dialog* – a pojem monolog svůj význam nabývá vždy ve vztahu k pojmu dialogu. V průběhu práce bude vyvstávat otázka, nakolik pojem *monolog* skutečně potřebujeme, případně nakolik jej můžeme chápat jako pojem *dialogu* rovnocenný, nakolik mu dokážeme přiřknout suverénní význam, který by se uplatňoval i *bez vztahu k pojmu dialog*. A naopak – nakolik je tento pojem schopný přežít *pouze* jako pojem vztažený k dialogu, případně dialogu přímo podřízený.

Zpravidla se tyto dva pojmy chápou jako pojmy protikladné, duální – vše, co není monolog, musí být dialog, vše co leží za hranicí dialogu, bude patrně monolog. Při bližším pohledu se přitom začne ukazovat, že pojmy vykazují tendenci neustále se překrývat, dynamicky prostupovat a v konkrétních komunikačních situacích se mohou uplatňovat současně – v různém poměru a v různých formách, jako pojmy *dialogičnost* a *monologičnost*, případně *tendence k monologu* a *tendence k dialogu*. Zároveň se nabízí otázka, jestli tyto dva pojmy mohou skutečně pokrýt celou oblast komunikace – a jestli nepotřebujeme pojmy další.

Pojmy přitom nelze vnímat mimo kontext, ve kterých se uplatňují. Význam pojmu monolog (dialog) v divadle se nepřekrývá tak docela s významem monologu (dialogu)

v dramatu a tím méně s monologem (dialogem) v komunikační praxi skutečného života. Přesto je tu samozřejmě cosi, co pojmy napříč kontextů, ve kterých ožívají, nutně spojuje a propojuje. Mně přitom nepůjde ani tak o katalogizaci těchto pojmů, jako spíše o prozkoumání jejich významových rozměrů a významových souvislostí, které se nakonec v divadle a dramatu – podobně jako ve skutečném životě – uplatňují zároveň jako významy metaforické. *Neboť samo o sobě držet monolog (vést dialog) už něco znamená.*

2.1 MONOLOG A DIALOG JAKO POJMY V BĚŽNÉM JAZYCE

Obecně se **dialogem** rozumí hovor dvou a více lidí, během kterého dochází k výměně názorů. Často se říká „*konstruktivní dialog*“. Dialog bývá o něčem, vede se s určitým cílem – vyjasnit problém, dojít smírné dohody atd. Ne každý rozhovor dvou a více lidí přitom člověk musí hned označit za dialog – tlachání u piva si patrně pojmenování tímto honosným cizím slovem nezaslouží, a to ani v případě, že u stolu dochází k výměně názorů.

Monologem se přitom rozumí souvislá promluva pronášená více méně bez ohledu na ostatní přítomné osoby. Přednáška, sáhodlouhý projev k jakémukoli tématu, pokud je na místě, vyprávění – nic z toho člověk za monolog přirozeně neoznačí, neboť nepřetržitost promluvy se zde *předpokládá* a je *žádoucí*. Ten, kdo vede *monology*, si přitom většinou „vystačí sám“ – a i když snad čerpá energii ze svých posluchačů, nečeká na jejich reakce. Nepronáší monology, aby následně ve své řeči zpracovával odpovědi svých posluchačů. Jeho promluva přitom není očekávána nebo žádána – hovořící má spíše něco na srdci a ostatním staví své myšlenky na odiv, ať se jim to líbí, nebo ne.

Obecně se má za to, že je dobré *umět vést dialog* a není slušné držet ve společnosti dalších lidí *rozsáhlé monology*, pokud to situace přímo nepředpokládá. V běžném životě, mimo divadelní situaci, může člověk říct: „Tito dva spolu vedou pěkný dialog.“ Nikdy však „Měl pěkný monolog.“ Tyto pojmy jsou tedy v běžném jazyce vnímány a používány jako pojmy normativní. Zatímco dialog je pojem v běžném životě vyloženě

pozitivní, monolog má význam negativní. Naše představa komunikace a kultury komunikace předpokládá *výměnu* názorů, *ohledy* na ostatní, jistou *spravedlnost* ve věcech zabírání prostoru – a celkovou *kultivovanost*. To jsou přitom pojmy, které se přirozeně asociují s pojmem dialogu, nikoliv s pojmem monologu.

Nakolik a jakým způsobem hodnotící rozměr těchto pojmů v běžném životě souvisí s jejich významy v divadelní teorii a širěji v divadle vůbec? Je skutečně dialog *lepší* než monolog, pokud si odmyslíme situace, se kterými jsou tyto pojmy běžně spojovány?

Otázkou přitom zůstává, jestli člověk slovo *monolog* nepoužívá vždy s nepřímým odkazem na divadelní praxi, tj. jestli slovo *monolog* vůbec v běžném jazyce existuje jinak než jako přirovnání. Mukařovský například konstatuje, že termín *monolog* byl vytvořen pro drama a jinak v běžném životě neexistuje¹, vzápětí však jakožto vědec pojmu používá k označení komunikačních situací, které se vyskytují i v běžném životě a dále operuje s *monologem* jako součástí běžné komunikační praxe. Bezpochyby přitom pojem monolog z obojího – z lingvistického uvažování a z reflexe divadelního a dramatického umění – nakonec prosakuje do běžného jazyka. Zdá se však, že původ termínu monolog je pro jeho význam podobně určující jako obsah, který nese v oblastech, z nichž pochází – jinak řečeno, kde se mluví *o monologu*, mluví se vždy tak trochu *o divadle*, což patrně nemusí nutně platit pro *dialog*.

Zdá se, že v běžném životě – a ani v teoretické literatuře, se kterou jsem se seznámil – pojem dialog nutně nepředpokládá právě a jedině dva účastníky hovoru – a v principu mezi rozhovorem dvou a více lidí neshledává žádný rozdíl. Pro mě je tu přitom rozdíl zásadní. Hovor více než dvou lidí se v mých očích z principu nutně rozpadá *do shluku monologů* (v obvyklém slova smyslu) případně hypoteticky *do shluku jednotlivých dialogů*, zatímco hovor dvou lidí vnímám jako dialog i tehdy, pokud sestává ze dvou monologů (v obvyklém slova smyslu). Je vůbec *dialog* ve třech možný? A jaký je rozdíl mezi dvěma monology a jedním dialogem?

¹ Mukařovský 1946, str. 31

2.2 MONOLOG A DIALOG JAKO POJMY V BĚŽNÉM DIVADELNÍM NÁZVOSLOVÍ

V rámci běžného divadelního názvosloví se monologem rozumí rozsáhlá, nepřetržitá promluva jedné postavy. Abychom takovou promluvu mohli označit za monolog, musí přitom sama o sobě fungovat jako *celek* – jednoduše řečeno tedy mít začátek, střed a konec. Zdá se přitom, že rozsáhlost jde s tendencí tvořit *celek* ruku v ruce – a že adept herectví připravující si na přijímací zkoušky *monolog z dramatické literatury* může sáhnout v podstatě po jakékoli rozsáhlejší replice, aby splnil základní zadání úkolu – i kdyby třeba byla vytržená z dialogu, který by se skládal ze samých rozsáhlých replik. Podobně pokud herci dostanou za úkol připravit si dialog, bude se předpokládat, že v ohnisku jejich zájmu bude *vzájemnost* jejich komunikace a že v dialogu, který si vyberou, repliky budou především sloužit *celku* dialogu, spíše než tvořit *celky* samostatné.

2.3 ARISTOTELOVA POETIKA

Jen pro úplnost: Aristoteles se ve své Poetice pojmy *monolog* a *dialog* nezabývá – pouze se zmiňuje o počtu herců vystupujících na scéně. Aischyla uvádí jako toho, který *k jednomu herci přidal druhého a z dialogu učinil hlavní složku* – přičemž Aristoteles předpokládá, že tento revoluční Aischylův vklad pozdější dramatici zcela samozřejmě respektují a jím objevených možností využívají.² Ještě před Aischylovým druhým hercem však jako partner herci funguje chór – hovořit tedy o *monologickém* divadle ve smyslu monodramatu tak, jak jej zažíváme dnes, možné není.

2.4 MONOLOG A DIALOG U JANA MUKAŘOVSKÉHO

„*monolog a dialog jsou dva navzájem protikladné elementární postoje*“³

Akademik Jan Mukařovský se pojmy monolog a dialog zabýval v nejednom svém textu. Já se zde dotknu jeho studie „Dialog a monolog“ z roku 1940, krátkého textu

² Aristoteles, str. 39

³ Mukařovský 1940, str. 19

z programu D 37 „K jevištnímu dialogu“ (zjevně z roku 1937) a částečně též záznamu universitní přednášky „Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu“ z roku 1946. V této části se pokusím sledovat jeho myšlenky a na jejich podkladě si ujasnit své vlastní postoje.

2.4.1 Monolog jako nepřetržitá promluva

Mukařovský vychází z protikladnosti našich pojmů a rozlišuje vztah monologu a dialogu k časoprostorové situaci dané komunikace: “Především, co je dialog? Lingvisticky vzato, jeden ze dvou základních útvarů řeči, protiklad monologu, ovšem nikoli monologu divadelního, nýbrž takového jazykového projevu, jenž – byť i adresován posluchači – je svou **nepřetržitostí do značné míry osvobozen od zřetele k jeho okamžité reakci** i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou, v které se účastníci projevu nacházejí. [...] Dialog je naproti tomu těsně spjat se ‚zde‘ a ‚ted‘ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou; proto se obratem ruky stává z posluchače mluvčí a funkce nositele jazykového projevu přeskakuje stále od účastníka k účastníku.“⁴ Je to přitom **nepřetržitost monologického jazykového projevu**, která podle Mukařovského stojí za jeho osvobozením od těsného sepětí s aktuální situací a zřetele k posluchačově reakci. Jako kdyby proud řeči vedl z času a prostoru pryč, kamsi mimo tady a teď. Jsou to tedy zlomy, švy v dialogu, momenty střídání, které komunikaci přitiskávají k časoprostoru – nebo, ještě dále, onen časoprostor spolutvoří. Co je ovšem to mimo, kam míří monolog? Vzniká v toku řeči autonomní časoprostorová situace? Situace uvnitř situace, ze které řeč utíká? A jak taková situace vzniká? Pouhým nepřetržitým proudem řeči? Monolog představuje ve vztahu k dialogu zbavení se tíže a rizika nepředvídatelnosti. Ten, kdo mluví, není vystaven nutnosti *reagovat*, a vývoj situace tedy do značné míry určuje sám.

⁴ Mukařovský 1937, str. 30

2.4.2 Monolog jako jazykový projev mezi trvale aktivním a trvale pasivním subjektem

Později ve své studii Mukařovský naráží na problém vnitřního monologu (viz níže). V úvodu svých úvah na toto téma vyslovuje základní teze, které je třeba mít pro přemýšlení nad naším tématem neustále na paměti: **„Každý jazykový projev předpokládá aspoň dva subjekty, mezi kterými jazykový znak prostředkuje: subjekt, od kterého jazykový znak vychází (mluvčí), a subjekt, ke kterému se tento znak obrací (posluchač).** Naznačili jsme již, že při monologu je jeden z těchto subjektů **trvale aktivní, druhý trvale pasivní**, kdežto při dialogu se role stále vyměňují: každý z obou subjektů je střídavě aktivní i pasivní. Zdá se na první pohled, že pojem ‚subjekt‘ je zde nutně synonymem pojmu ‚konkrétní psychofysické individuum‘, ale není tomu tak: již z nejběžnější jazykové praxe je znám jev zvaný ‚samomluva‘, při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofysické individuum je tedy při samomluvě nositelem *obou* subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního i pasivního.“⁵ Pro nás je přitom podstatné, že Mukařovský nepřipouští existenci monologu a de facto jakéhokoli jazykového projevu *bez druhého subjektu*, kterému je jazykový projev adresován – a zároveň připouští, že tímto *druhým subjektem* nemusí být druhé psychofysické individuum.

2.4.3 Co bylo dřív

Jednou z otázek, kterých se Mukařovský dotýká (s ohledem na dvě jemu známé studie na toto téma), je otázka, co bylo dřív: Monolog, nebo dialog? Nalézt odpověď na tuto hypotetickou otázku jistě není až tak důležité (pokud vůbec možné), na samotných úvahách se ale ukazuje, jak je k pojmům možné přistupovat. Tarde, kterého Mukařovský cituje, vyslovuje tezi, že monolog dialogu předcházela, protože dříve, než si lidé začali vyměňovat názory, rozdávali náčelníci zbytku společenství rozkazy.⁶ Dále se Tarde odvolává na obecnou tezi, „že jednostrannost předchází před vzájemností.“ Tarde zde přitom neuvažuje komunikaci nonverbální a omezuje se ve svých myšlenkách pouze na

⁵ Mukařovský 1940, str. 24

⁶ (a dále) Mukařovský 1940, str. 19

projevy řečové: „Dar řeči přispíval jistě k vyvýšení mluvícího jedince nad jeho okolí. Z toho lze vyvozovat, že monolog otce mluvícího k dětem a otrokům předcházela před vzájemným hovorem otroků a dětí i před rozhovorem jich s otcem a náčelníkem.“ Tarde tedy předpokládá, že jedinec lépe obdařený schopností vyslovovat své myšlenky, této schopnosti využíval k monologickým promluvám spíše než k navazování, podněcování dialogů. Jako prvotní klade tedy *monolog*.

Rovněž není bez zajímavosti, že Tarde identifikuje s monologickým postojem rozkazy – což není vůbec tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát. Jakkoli je rozkaz promluvou, která nepředpokládá *zahájit diskuzi*, je promluvou, která *vytváří* časoprostorovou situaci a ustavuje konkrétní vztah mezi mluvčím a osloveným – přičemž sama o sobě, vytržená z této situace, není myslitelná. Mukařovský Tardeho tezi rozporuje s tím, že se v případě rozkazů přímo jedná o dialogy, přičemž *vyhovění rozkazům*, mimojazykové jednání, klade jako repliky, odpovědi. Z mého pohledu přitom není podstatné, jak a zdali vůbec přichází na rozkaz nějaká reakce, jako spíš postoj, se kterým je rozkaz udílen. A ten *není* monologický.

Proti Tardeho tezí klade Mukařovský citace ze studie Jakubinského: „připomínaje si dobu strávenou mezi těmito polosedláky a polodělníky, s údivem zjišťuji, že jsem *nikdy* (zvýraznil Mukařovský) neuslyšel monologů, nýbrž jen *úryvkovité* dialogy. [...] *nikdo nikdy* nevyprávěl o svých dojmech, nýbrž omezovali se zpravidla na více nebo méně živý rozhovor. [...] Všechna tato pozorování dokazují, že monolog je do značné míry *umělou* formou a že *skutečnou svou podstatu odhaluje jazyk v dialogu*.“⁷ Usuzovat na nepřírozenost monologické komunikační formy na základě pozorování komunikace jedné určité skupiny lidí není jistě úplně korektní. Pokud si však připustíme, že je tu jakási *podstata* jazyka, kterou je možné spatřit, pozorovat, zdá se, že je to skutečně *dialog*, kde se projevuje ve své úplnosti. Nakolik je však této úplnosti dosahováno *posléze* a nakolik se jazyk projevuje nejprve jako *monolog*? Dále Jakubinskij: „Ne nadarmo se říká, že je třeba *umět* naslouchat druhému, *naučit* se dopřávat mu sluchu, kdežto přerušovat jej netřeba umět, protože k tomu sklon je vrozený... [...] Dialog, přestože je beze vší pochyby jevem kulturním, je zároveň větší

⁷ Mukařovský 1940, str. 20

měrou než monolog i jevem přírodním.“ Jakubinskij tedy předpokládá přirozenou lidskou tendenci *reagovat*, která, pokud je jí dopřáno prostoru projevit se, z každého případného monologu učiní dialog. Monolog se zde tedy jeví jako komunikační situace, kdy jeden hovoří a druhý si *nedovoluje* jeho promluvu přerušit, případně na ni reagovat, případně mu to ze strany hovořícího *není umožněno* – což jednoznačně vede k závěru, že monolog má co dělat s *umělostí*. Na druhou stranu je třeba uvědomit si, že pro jednoho může být projevem nejhlubší přirozenosti hovořit, pro druhého projevem nejhlubší přirozenosti jen tiše vnímat.

2.4.4 Mukařovského tři nezbytné a všudypřítomné stránky dialogu

Mukařovský ve své studii dále vytyčuje tři nutné aspekty dialogu. Pokud alespoň jeden z těchto aspektů nebude v komunikační situaci přítomný, nebude se tedy jednat o dialog. Mě především zajímá, nakolik lze tyto *stránky dialogu* vysledovat i v projevu, který je z mého pohledu monologický – a kde tedy vlastně probíhá ona hranice mezi jedním a druhým.⁸

PRVNÍ STRÁNKA: Vztah mezi oběma účastníky, z pohledu mluvčího označitelný jako vztah „já a ty“. Pokud se tento vztah uskutečňuje i v rámci monologu, Mukařovský hovoří o jeho *dialogickém zabarvení*. Role „já a ty“ se přitom při dialogu stále vyměňují – „vzájemný vztah účastníků hovoru je proto pociťován jako napětí, neupoutané k žádné z obou mluvčích osob, nýbrž existující skutečně ‚mezi‘ nimi“. V monologu logicky naproti tomu role „já a ty“, pokud se vůbec uplatňují, zůstávají neměnné a vzájemný vztah – pokud jaký je – je pociťován jako napětí upoutané k mluvčímu, případně druhé přítomné osobě. Mukařovského „mezi‘ nimi“ tu znamená dynamiku vztahu, jeho proměnlivost, která se v monologu *neuskutečňuje*, ledaže by opět byl *dialogicky* zabarvený.

DRUHÁ STRÁNKA: *Přítomnost předmětné situace v hovoru*. „Druhou základní stránku dialogu tvoří vztah mezi účastníky hovoru na straně jedné a reální, předmětnou

⁸ Následující citace k *třem stránkám dialogu*: Mukařovský 1940, str. 20-21

situací, která účastníky ve chvíli hovoru obklopuje, na straně druhé. Předmětná situace může do hovoru vnikat nepřímo, stává-li se jeho tématem, i přímo, a to tak, že svými proměnami má vliv na směr rozmluvy [...] Předmětná situace je tedy v dialogu všudypřítomná, ne-li vždy aktuálně, tedy aspoň potenciálně.“ Nutnou stránkou dialogu je tedy potenciální všudypřítomnost předmětné situace, která logicky *neplatí* pro monolog. Jinak řečeno, monolog na rozdíl od dialogu *může* existovat i vyvázán z předmětné situace, ve které se uskutečňuje. Napadá mě, jestli to není spíše tak, že dialog *nutně* ustavuje předmětnou situaci určitého charakteru, přičemž situace, kterou *nutně* ustavuje monolog, je určitým způsobem odlišná. Později se dostanu k Veltruskému, který myšlenku rozvádí a jako určující pro dialog klade přítomnost *prostoru*.

TŘETÍ STRÁNKA: *Střídání aspoň dvojího kontextu*. Třetí nutná stránka dialogu podle Mukařovského se týká jeho sémantického rozdílu od monologu. „V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikery, aspoň dvojí kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý. Nemůže se ovšem ani dialog obejít bez významové jednoty, avšak ta je dána předmětem hovoru, tématem, jež musí být v dané chvíli stejné pro všechny účastníky; bez jednoty tématu je dialog nemožný, srvn. Posměšné lidové rčení ‚já o voze a on o koze‘ [...]“

Kontext se tu tedy překrývá s komunikující identitou přítomného individua. Místo *kontextu* bychom tedy patrně mohli mluvit o *úhlu pohledu, perspektivě*. Monolog, ve kterém by se střetávalo (na úrovni disputace) více úhlů pohledu, by patrně Mukařovský označil za *dialogicky zabarvený*. Pro *monolog* je tedy příznačná *osamocenost* úhlu pohledu, který se vždy uplatňuje jako jediný, aniž by narážel na jakýkoli jiný.

Na základě těchto *tří stránek dialogu* pak Mukařovský vyhláší tři *typy dialogu* vždy podle toho, která ze „stránek“ převažuje a dialog svými vlastnostmi zabarvuje. – *Dialog osobní* (za jehož nejkrajnější podobu Mukařovský označuje *hádku*, k čemuž se vrátím později), *dialog situační* (v exemplární podobě dialog pracovní) a nakonec *konversaci* (jejímž cílem a krajní mezí je čistá hra významů, hovor pro hovor sám). Není přítom bez zajímavosti, že první dva typy Mukařovský chápe jako životní samozřejmost, zatímco *konversaci* klade jako *kulturní výboj*, kde *téma dialogu* (rozumím tedy celkově obsah) *vychází ze svobodné volby mluvčích*. Oproti tomu téma prvních dvou typů dialogu bývá

podle Mukařovského předurčeno nebo i zcela dáno *zvnějška*, situací psychologickou nebo předmětnou.

Tím přitom Mukařovský typologii dialogu pouze načíná. Nepřeberné množství nejrůznějších odstínů dialogu by se jistě dalo do detailu charakterizovat – není to ovšem předmětem ani zájmu Mukařovského ani zájmu mého. A proto se můžeme posunout k Mukařovského *psychologii jazyka* a s ní související provázanosti dialogu s *monologem*.

2.4.5 Monolog jako zaměření na „já“

V kapitole *Otázka psychického subjektu v dialogu a monologu* své studie Mukařovský zkoumá problematiku *vnitřního monologu*. V té věci bere si k ruce mimo jiné pojednání z pera básníka E. Dujardina, „Le monologue intérieur“⁹. Ten pojímá *vnitřní monolog* jako projev z podstaty dialogický. Mukařovský Dujardinovy myšlenky komentuje pro mě důležitými slovy: „Počíná se nám ozřejmovat, proč se duševní život jeví Dujardinovi jako dialog: *'nahodilost* sledu, v kterém za sebou jdou jednotlivé jeho fáze, působí stálou významovou proměnlivost podobající se významové proměnlivosti dialogu.“ Dále cituje Dujardina: „Psycholog řekl by, že netoliko myslíme v několika ‚plánech‘, ale že naše myšlenka neustále přeskakuje z jednoho z těchto plánů do druhého; děje se to s rychlostí, která dodatečně může budit zdání současnosti, aniž jí ve skutečnosti je; a v tom právě záleží dojem neuspořádané nahodilosti, kterým působí vnitřní monolog. [...] vzájemné prolínání a střídání několikerého kontextu jsme označili za jednu ze základních stránek dialogu. Jak ukazuje básník, je tento podstatný příznak dialogu obsažen již v duševním dění, z kterého jazykový projev vzchází a jemuž tedy přísluší priorita před jazykovým projevem.“

Napadá mě, že Dujardin zde uvažuje pouze takový proud vědomí, ve kterém se *něco děje*. A právě tato *dějovost* zde znamená onu dialogičnost, střetávání vícerých kontextů etc. Dále se téhož dotýká Mukařovský ve své přednášce (viz níže), kde dialog identifikuje s dramatičností a pojmenovává jako *řetězec akcí a reakcí*. Lze si přitom,

⁹ Mukařovský uvádí toliko: Paris 1931

myslím, představit i vědomí klidné (například během meditace, u lidí vnitřně smířených etc.), promlouvající *monologický* – nebo úplně tiché, nepromlouvající vůbec.

Mukařovský se na základě pozorování vnitřního monologu snaží ověřit „*domněnku, že při samém zrodu jazykového projevu se uplatňuje kolísání mezi zaměřením na ‚já‘ a zaměřením na ‚ty‘, a tedy i kolísání mezi monologem a dialogem.*“¹⁰ Pokud však toto platí pro zrod *jazykového projevu*, neplatí to pro zrod jakéhokoliv (komunikačního) projevu? Tedy konec konců jakéhokoli jednání, které přesahuje základní fyzické potřeby jednoho *konkrétního psychofysického individua*? Není přitom zmíněné kolísání samotnou podstatou dramatické situace lidského života – a tedy nadneseně řečeno základem veškeré dramatičnosti, ať už se nakonec projevuje jakkoliv?

V závěru kapitoly o vnitřním monologu Mukařovský shrnuje, „že monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a že monolog s dialogem **nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řazené formy jazykového projevu**, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy.“¹¹

2.4.6 Dialogičnost a monologičnost

Jak tedy Mukařovský chápe a vymezuje tyto soupeřící síly, tyto protikladné elementární postoje? Dialogičnost Mukařovský definuje jako „*potenciální tendenci ke střídání dvou nebo i více významových kontextů, tendenci, jež se uplatňuje netoliko v dialogu, ale i v monologu.*“¹² V rámci dialogu se přitom dialogičnost nemusí nutně uplatňovat s ohledem na střídání replik: „Čím ‚dialogičtější‘ je dialog, tím hustěji je významovými zvraty prostoupen bez ohledu na hranice replik.“¹³ Podobně by se přitom jistě dalo promluvit i o monologu – čím méně významových zvrátů se v něm bude odehrávat, tím „monologičtější“ patrně monolog bude.

¹⁰ Mukařovský 1940, str. 24

¹¹ Mukařovský 1940, str. 24

¹² Mukařovský 1940, str. 27

¹³ Mukařovský 1940, str. 27

Dialog s ohledem na tuto tezi Mukařovský redefinuje jako „zvláštní druh významové výstavby, zaměřený na maximum významových zvrátů“ – přičemž rozvržení v repliky klade jako znak druhotný.

A monologičnost? *Monologickou tendenci* můžeme podle Mukařovského pozorovat v téměř každé rozmluvě. Nejprve připomíná *známou okolnost*, „že zpravidla jeden z mluvčích projevuje snahu ovládnout hovor“. Pro mě přitom není zajímavé ani tak to, že si jeden mluvčí z různých důvodů a na základě různých okolností uzurpuje více prostoru a dochází v tomto smyslu k *nerovnoměrnosti* (dalo by se snad dokonce i říct *nespravedlnosti*, neboť všechny tyto kategorie vnímáme na pozadí naší představy o tom jak by komunikace *měla* vypadat). Zajímá mě jiný moment, kterého si Mukařovský všímá: „*například dochází k monologisaci dialogu i v klidné besedě mezi účastníky sobě navzájem blízkými a rovnými tím, že jeden z mluvčích zapomene na svého partnera a mluví ‚pro sebe‘, oddává se vzpomínání nebo zahloubává se do svého nitra*“ Příznačně tu Mukařovský mluví o *zapomenutí a zahloubání* se, jako kdyby se jednalo o něco nepatřičného, co se v rámci dialogu *nesluší*.

Přímou definici *monologičnosti* přitom Mukařovský nenabízí a pojem *monolog* ve vztahu k novému vymezení pojmu dialog (*zvláštní druh významové výstavby zaměřený na maximum významových zvrátů*) neredefinuje. Pokud vyjdeme z toho, že monologičnost je vzhledem k dialogičnosti postojem *protikladným*, bude to významová *jednota*, co bude pro monologičnost určující: „Zvláštní druh monologisace nastává tehdy, dostoupí-li konsensus rozmlouvajících osob takové míry, že úplně zmizí mnohonásobnost kontextu, nutná pro dialog; v takovém případě mění se dialog jako celek v monolog střídavě pronášený.“ Mukařovský svoji tezi ilustruje na rozhovoru složeném ze souhlasných replik:

Cizinec: V této chvíli se lidé ve světnici mlčky usmívají...

Stařec: Jsou klidní... Neočekávali jej dnes večer...

Cizinec: Usmívají se bez pohnutí... ale hle, otec klade prst na rty...

Stařec: Ukazuje na dítě, které usnulo na srdci matčině...

Cizinec: Matka se neodvažuje zvednout zrak ze strachu, aby nevyrušila dítě ze spánku...

*Stařec: Už nepracují... Panuje hluboké ticho.*¹⁴

2.4.7 Dramatický dialog, dialog v literatuře

V dalším textu, ve skutečnosti „záznamu posluchače universitní přednášky“, se Mukařovský zabývá výslovně dialogem (a monologem) v literatuře – a logicky tedy především dialogem v dramatu.¹⁵

V zápisu přednášky se objevuje další definice monologu: V rámci divadelního úzu „míní se monologem **dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem**“. Předmětem Mukařovského zájmu je přítom na tomto místě monolog ve smyslu lingvistickém. Tedy jazykový projev „o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních.“ Dále: „Typickým monologem ve smyslu lingvistickém je proto např. vypravování.“ Dále: „Také v dramatu jsou monology jen vyprávění“ A: „V dramatice je základním plánem dialog a monolog je jen součástí dialogu – je to monolog vklíněný do dialogu“¹⁶ – zde Mukařovský nepočítá s možností monodramatu, resp., dramatu, kde není hovoru mezi dvěma postavami. (tamtéž dále: „Drama jsou básnické dialogy, ne monology.“) Středověké plankty zmiňuje jakožto výjimku, o níž podle něj ovšem hovoříme jako o dramatické literatuře pouze proto, že *víme*, že byly předváděny. Tu je tedy pro Mukařovského nakonec přece jen určující, zdali text dojde (je určen pro) zpracování na jevišti, či nikoliv.

2.4.8 Dialog a dramatico, dialog jako řetězec akcí a reakcí

„Máme-li míti v básnictví **pocit dramatickosti**, musí se tento zakládat na dialogičnosti, která je cítěna jako akce – jednání.“¹⁷ Pakliže tedy nacházíme v monodramatu nebo v rámci vysloveně monologického dramatu dramatickosti, bude se patrně podle Mukařovského zakládat na *dialogičnosti* obsažené v monologu. V tomto smyslu Mukařovský připouští možnost rozšířit tyto významy (monolog a dialog) za

¹⁴ Maeterlinck - Intérieur

¹⁵ Mukařovský 1946, str. 30

¹⁶ Mukařovský 1937, str. 31

¹⁷ Mukařovský 1937, str. 31

hranice jazykové praxe: „Oblast dramatická v divadle vznikne, když nějakým způsobem počin vzbuzuje protikladový počin nebo počin navazující na počin předešlý. **Takový řetěz akcí a reakcí je možno nazvat dialogem.**”¹⁸ – *Protikladový počin nebo počin navazující* lze přitom chápat v souvislosti s Aristotelovým konceptem žádoucí *nevyhnutelnosti* dějového vývoje, kdy po začátku *nutně* následuje střed, po němž *nutně* následuje konec.¹⁹ Mukařovský sám se Aristotela dotýká v programu D37 – a to mírně rozporně k výše citované myšlence – “Pro svobodný jevištní dialog nemůže platit aristotelský zákon pravidelně stoupajícího napětí, z druhé strany však není nemožné, že právě tato forma je s to, aby obnovila pocit tragičnosti[...].” Na jedné straně tedy máme lákavou představu *svobodného jevištního dialogu*, který je vyvázaný ze všech předepsatelných zákonitostí (a proto *může* obnovit pocit tragičnosti), na druhé straně poznatek, že *dramatično* vzniká, když akce vyvolává reakci. Nejde tu přitom o *pravidelnost* stoupajícího napětí, jako spíš o skutečnost, že napětí vzniká jaksi *zákonitě*, v důsledku sledování pravděpodobnosti a nutnosti vývoje děje.

Přesto však je jazyková podstata dialogu pro Mukařovského důležitá. U pantomimy, kde jistě můžeme rovněž mluvit o dialozích, poukazuje na skutečnost, že jednotlivá herecká gesta vlastně zastupují slova, (dále) případně že jakožto znaky *zastupují skutečnost stejně jako ji zastupují slova.*²⁰ Postupně přitom dochází k závěru, že základní jednotkou dialogu je *slovo jakožto čin*. „Dialog je určitá řada akcí a reakcí, která probíhá slovem. Slovo a jednání v jistých případech do sebe velmi těsně zapadají; slovo tedy není něco, co je akcí jen doprovázeno nebo co stojí mimo ni, nýbrž slovo je akce sama. Na divadle nelze pojímat, že by byly v dramatu dvě věci: rozmluva a čin. Kdybychom viděli čin jen v akcích a ne také ve slovech, byla by slova zbytečná. Tedy, jak jsme již řekli, slovo je akce sama – totiž slovo dialogické.”²¹

Slovo, které je akcí samou, je tedy slovo dialogické. Existuje něco jako slovo monologické? Slovo, které *není akcí samou*? Které nemá žádný důsledek. Nebo žádný důsledek nepředpokládá?

¹⁸ Mukařovský 1937, str. 32

¹⁹ Aristoteles, str. 43

²⁰ Mukařovský 1937, str. 32

²¹ Mukařovský 1937, str. 32

2.5 VELTRUSKÉHO MONOLOG A DIALOG V ČASE A PROSTORU

Pojmy monolog a dialog se zabývá Jiří Veltruský ve své knize *Drama jako básnické dílo*. V mnohém se odvolává na svého předchůdce a učitele Jana Mukařovského, jeho myšlenky však rozvádí a doplňuje.

„Dialogem se obecně rozumí jazykový projev pronášený střídavě několika mluvčími, kteří si zpravidla své repliky adresují.“ Co je oproti tomu monolog, Veltruský neříká. Můžeme vyjít z jeho definice dialogu a říct, že monologem se obecně rozumí jazykový projev pronášený *jedním mluvčím*. Rozdíl v počtu mluvčích – tedy jestli je mluvčí jen jeden, nebo je mluvčích více, má přitom pro Veltruského následující důsledky: **„Lze tedy dialogický projev od monologického odlišit tím, že se uskutečňuje nejen v čase, nýbrž i v prostoru. To znamená, že se v každé jednotce dialogu vytváří zvláštní průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, zvláštní zde a teď“**. Toto *zde a teď* se neustále proměňuje, jako se v každém jazykovém projevu přítomnost neustále mění v minulost a budoucnost v přítomnost. *Proměnlivý* průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, měnící se *zde a teď* bývá běžně nazýváno mimojazykovou situací jazykového projevu. Touto situací rozumíme ovšem nejen situaci předmětnou, tj. soubor věcí, které účastníky rozhovoru obklopují, nýbrž i samy účastníky hovoru, celkové duševní rozpoložení každého z nich, všechno, co společně znají, jejich vzájemný poměr a napětí mezi nimi atp., zkrátka všechno to, co bývá označováno jako situace psychologická. Vztah mezi dialogem a mimojazykovou situací je velmi intenzivní a vzájemný[...]²²

Zatímco monolog tedy existuje pro Veltruského jako proud jazyka v čase, vyvázán z prostoru, dialog předpokládá existenci celé mimojazykové situace. Veltruský monologu upírá kontakt s „psychologickou situací“, respektive – jakýkoli takový kontakt by patrně označil za dialogickou tendenci uplatňující se v rámci monologu.²³ Veltruský nahlíží *dialog* jako *moment*, ve kterém se vedle času *uskutečňuje i prostor*. Logicky vzato tedy pro Veltruského platí, že ve chvíli, kdy se v rámci monologu *prostor* uskutečňuje, překračuje sám sebe jakožto monolog a vstupuje do světa dialogu. Toto napětí, touha po překročení vlastní hranice, která monologu dává jeho identitu, zdá se

²² Veltruský 1942, str. 16

²³ Veltruský 1942, str. 16

být přítom v monologu vždy obsaženo. Monolog, který neriskuje zrušení vlastní monologičnosti, který ji de facto nepřetržitě nenarušuje, není myslitelný. Věc se má asi tak, že prostor vzniká v momentě, kdy beru na vědomí druhého člověka. Jinak zůstávám vržen *do času*.²⁴

Veltruský dále chápe monologičnost jako cosi podřízeného: „Nedostatek zapojení do mimojazykové situace je tedy společným jmenovatelem podřízenosti a monologičnosti.“²⁵

Veltruský se hlásí k Mukařovského tezi, že podstatou dialogu je mnohost významových kontextů – a nikoliv rozdělení na repliky. Dialogičnost můžeme podle Veltruského nalézt i tam, kde mluví pouze jeden jediný mluvčí – a to za předpokladu, že se v jeho řeči setkává více „významových kontextů“.²⁶

2.5.1 Veltruského dramatický monolog, dramatický dialog

Veltruský se snaží dohledat zákonitosti ve vztahu mezi dialogem v dramatu a mimojazykovou situací, ve které se tento dialog odehrává: „V dialogu dramatickém je celá věc o to složitější, že drama – jako každé básnické dílo – vládne prostředky jediné jazykovými, a neobsahuje tudíž mimojazykovou situaci, která by existovala vně jazykového projevu a v něm se toliko obzrcovala. Je tedy snad dramatický dialog prost jakéhokoli vztahu k situaci? Jinými slovy: není tedy dramatický dialog opravdovým dialogem? Prostým nahlédnutím do kteréhokoli dramatu se lze ovšem přesvědčit, že tomu tak není, že totiž i dialog dramatický je v každém okamžiku svého průběhu spjat s určitou situací. Rozdíl však je v tom, že tato situace zde není dána jako objektivní realita existující *vně* jazykového projevu, nýbrž je dána *v něm* jakožto nehmotný význam, který

²⁴ Tu mě napadá, že jsem měl kdysi v ruce (pro mě přinejmenším v tu dobu) naprosto neprůchozí Beckettův román *Nepojmenovatelný*, ze kterého jsem měl právě ten zneklidňující pocit: Že se totiž jedná o monolog, který sám sebe nepřekračuje. Jednalo se o proud vědomí člověka uvězněného kdesi ve vzduchoprázdnu, v Prostoru, který ovšem nebyl přítomný.

²⁵ Veltruský 1942, str. 62

²⁶ Veltruský 1942, str. 70 „...rozdělení na repliky je toliko druhotným znakem dialogu, kdežto specifická je právě významová výstavba spočívající v mnohosti významových kontextů“

je jazykovým projevem teprve vytvářen.²⁷ Podobně jako Mukařovský, Veltruský zde neopouští popisování již existujících dramát. Z našeho pohledu je přitom možné představit si *jakýkoliv* dialog jako dialog *dramatický*. Veltruského teze přitom platí *i tehdy*, neboť, jak se zdá, *je to naše čtení*, náš způsob vnímání, který dramatickému dialogu propůjčuje moc mimojazykovou situaci tvořit. – Proč však upírat tyto možnosti *monologu*? - Je to šev mezi replikami, přítomnost *druhého* subjektu, skrz kterou čteme promluvy jako něco, co má moc ustavit prostorovou situaci?

2.6 KOMUNIKACE MEZI AUTOREM A ČTENÁŘEM

Veltruský poukazuje na skutečnost, že drama, případně dramatický dialog je nutné chápat též jako komunikaci, která probíhá mezi autorem a čtenářem (resp. publikem): „Dramatický dialog je totiž netoliko souborem střídavých projevů několika mluvících osob, nýbrž zároveň – spolu s těmito osobami náležitými do ‚mimojazykové situace‘ – je projevem jediného mluvčího: básníka. Projevy každé osoby pak jsou stavěny nejen tak, aby jim rozuměly ostatní osoby, nýbrž také tak, aby jim rozuměl čtenář a větší či menší měrou tak, aby čtenář rozuměl, jak jim rozumějí jednotlivé osoby. Úhrnně lze tedy říci, že dramatický dialog je na jedné straně jako každý dialog souborem vzájemných projevů několika osob, na druhé straně pak jednotným projevem básníka, obracejícím se ke čtenáři – a o to právě je jeho výstavba složitější.“²⁸

O co se však ze strany básníka vůči čtenářům jedná: O promluvu dialogickou, nebo monologickou? Taková otázka už sama o sobě předpokládá platnost teze, že dialogičnost, případně monologičnost, se může uskutečňovat už v rámci jedné, osamocené, izolované promluvy. Mimo jiné tím se budu zabývat v následující části.

2.7 POJMY DIALOG A MONOLOG NA ÚROVNI SAMOSTATNÝCH PROMLUV

Jak jsem již ve svých komentářích k Mukařovskému a Veltruskému naznačil, cítím, že pojmy *dialog* a *monolog* mohou jistého uplatnění docházet již na úrovni samostatných promluv či dokonce jednotlivých slov.

²⁷ Veltruský 1942, str. 19-20

²⁸ Veltruský 1942, str. 20

Základy přístupu, který navrhuji, jsou obsaženy již v Mukařovském: Když pojmenovává monologičnost (resp. i dialogičnost) jako *elementární postoj*²⁹ a dále klade monologičnost a dialogičnost jako navzájem o převahu soupeřící *síly*³⁰, Mukařovský nepřímou připouští možnost uvažovat tyto pojmy už v rámci samostatných promluv – a to jak pojem monologu, tak pojem dialogu. *Postoj* se přece nutně uskutečňuje nezávisle na reakci, která následně přichází, nebo nepřichází – tedy potenciálně už v jednom jediném slově, v jenom jediném pohybu rukou. Na druhou stranu je nutné si uvědomit, že *nikdy nestojíme na začátku* – a že každý postoj sám o sobě je reakcí na předchozí stav věcí a nepřichází ze vzduchoprázdna. Z tohoto hlediska by ovšem jakýkoli monolog bylo možné označit za součást dialogu, který jej přesahuje.

Mukařovský i Veltruský se drží přístupu, kdy dialog (dialogičnost) se odehrává teprve v momentě kdy *přichází odpověď* – a monolog (monologičnost) v momentě, kdy zjišťujeme, že odpověď (ještě) *nepřichází*. Už v jednom jediném slově se však může uplatňovat tendence k dialogu – tedy dialogičnost, dialogická tendence, narušující jeho monologickou podstatu ve prospěch dialogu. Zároveň nemusí být souvislý proud slov nutně monologem jen proto, že je nepřerušovaný nebo proto, že pro nás najednou existuje mimo kontext předcházejících a následujících promluv, reakcí, odpovědí, replik. Jistě opět nemůžeme takovou promluvu označit za *dialog*, nicméně – zároveň je problematické označovat za monolog nepřerušovanou promluvu, která ve své nepřetržitosti (třeba neúspěšně) usiluje o dialog – a je tedy prostoupena dialogičností a sama sebe klade pouze jako součást dialogu.

Zde mě napadá vrátit se k Mukařovského úvahám nad tím, co bylo dřív: Monolog, nebo dialog? Když si představíme jedno jediné slovo, o kterém *nevíme nic*: Je možné o takovém slově něco říct? Jedná se spíš o monolog, nebo o dialog? Stává se z monologického slova slovo dialogické, když opustí hranice vlastního já? Nebo se z dialogického stává monologické, když se oprostí od nároku na reakci? V jaký moment se slovo rozhoduje, kterým směrem se vydá? Určitě to není až moment, kdy slovo dojde sluchu. Slovo však musí být vyřčené, jinak přece ještě není slovem.

²⁹ Mukařovský 1940, str. 19

³⁰ Mukařovský 1940, str. 24

2.8 SHRnutí

V běžné řeči je monolog pojem negativní. Z teoretického hlediska se jeví jako pojem dialogu podřízený, na rozdíl od dialogu *ne* nutný a monolog jako komunikační princip zbytkový. Zdá se, že *monolog* vzniká tam, kde je nedostatek *dialogičnosti* – místo mnohosti kontextů uplatňuje se v monologu pouze jeden, místo četností významových zvrátů vyznačuje se monolog významovou jednotou, vztah „já a ty“ se buď v monologu vůbec neuskutečňuje, nebo jen staticky – připoután k jednomu z komunikujících subjektů, monolog se na rozdíl od dialogu *neodehrává* ve vztahu k mimojazykové situaci – a tak dále. Bez dialogu svět není myslitelný – bez monologu přitom patrně ano. Je však monolog v něčem nenahraditelný? Má oproti dialogu co nabídnout nad rámec vlastní ne-dialogičnosti? V následující části se pokusím o *obhajobu monologu*.

3. AUTENTICKÁ VÝPOVĚĎ

Skutečnost, že se divadlo vůbec odehrává, je už sama o sobě součástí pomyslného celkového významu díla. Stejně tak *promluvit* na scéně už samo o sobě něco znamená – a nesmíme na to zapomínat jen proto, že herci běžně na scéně promlouvají. Podobně jsou jistě i formy významonosné. Promlouvat na scéně v monozích znamená podávat o světě jinou zprávu, než promlouvat na scéně v dialozích. Nejen obsah dialogů, sama skutečnost, že *díalog* je veden, spoluvytváří celkový význam, který je v divadle komunikován. Jaký význam přitom v tomto smyslu nese *monolog*, co to znamená vypovídat o světě skrze monolog? Co monolog nabízí? Existuje zkušenost, kterou zažíváme, případně můžeme reflektovat pouze v monologu?

Rád bych nyní znovu položil otázku, co je to monolog? Víme, že z technického hlediska se jedná o souvislou promluvu jednoho mluvčího – ať už v přítomnosti, nebo nepřítomnosti dalšího subjektu, který, pokud přítomný, se účastní komunikace pasivně.

Máme představu o tom, co znamená *tendence k monologu, monologičnost*: Zaměření na *já* (oproti zaměření na *ty* – v dialogu). A negativně – směřování *pryč od prostorové situace* vznikající v dialogických reakcích.

Jak ale vypadá tato *síla*, toto *zaměření na „já“* dovedené do krajnosti, jakých forem může nabývat *monolog* nezabarvený dialogicky – v případě, že je vůbec takový myslitelný?

Z doposud řečeného a citovaného vyplývá, že ve skutečných monozích se *vždy* uplatňuje tendence k dialogu – jako kdyby monolog *vždy toužil* po tom stát se dialogem a k dialogu *směřoval*. Pokud mluvíme *vždy* s tím, že *chceme být slyšeni* a že *toužíme* po reakci (ať už verbální nebo jen na úrovni vzbuzení emocí v adresovaných), nalézáme v monologu – větší či menší měrou – uplatňující se dialogický princip. Pokud označíme monolog za promluvu, kterou se člověk proti zbytku světa *vymezuje*, zase mluvíme o komunikaci, která bere zbytek světa v úvahu, skrze kterou se člověk ke zbytku světa *vztahuje*. Můžeme pojmy monolog a dialog chápat jako rozlišení *způsobu*, jakým se

člověk ke světu vztahuje? Jedná se o odlišnost způsobu, nebo míry? – Je to otázka míry, s jakou vstupujeme do dialogu? Je monolog *nedostatek* dialogičnosti? Nebo monolog existuje jako dialogu rovnocenný princip?

3.1. MONOLOG JAKO AUTENTICKÁ PROMLUVA, ANEB MŮŽEME PROMLOUVAT, ANIŽ BYCHOM CHTĚLI BÝT SLYŠENI?

Pokusím se v této kapitole představit možné řešení této otázky – a proti **dialogičnosti** jakožto *vůli ke vzájemnosti, vespolečnosti*, klást *monologičnost jako vůli k individuální autenticitě*. Jak by tedy vypadal *monolog* sám o sobě? Chci si představit monolog prostý dialogičnosti, hypotetický případ monologu, který *není* dialogicky zabarven: **Výpověď existujícího individua, uskutečňující se primárně na půdorysu jeho vlastní identity.**

Dialog, abych neporušil pravidla hry na protikladnost těchto pojmů, bychom pak mohli chápat jako **výpověď uskutečňující se mezi vlastní identitou promlouvajícího individua a světem, ve kterém individuum žije.**

Vědomě se pouštím na tenký led, když vůbec uvažuji *komunikaci* jako něco, co by se mohlo odehrávat *primárně* na půdorysu identity mluvčího. Komunikace přece vždy probíhá *mezi* dvěma subjekty – jak jasně pojmenoval Mukařovský. Cítím však, že i v běžném životě se projevuje tendence hovořit *nikoli především s ohledem na ostatní a se zřetelem k jejich reakcím, ale z potřeby podávat o sobě zprávu*. Soustředěnost na skutečnost, že svou promluvou někoho oslovuji a k někomu se vztahuji, není stabilní ani daná – a za určitých okolností – dle mého mínění – může ustoupit do pozadí právě před vůlí podávat o sobě zprávu.

Monolog ve své absolutní podobě – tedy nikoli jako *součást nebo krajní podoba dialogu*, nýbrž jako suverénní komunikační situace, by byla promluva, která by z podstaty *nepředpokládala* reakci a *s reakcí nepočítala* – a zůstávala smysluplná i v případě, že žádná reakce nepřijde. Tak funguje v určitých podobách monolog na divadle – ve chvíli, kdy diváky Richard III. obeznamuje se svými plány, jedná se o zveřejnění jeho vnitřních pochodů, které je vyvázáno ze zákonitostí komunikace tak, jak

ji normálně chápeme. Nejedná se o „dialog s imaginárním nebo nepřítomným partnerem“, jedná se o promluvu, kterou chápeme jako adresovanou publiku – to přitom zároveň nevnímáme *jako součást situace, ve které se nachází promlouvající postava*. Jakkoli můžeme interpretovat Richardovy promluvy jako dialogy se sebou samým (když se sám sebe ptá a sám sobě odpovídá), vůči okolnímu světu se dopouští Richard promluvy monologické. Ve chvíli, kdy si ze *zobrazené* komunikační situace takového monologu *publikum odmyslíme*, setkáváme se s komunikačním postojem promlouvajícího, který *je čistě monologický*. Dokážeme ekvivalent takové promluvy nalézt mimo divadelní umění, v běžném životě, nebo skutečně platí v úvodu mé práce vzpomínaná teze, že *monolog existuje pouze v divadle*?

Když připustíme existenci takového monologu v běžném životě, v podstatě tvrdíme, že adresovat někomu nějaké sdělení ještě neznamena očekávat, předpokládat reakci, počítat s odpovědí. V tu chvíli by bylo bezpředmětné, jestli je promluva pronášena před davovým shromážděním, na divadelním jevišti nebo ve společnosti jednoho posluchače. Nebylo by nakonec ani podstatné, jestli je promluva vůbec někomu adresována. Na začátku promluvy by byla touha něco říct, vyjít ze sebe, vydechnout, pohnout rukou – nikoli touha dosáhnout nějaké reakce, zapůsobit, vzbudit v adresátovi emoce.

Můžu *vědět*, že moje sdělení se na půli cesty ztratí, že se *druhého vůbec nedotkne* (tj. extrémní případ nepopiratelné zákonitosti, že žádná promluva se adresáta nedotkne *tak, jak bychom si přáli*), a přesto dát průchod své touze něco vyslovit. A to nikoli v naději, že *by snad přece jen adresát mohl moji zprávu zaslechnout, zavnímat, přijmout – a nakonec dokonce pochopit tak, jak jsem ji myslel*. Ale prostě proto, že toužím po tom něco říct.

V momentě, kdy mluvčí přistoupí na možnost, že jeho promluva vyvolá reakci, vstupuje do dialogického vztahu k adresátovi (adresátům). Z tohoto hlediska je možné tvrdit, že mluvčí může udržet monologickou podstatu své vlastní komunikace, svého vlastního promlouvání, i v případě, že *reakce svými promluvami vyvolává*. Podstatné by totiž nebylo, jestli adresát odpovídá, ale jestli tyto případné odpovědi mluvčí *vnímá*, jestli na něho tyto odpovědi *doléhají*, jestli je *bere v potaz*, jestli je předjímá, předpokládá,

jestli jim vychází vstříc. Dialog slyšícího s nahluchlým může navenek (třeba náhodou) působit jako dialog. Jakmile ale budeme mít informaci, že jeden z mluvčích je hluchý, jeho promluvy začneme vnímat jako promluvy ve vztahu k druhému mluvčímu čistě monologické – a třeba jen dílem náhody fungující v kontextu promluv druhého mluvčího. Mukařovský uvádí lapidární příklad rozhovoru s hluchým: „*Tetka, jdete z funusu?*“ – „*I ne, prodala jsem husu.*“ – „*Teta, hodně plakali?*“ – „*I ne, málo mi za ní dávali.*“ *Dialogičnost* takového rozhovoru zpochybňuje na základě jeho vnitřní *významové nejednoty*, přičemž *významovou jednotu* klade jako jednu ze tří „nutných stránek dialogu“.³¹ Zjednodušeně řečeno, pro Mukařovského přichází dialog v úvahu pouze v případě, že mezi zúčastněnými mluvčími panuje základní porozumění. Zajímavé ovšem je, že jak Tetka, tak osoba, která se jí ptá na funus, *žije v domnění*, že se účastní dialogu – tj. že je jí rozuměno. Kde vůbec lidé berou jistotu, že jim druzí rozumí? Třeba celý život mluvíme o koze se samými nahluchlými, kteří mluví o voze. Vyvozujeme na základě *nepravděpodobnosti* celoživotního nedorozumění, že je nám rozuměno? Na základě reakcí, které svým jednáním a svými promluvami vyvoláváme, docházíme k závěru, že nám je v principu rozuměno. Do jaké míry je nám ovšem rozuměno? Jsme s to dovídat se o míře porozumění, jakého se nám dostává, něco přesnějšího?

Sdružujeme se do různých společenství podle míry, v jaké se domníváme navzájem si rozumět – pěstujeme rodinné vztahy, chováme v úctě své přátelské vztahy a ze všeho nejraději se oddáváme vztahům milostným, ve kterých doufáme dosáhnout nejzazšího vzájemného porozumění. Cítíme, že mateřská řeč nám umožňuje komunikaci *přesnější* než komunikace v jazyce, který jsme se naučili jako cizí. Cítíme, že lépe rozumíme řeči těla lidí se stejnou kulturně-historickou zkušeností a tak dále. Disponujeme tedy schopností vnímat, nakolik je našim promluvám a činům rozuměno. Tato schopnost má však bezpochyby své nepřekonatelné limity.

Proč, máme-li kolem sebe dostatek lidí, kteří nám tak řečeno *rozumí*, bychom se vůbec dopouštěli monologického jednání? Možná proto, že v něm zažíváme svou autentickou identitu – nezávislou a nepřekonatelně oddělenou od ostatních lidských a nelidských individuí.

³¹ Mukařovský 1940, str. 21

Je s podivem, jak se tvrdošíjně zabývá člověk pouze komunikací mezilidskou. Jako by snad komunikace se zvířaty nebyla možná nebo měla být bezcenná. Víme přitom, že kupříkladu se šimpanzi lze hovořit znakovou řečí cca. jako s desetiletým dítětem.³² V průběhu patnácti let života mého kocoura jsme mezi sebou neustále rozvíjeli komunikační struktury a postupně se dostali na těžko popsatelnou úroveň porozumění, kdy můj kocour dokázal rozklíčovat, v jakém jsem zrovna duševním rozpoložení, lépe než jakýkoli člověk, se kterým jsem byl v tu dobu kontaktu. – Čímž se dostávám k dalšímu zajímavému problému: Komunikace do jisté míry totiž probíhá zcela automaticky. Komunikace je do určité míry nutná životní danost. Sednu si na gauč v obýváku a chtě nechtě komunikuji svůj duševní stav. I tato *pasivní* komunikace přitom může být dialogická, případně monologická – to záleží pouze na tom, nakolik jsem otevřený reflektovat na případné reakce, které tato má komunikace případně vyvolá.

3.2 AUTENTICITA

Co je to autenticita, co je autentické? – Autentické je na člověku to, co odpovídá jeho skutečnému duševnímu rozpoložení, založení a zaměření. Autenticita – opravdovost, svobodný čin. Nedohledatelná podstata skutečnosti nezkažená a nezbarvená stykem s nepřehledným světem plným korumpujících nástrah. Nahá promluva. Nezištnost. Autentické jednání: Jednání jako dílo samo o sobě, nikoli jako prostředek k dosažení jakýchkoli cílů.

Monolog kladený jako *výpověď odehrávající se na půdorysu vlastní identity* přitom sám o sobě předpokládá autenticitu: Cokoli, co nepřesahuje rámec identity promlouvajícího, zůstává nutně autentické. (*Jistě do té míry, do které je tato identita soudržná.*)

Autenticita tedy pro mě představuje nutnou podmínku monologu (respektive *monologu prostého dialogičnosti*). Už z toho důvodu pro mě jako monolog odpadají

³² Za přečtení stojí k tomu kniha Roger Fouts a Stephen Tukell Mills: *Naši nejbližší příbuzní*

mnohé promluvy, často vnímané jako monolog: politické projevy, manipulativní proslovy, veškeré promluvy pronášené s cílem nějakým způsobem zapůsobit na vnější svět.

Jak se to má s autenticitou v dialogu? Je možné oslovit druhého člověka a zároveň od něho *nic nechtít*? Je možné oslovit druhého člověka, něco od něj chtít, a zároveň si zachovat svoji suverénní, autentickou identitu? Nebo oslovením druhého člověka nutně nastupujeme proces rozmělnění vlastní identity v propasti dialogu? Toužíme po rozmělnění sebe sama, po rozpuštění vlastní specifičnosti v něčem, co nás přesahuje. (Já, které říká „my“, už není „já“, tedy rozhodně ne takové já, jaké bylo předtím. Vyslovením „my“ se já mění, nevratně vystupuje z vlastních hranic, vykračuje do neznáma.) V prostoru³³, s Veltruským řečeno. Chceme se ztratit ve dvou – a chceme cítit, že jsme se ztratili, že jsme svou identitu pozbyli, a zároveň tuto identitu prožívat jako přítomnou, ale už nedostupnou možnost. Může být dialog autentický? Dialog je nutně určen touhou a snahou zúčastněných, navzájem si porozumět, tj. vzájemně si vyjít vstříc, navzájem se druhému přizpůsobit. A to třeba i za cenu slevení z vlastních obsahů, pojmů, prožitků. Můžeme chápat otevřenost dialogu jako ochotu slevovat z vlastní autenticity ve prospěch *setkání* s druhým člověkem? Životní výzva: Zachovat si vlastní identitu *a přesto přežít ve společnosti*. Zároveň by za prozkoumání stála řekněme optimistická koncepce dialogu jakožto setkání dvou autentických identit.

Vostrý se dotýká problému autentičnosti v knize Scénologie dramatu v úvahách nad postavou Richarda III.: „Základnou každého podobného pohledu na sebe sama, [...] je starořecký objev možnosti nazírat i sám na sebe ve 3. osobě, tj. nahlížet se jako *charakter*. [...] Taková reflexe dosažitelná v rámci objektivace sebe sama jako postavy se může rozvíjet jako dialog se sebou samým, resp. s nějakou představou o sobě samém [...] ... není vzhledem k citovanému objevu starých Řeků člověk vlastně už navždy odsouzený ne-li k herectví, tedy ke scénování vlastní osoby? A nevede právě přebytek takového pocitu k hlásání autenticity (a v nezbytné další perspektivě pak autentické autenticity či autenticky autentické autenticity atd.), která je – jak se nakonec vždycky ukáže – stejně nedosažitelná, jestli přece jen ano, tak tedy jen díky umění? Toto umění se pak ‚v životě‘ rovná jistému stupni kultivovanosti, tzn. zapojení do nějaké

³³ Shledávám bytí půvabným, že anglicky *space* znamená obojí – prostor i vesmír

kultury, která jako by tu (aspoň většinou) byla k dispozici, ale jejíž normy a hodnoty není nikdy možné jen pasivně přijmout, protože vlastně žádné skutečné individuum se do nich i aspoň do jejich přijatého výkladu – ať už vzhledem k tomu, co mu schází, či tomu, co mu přebývá – nemůže vejít.³⁴

Pro Vostrého je tedy právě umění jediným možným útočištěm autenticity. Umění zde představuje východisko ze složitých struktur sebescénování, do kterých se lidské individuum nejpozději od citovaného starořeckého objevu nutně zaplétá, v důsledku čehož ztrácí kontakt se svou autentičností. Na této úvaze mě zajímá především statická umění jakožto díla (jistě platící i pro bytostně netrvalé divadelní umění, neboť skrze různá *představení* se v ideálním případě setkáváme s jednou *divadelní inscenací*, tedy jedním *uměleckým dílem*), která umožňuje vracet se k němu jako k výpovědi znovu a znovu, dekonstruovat jeho významové struktury a dobírat se tak jeho podstaty, jeho autentického jádra. Je to ovšem cesta, k jejímuž konci nikdy nedocházíme. Zároveň je nutno podotknout, že jakkoli je umělecké dílo možno vnímat jako osobní výpověď, bude to vždy výpověď uskutečňující se v kontextu uměleckého vesmíru. Bude to zákonitě vždy i umění samo (a jeho jazyk sám), které k nám bude promlouvat – forma nesoucí obsah, *se kterou se lidské individuum zapletlo*. Protože umění si vždy jde nakonec tak trochu svou cestou a nabývá významů, které nemusí nutně mít nic společného s – řekněme – uměleckými záměry umělcovými.

3.3 MONOLOG, DIALOG A EMOCE

Emoce, tak jak je chápeme, jsou vždy autentické. Pokud nejsou autentické, už to nejsou *emoce*.

Hovoříme o procesech, které se odehrávají *uvnitř* nás, které se odehrávají v našich myslích. V divadle i literatuře vždy budeme odkázáni na naše vlastní vnímání věcí, na naši vůli a schopnost věci interpretovat. A v reálném životě jsme nakonec ztraceni ještě víc – neboť možná tušíme, co se odehrává v nás samých, u druhých se však vždy zákonitě zabýváme domněnkami o tom, co *už bylo*, neboť přítomný okamžik

³⁴ Vostrý, str. 78

můžeme pouze cítit, nikoliv ovšem myslet. (V umění se přitom vždy zabýváme *modelem*, něčím uzavřeným a platným i mimo samotný moment vnímání – a můžeme si tedy klást otázku, *jak to je myšleno, co to znamená* atd.)

Dialog i monolog, obvykle chápány jako *slovní komunikace*, se přitom uskutečňují na základě *myšlení*. Emoce jsou nakonec v nejlepším případě přítomny jako průvodci tohoto myšlení, nikdy však výrazem této komunikace. Když však kladu dialog a monolog jako něco, co se uskutečňuje nejpozději v moment vyřčení slov, mohou být emoce stejnou měrou zodpovědné za ono rozhodnutí, kterým směrem se slova vydají, jako myšlení.

Mukařovský přitom hádku – emočně vypjatý dialog – chápe (spolu s Tardem) jako prvotní stádium osobního dialogu: „Čím kultivovanější je jisté společenství, tím silněji je v něm toto extrémní vyústění ‚osobního‘ dialogu potlačováno. Že však přesto má ‚osobní‘ stránka dialogu elementární důležitost, ukazuje bystře Tarde: ‚Záliba v rozepři odpovídá dětskému instinktu, totožnému s oním, který se projevuje u koťat i u všech zvířecích mláďat. Avšak podíl rozepře na rozmluvě se zmenšuje dospíváním.‘ Hádku jeví se tedy Tardovi se stanoviska ontogenese prvotní formou dialogu.“³⁵

Nakolik emoce souvisí s podstatou dialogu? Je hysterická hádku stále ještě dialogem, nebo se z rozhovoru s vypjatými emocemi dialogičnost vytrácí? Pokud emoce získávají navrch, dialog se patrně rozpadá ve dva monology – druhému adresované, přesto pronášené *bez ohledu na něj* a vyvázané ze zřetele na jeho reakci. S kulturností a „dobrým vychováním“ se z dialogu patrně vytrácí autentičnost – kterou jinak nalézáme v emočně vypjatých monolozích.

3.4 NEAUTENTICKÝ MONOLOG

Pokud přitom monolog nevychází z čistého puzení něco vyslovit, z pouhé touhy být *slyšen*, rozeznít vzduch v našem okolí, pokud je veden touhou dosáhnout určitých cílů, vyvolat o sobě v druhých určité zdání, nějak na ně zapůsobit, není to monolog

³⁵ Mukařovský 1940, str. 21

v tom smyslu, jak ho chápu. Jedná se nutně o dialog? Z principu takový monolog v sobě obsahuje konkrétní předpoklad reakce, což bereme jako znak dialogičnosti.

Docházím tedy k tomu, že neexistuje nic jako neautentický monolog – že totiž monolog automaticky předpokládá *autentičnost*. Ve chvíli, kdy je autentičnost monologu narušena, monolog se rozpadá v cosi mezi dialogem a utilitární komunikací, jakousi falešnou hrou, která se snaží *jevit jako monolog nebo dialog*, ale ani jedním není.

3.5 MONOLOG A OTÁZKA

Kladu si otázku, jestli je možné položit monologickou otázku. Otázka přece zákonitě předpokládá reakci a obrací se k někomu (něčemu) jako žádost o odpověď. Je však v tuto chvíli udržitelný představený koncept monologu jako výlučného útočiště autenticity? Otázka přece též může být autentická. Pokud se držím svého vymezení monologu jako *promluvy, která se uskutečňuje na půdorysu identity mluvčího*, leží *otázka* za hranicemi tohoto pojmu.

3.6 MONOLOG A ČAS

Veltruský spolu s Mukařovským konstatovali, že prostor se odehrává až v dialogu. Čas má být přítom přítomný všude, tam i tam, v monologu, tak jako v dialogu. Jak se to má ale s časem v monologu, co je osou, co je *bodem v čase*, v případě, že neexistuje žádná reakce, když nepřichází žádná odpověď? Monolog kdysi začal a jednou skončí. Tím však, že *nikam nemíří* – nemá žádný *konkrétní* cíl, že je výpovědí, kterou individuum uskutečňuje pouze směrem *ze sebe*, nikoli ovšem *někam*, ze své podstaty nepočítá ani s žádným časovým horizontem – leda s výjimkou vlastního konce, do důsledku řečeno tedy s výjimkou vlastní smrti. (Metaforicky dovedeno do krajnosti v Turiniho hře *Hotovo, konec*, které se dotknu v další části, podobně ve vícero hrách Thomase Bernharda.)

3.7 MONOLOG, DIALOG – A CO JEŠTĚ?

Tak, jak pojmy dialog a monolog kladu, nepopisují celou škálu komunikační praxe. Existují promluvy, které nejsou ani dialogické, ani monologické.

Zajímavý případ jsou projevy, které předpokládají, vyžadují jednu konkrétní reakci a jsou této kýžené reakci dokonale podřízeny. Tedy přání *konkrétního* zapůsobení je tu motorem, nikoliv vnitřní touha něco říct nebo vnitřní touha po komunikační konfrontaci. Tady narážím na rozdíl mezi komunikací *autentickou* a *neautentickou*. Je dialog vedený s manipulativními záměry stále ještě dialog v tom smyslu, v jakém ho zde kladu? Patrně nikoliv. Dialog, tak jako monolog, lze chápat jako prostředek/způsob bytí zde a teď – v tomto prostoru a v tomto čase. Kdo ale sleduje svojí komunikací konkrétní záměry, kdo svou komunikací naplňuje svoje plány, ten žije v budoucnosti, jejíž vývoj si dovoluje uzurpovat a na jejíž vývoj si dovoluje osobovat spoluautorská práva. Pustit se do dialogu znamená vydat se všanc druhému člověku, otevřít se neznámému a nevypočitatelnému. Naproti tomu monolog může rovněž znamenat vydat se druhému člověku všanc, ale o poznání méně už otevřít se neznámému a nevypočitatelnému přicházejícímu zvenčí. Monolog neobsahuje souhlas vůči neznámému a nevypočitatelnému přicházejícímu zvenčí.

3.8 VYPRÁVĚNÍ

Jedním ze zvláštních směrů, ve kterém se monologičnost rozvíjí, je vyprávění. (Ostatně epiku jako literární druh Mukařovský přímo označuje za „básnictví monologu“³⁶)

Pro nás je zajímavé, že vyprávění jako typ promluvy samo o sobě nutně nepředpokládá osobní vztah mluvčího k vyprávěnému – zároveň jej ale dokáže vstřebat. Určité příběhy může vyprávět *kdokoliv* jakožto zaměnitelné médium, jiné příběhy *přesahují rámec vyprávění*, protože skrze ně dochází k výpovědi, která není součástí

³⁶ Mukařovský 1940, str. 31

samotného vyprávění. Tak například člověk, který vypráví náhodnému kolemjdoucímu něco osobního z vlastního života, komunikuje kromě samotného příběhu svoji *otevřenost*, která sama není předmětem vyprávění – a není ve vyprávění tematizována. Vzhledem k tomu, že vyprávění samo o sobě může být prostředkem komunikace, nikoli pouze jejím obsahem, nemusí nutně platit, co k *vyprávění* říká Mukařovský: „Vyprávění se vyznačuje tím, že ten, kdo vypráví, mluví, pronáší projev sice se zřetelem k posluchači, ale bez přímého zřetele k dané situaci.“³⁷

Vyprávění jistě může být souvislé a nepřetržité – a tím *osvobozené od zřetele k okamžité reakci posluchače i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou*. Na druhou stranu je pro vyprávění určující, že je někomu aktivně adresováno a že k němu dochází právě proto, že jej někdo *má slyšet* (chtě, nebo nechtě). Spíše než monologické zaměření na „já“ se tedy ve vyprávění uskutečňuje zaměření na „ty“ – a to i přesto, že druhé osobě nemusí být poskytnut prostor se aktivně do komunikace zapojit. V případě, že si odmyslíme posluchače vyprávění, přestává takový projev dávat jakýkoliv smysl. *Vyprávění pronášené osamocenou postavou směrem k publiku* se v tomto patrně liší od *zveřejněného vnitřního monologu* postavy – který (na rozdíl od vyprávění) ustavuje komunikační situaci, která publikum jako účastníka komunikace nutně zahrnovat nemusí.

³⁷ Mukařovský 1946, str. 33

4. KONTEXT SOUČASNÉHO DRAMATU

„Rodinná slavnost má milá
oslavíme ji úplně sami
bez příbuzných
bez rodiny“
Světánápravce – Thomas Bernhard

V této kapitole se pokusím o prozkoumání fenoménu monologu a monologičnosti v konkrétních příkladech současných dramaturgů. Tj. jaké konkrétní podoby monologičnost v současných dramatech nabývá a jak je tyto podoby možné chápat. Nepůjde mi přitom o interpretaci dramaturgů, jako spíše o prověření platnosti výše představených tezí.

4.1 MONOLOGIČNOST SOUČASNÉHO SVĚTA A SOUČASNÉHO DRAMATU

Po prozkoumání pojmů tak, jak je chápali čeští strukturalisté, po úvahách nad tím, jak by se pojmy daly domýšlet jinak, nezbyvá než naplnit očekávání vzbuzená názvem této práce – a teorii nechat narazit na realitu praxe. Kde se nachází monolog dnes? Jakou pozici zaujímá v současném dramatu? Jaké podoby monolog nabývá? Zatímco pro Aristotela očividně představovalo zavedení druhého herce a vznik dialogu *pokrok*, v posledních desetiletích je to právě monolog, co se jeví jako pokrokový výrazový prostředek.

Na vývoj je možné se dívat i z druhé strany – jako na ústup dialogu, nedůvěru v mimetické umělecké formy, konec víry v příběh, logiku příčin a následků. Rozpad dialogického uvažování můžeme pozorovat i tam, kde co do rozvržení replik k dialogům dochází – jako například v případě níže zmíněné hry Ewalda Palmeshofera. Z tohoto hlediska je *monolog* tím, co nám zbylo ve chvíli, kdy už *nejsme schopni dialogu*.

Jak jsem již v úvodu práce zmínil, jedním z důvodů, proč jsem se vůbec monologem začal v myšlenkách zabývat, byl právě pocit, že monolog zaujímá v dnešní době – v dnešním divadle, dramatu a koneckonců kultuře vůbec – postavení výsadní. Monologičnost zdá se být tematizována jako obecně rozšířený fenomén, právě tak jako se monologičnost uplatňuje jako umělecká forma vyprávění o světě. Není přitom

v mých možnostech dohledávat projevy monologičnosti v celé šíři ani současné kultury, ani současného dramatu. Chci se však na konkrétních příkladech pokusit poukázat na možné podoby monologu a uvážit kontexty, ve kterých monolog nabývá své podoby a rozvíjí sítě svých významů.

Jakkoli se nechci a nemůžu zabývat celým rozměrem fenoménu *monolog*, měl bych jistě zmínit, že tento pojem úzce souvisí s jinými fenomény, které jsou v naší době aktuální: **Kritický individualismus**, ve kterém se člověk ke světu kolem aktivně obrací nesouhlasně.³⁸ Dále oficiální kulturou a světem reklamy propagovaný ideál západního člověka, který realizuje svůj **individualismus** skrze nakupování všeobecně adorovaných produktů („bud' svůj, kup si tenhle šampón“), jinak řečeno nárok na *schopnost* monologicky se projevovat jako samostojná bytost *nezávislá* na ostatních, *nezávislá* na *kontextu*, ve kterém existuje. Dále řekněme „**asociální**“ **individualismus** jako *alternativa* ke sdílenému světu, monolog jako prostor izolace, ve kterém člověk prožívá svůj život *bez ohledu* na obecně sdílené hodnoty – ve své ulitě, ve svém bezpečném prostoru. Dále **narcismus**, postoj ke světu, který dialog redukuje na vztah k sobě samému a tedy z jakéhokoli dialogu činí pervertovaný monolog. A v tomto stylu by se dalo pokračovat dále.

Podstatné pro nás je, že se individuum, monolog a monologičnost stávají *tématem*. Je přitom otázkou, jestli kdy *dialogičnost* vůbec mohla být vnímána jako téma ve chvíli, kdy je obecně chápána jako cosi *přirozeného*. Monolog naproti tomu nepostrádá punc *speciálnosti*, obsahuje v sobě cosi jako vykřiknuté *ne* na adresu přirozené *dialogičnosti*. Tematizace monologičnosti se tedy odehrává jako diagnóza *problému*, analýza neschopnosti, lékařský nález zranění.

Lidský příběh tak, jak jej vnímáme, se přestává odehrávat na úrovni lidského společenství, jeho těžiště se přesouvá do jeho vlastního mikrokosmu, do jeho vlastní samoty, jeho vlastního vědomí. Tedy nikoli *v souvislosti* s ostatními, ale *na jejich pozadí*.

³⁸ Kritický postoj ke světu ovšem má rovněž co dělat s dialogičností, neboť touží po odezvě. Kritika v pravém slova smyslu se nutně odehrává na poli dialogičnosti, protože se dožaduje proměny předmětu, ke kterému se obrací.

Individuální realita, individuální verze reality není nahlížena jako okrajová *zajímavost* nebo nedůležitý *exces*, nýbrž jako verze reality platná stejně (stejně málo), jako jakákoli obecně sdílená představa o světě. Příběh jednotlivce na půdorysu jeho individuální reality zdá se být neméně platný než příběh například národa – tam, kde se rozpadají koncepty identity společné, zbývá akorát identita jednotlivce, která se uskutečňuje nikoli jako zamýšlený konstrukt, ale jako projev životaschopnosti a pudu sebezáchovy jednoho jediného jedince.

Jedním ze způsobů, jakým se monologičnost prosazuje, je příklon dramatu k *vyprávění*. Monolog (*podobné ostatně platí i pro dialog (dialog co do rozvržení replik)*) se často uplatňuje jako prostředek nikoli *jednání*, ale způsob *zprostředkování* informace o ději, duševním stavu postavy etc.

4.2 PŘÍKLADY Z DRAMAT

4.2.1. Palmetshofer – hamlet je mrtev. bez tíže

Palmetshoferův text *hamlet je mrtev. bez tíže* se v tomto smyslu vypořádává se všemi zmíněnými problémy najednou – s rozpadem dialogu jako formy komunikace, s nemožností a zároveň *nutností* vyprávět příběh jako následnost dějů, s monologičností jakékoli promluvy, pokud má zůstat platná jako osobní výpověď zobrazované figury. Na jedné straně je zde tematizovaná touha příběh vyprávět, na druhé straně neschopnost vyprávění uchopit souvisle. Místo příběhu, který má začátek, střed a konec, se odehrává pokus o vyprávění, obsedantní hledání začátku a souvislostí, jako hledání pevného bodu, ze kterého by bylo možné začít žít – bodu, který *není k nalezení*. Přičemž samotné vyprávění se stává předmětem hry: Postavy se pokouší s vyprávěním *pohnout* jednotlivě i společně, berouc na sebe dohromady úkol příběh odvyprávět.

V *hamletovi* jsou *nemonologické promluvy* příznačně přímo vyznačeny v textu (tedy jaksí nad rámec rozvržení replik, ze kterých je obvykle *nemonologický charakter* patrný dostatečně), s tím, že Palmetshofer pro ně předepisuje *znatelně rozdílné provedení* od ostatních, monologických, v tomto textu standardních promluv. Repliky „směřovány jiné postavě“ jsou zde odsazené od kraje. Nemusí být podle autora nutně

jiné postavě říkány, rozhodně však mají být realizovány jinak než ostatní repliky. Toto rozlišení má přitom ještě další stupeň, další odsazení, které „značí ještě zesílenější **směr ven**“. *Jako výchozí je tu tedy kladena promluva ne-dialogická – vyprávění, monolog.* Podle rozvržení se přitom i tehdy často jedná o dialogy, přičemž více postav společně skládá dohromady vyprávění. Ve chvíli, kdy začnou hovořit spolu (ovšem i v méně jednoznačných případech), autor změnu komunikační situace zdůrazní odsazením textu (obraz 12):

Oli	no jo měli jsme každopádně velkou radost Bína a já
Bína	jo, to má Oli pravdu měli jsme vážně velkou radost, že jsme ty dva u Hanese
Oli	na jeho pohřbu
Bína	jo, na pohřbu Hanese že jsme je tam potkali Dani a Maniho
Oli	totiž, okolnosti by teda
Bína	ale stejně hezký bylo fakt stejně hezký, že jsme ty dva
Oli	na pohřbu Hanese
Bína	a myslim, že tím to pak začalo totiž předtím už nebyl žádný kontakt s těma dvěma teda s Manim a Dani
Oli	ne, mezi náma čtyřma teda nebyl fakt ani na svatbu ty dva pozvali jsme je pozvali jsme ty dva na svatbu, ale nepřijeli jenom takovej lístek napsali že nemůžou
Bína	ne, tak to není, Oli tak to není blbost že napsali nějaký lístek

Oli	určitě ho Dani
Bína	aha, Dani napsala lístek Dani ani jsem nevěděla, že Dani nějaký lístek mně Dani, myslím, žádný lístek ³⁹

Mukařovský chápal dialog jako doménu *jednání* a tedy i dramatického *příběhu*. Nedůvěra v příběhy, v jejich *logické* uspořádání a srozumitelné vyprávění (chápaní) jde ruku v ruce k příklonu k monologu, monologičnosti, neboť na individuální úrovni existuje příběh pouze jako vyprávěná *verze*. Dokud se příběh jedince neodehrává v recipročním vztahu ke kontextu, který obývá (dialog), existuje pouze jako *možnost*, dost dobře myslitelná i nemyslitelná zároveň. Přesně s tímto problémem Palmetshoferův *hamlet* zápasí: Jeho postavy se sice pokouší příběh složit dohromady společně, ve výsledku ovšem zůstávají odkázány na vlastní úhel pohledu, *neboť nechtějí vstoupit do vztahu se světem, který jim je dán jako domov*. Nevůle a neschopnost přijmout odpovědnost za celek a vlastní pozici v tomto celku (tedy nadneseně řečeno nevůle a neschopnost vstoupit do dialogu) je tu zároveň projevem *špatného svědomí* postav, jejich snahy vytvořit svět *jiny, svět lži*, ve kterém se budou moci skrýt. Mluvit v tuto chvíli o monologu jako o útočišti autenticity je tedy neudržitelné. O nic víc ovšem přichází v úvahu *dialog*. Monolog tak postavy používají i jako prostředek k sebeospravedlnění před světem / publikem, viz například monolog Bíny z osmnáctého obrazu:

Bína: Pardon, ale já myslím, že tu není nic, za co my bysme měli nějak vinu, teda Oli a já. Myslím, že fakt tu není nic, za co my bysme měli nějak pociťovat vinu, protože totiž, tak to prostě je. Jo, to zní teď tvrdě, to zní teď asi totálně tvrdě a sprostě a podle a hnusně a tak dál, ale na to já teďka seru, protože bohužel, totiž pardon, ale někdy jde život dál někde jinde. Jo, je to teď sprostý a totálně nekorektní, jo, taky politicky to je totálně nekorektní, ale bohužel to není žádná kinderpárty život a někdy jde dál někde jinde a v tomhle blbým čtverci, tam bohužel se potom prostě osy. Totiž, pardon, ale když krev už zhoustne tak, že se sráží, pak je asi bohužel hustá trochu

³⁹ Ewald Palmetshofer, *hamlet je mrtev. bez tíže*, 2007, překlad Veronika Musilová Kyrianová

moc, bych řekla a kdyby se mě Dani tenkrát zeptala, teda kdyby na radu se mě, pak určitě bych řekla, ty, když je krev moc hustá, tak se sráží, ta krev, a pak nejde už nic, a život si pak hledá ňákou jinou dráhu protože on taky nemá věčně čas, život [...]

4.2.2 Wolfram Lotz – Velemarš

Ve své hře Velemarš promlouvá mezi jinými (skutečnými postavami, herci i postavami „standardně“ divadelními) též sám autor hry Wolfram Lotz. Veškeré naše otázky se koncentrují do jednoho jeho monologu pronášeného k publiku. Jedná se o pokus vysvětlit smysl napsaného textu – a zároveň vyslovení pochybnosti nad tím, že tento pokus může dopadnout zdárně. Promluva se formálně i obsahově odehrává jako *explikace* problému. Lotz pojmenovává, co ho tíží, co vnímá jako smysl vlastní práce – a promlouvá o problémech současného světa. *Diagnóza*, ke které dochází – že totiž jediný prostor, kde se něco odehrává, je nitro člověka, nikoli *příroda* nebo *společnost* – přitom zpochybňuje *dialogičnost* celé jeho promluvy. Pakliže se totiž v *přírodě* a *společnosti* neodehrává *nic*, i tato promluva zůstává živoucí a platná pouze na úrovni Lotzova vlastního nitra. Zde se setkáváme s paradoxem, kdy člověk obsahem dialogické promluvy prožívá svůj vlastní pokus o překonání vlastní hranice jako předem odsouzený k nezdaru (*tím, co lidem říkám, se od nich odvracím*).

Lotz: Ctěné publikum!

V této – mé – hře má

jít o to,

že

láska

v dnešní

společnosti,

zaměřené na

jiné hodnoty,

kterým už nikdo

nerozumí,

může existovat.

Ticho. Lotz vezme dva karbanátky a strčí si je do kapsy u kalhot.

Globalizace!

Dnes...

Krátce se zamyslí.

Čím dál více věcí

je třeba pojmenovat.

To je úkol pro spisovatele,

to musí být úkol pro spisovatele

ty věci

pojmenovat.

Lotz vezme další karbanátky a strčí si je do kapsy u kalhot.

Otázky, které klade

nové tisíciletí.

Lotz si povzdechne. Pak si vezme další karbanátek, ale ještě si ho nestrčí do kapsy u

kalhot. Vážnějším hlasem:

Možná vám to přijde divné,

ale v tom povyku

co se nadělá, se skrývá něco

co souvisí s bolestí

a smutkem.

Ale člověk se akorát zesměšní,

když to řekne...

Lotz si strčí karbanátek do tašky.

V tomhle složitém uspořádání,

ať už je to společnost nebo příroda,

čelí jedinec,

člověk,

záhubě,

neustále.

A můžeme hovořit o společnosti

nebo o přírodě,

ale bude nám to k ničemu.

Tam se nic neodehrává,
pouze v nitru jedince,
člověka,
večer,
když je sám.
A když to tady řeknu,
když to takhle řeknu,
tak to nejspíš nikdo nepochopí
a nejspíš vám to přijde navíc ještě směšné.
Ale je to tragédie...⁴⁰

Dále Lotzova postava Režiséra:

Pravda je... *Klidnějším hlasem.* ... je taková, že z předpokladu nebo principu, že existuje jen jedna pravda, vyplývá pojem pravdy, který implikuje bezpodmínečnou platnost toho, co označíme za pravdivé. Takovýto pojem pravdy implikuje současně naprosté odlišení toho, co označuje za pravdivé jeho posuzovatel. Ale vzhledem k tomu, že je veškeré vnímání subjektivní, je rovněž pohled na svět nebo pohled na věci výlučně subjektivní. Neexistuje proto jedna pravda, ale pouze pravdy, které si navzájem konkurují. Takhle to holt je!

Z této perspektivy je jakýkoli dialog myslitelný pouze jako střed navzájem si *konkurujících verzí*, nikdy však *prostředek dosažení pravdivého obrazu světa*. V rámci mého chápání daných pojmů je zde tedy možný pouze *monolog* a jeho *mnohost*, dialog zůstává v pozadí jako cosi nenaplnitelného, neuskutečnitelného.

4.2.3 Thomas Bernhard – Světanápravce

Z monologu se ve Světanápravci nikdy nestává monodrama, přítomnost druhé osoby jako by ospravedlňovala monologický projev hlavního partu a zároveň zpochybňovala smysluplnost takového hovoru vůbec. Postava *Světanápravce*

⁴⁰ Wolfram Lotz, Velemarš, 2009, překlad Kateřina Bohadlová

promlouvá k *Paní* především v rozkazech, výčitkách a prosbách – a jinak se oddává bilancování vlastního života. Na jedné straně tedy apelativní jednostranný projev vůči druhé osobě, na druhé straně rozhovor se sebou samým. Podstatné přitom je, že samotná komunikační situace se nikam nevyvíjí a ani *nechce* vyvíjet: Zůstává metaforou zobrazené životní situace, tragické v její bezvýchodnosti. Nemožnost komunikace. Komunikace a dialog jako něco z podstaty dynamického a vyvíjejícího se – živoucího. Monologické struktury Bernhardovy jako výraz ustrnutí a neživotnosti. Monolog jako formální nástroj zobrazení dramatické situace spočívající v *bezvýchodnosti* životní situace. Nutnost se rozhodnout na straně jedné, *nemožnost* se rozhodnout na straně druhé, respektive na té samé straně. Pokusy o dialog jako pokusy o pohyb vpřed, pokusy o to nalézt cestu ven.

Monolog jako výsledek snahy (případně nutnosti) se izolovat od okolního světa. Naproti tomu dialog jako situace, ve které je monolog ve své hrůznosti spatřitelný a identifikovatelný jako to *jiné*, to *druhé*, tedy ne-dialog:

SVĚTANÁPRAVCE: *Obuj mi je opatrně prosím*
 Mám ještě otláčené prsty
 Kdy přijdou ti páni

PANÍ: *mu obuje pravou botu*

V jedenáct

SVĚTANÁPRAVCE: Všechny významné slavnostní akty
 se konají v jedenáct hodin
 Když Prorok nejde k hoře
 Přichází hora k Prorokovi
 To tu ještě nebylo
 aby se čestný doktorát
 neudílel
 na univerzitě
 To tu ještě nebylo
 aby rektor přišel do domu

a s rektorem
starosta města⁴¹

Monolog zde zároveň funguje jako poslední vzdech a bilance. Motiv nemoci, nevyléčitelné nemoci: Vnitřní boj, zápas odehrávající se na úrovni individua, identity, nikoli ve vztahu ke společnosti. *Tam* není pomoci – láska druhých, jejich přívětivost, nemůže vyléčit nevyléčitelné osobní strasti. Jsme sami – a potřebujeme druhé:

SVĚTANÁPRAVCE: Ledviny játra
 nemám jediný orgán který by občas neselhával
 V noci mám křeče
 Jsem zcela odkázán na pomoc svého okolí
 Nemocné tělo
 má za následek nemocného ducha
 Od léčebných ústavů si nelze nic slibovat
 Trpím stihomamem
 někdy slyším jak se země chvěje
 a vidím trhliny ve zdech

4.2.4 Peter Turini – Hotov Konec

Turriniho *Muž* předvádí monolog par excellence: Adresovaný nikomu a všem, proslov pro proslov, řeč pro řeč, myšlenku pro myšlenku, bez sebemenšího náznaku apelu či očekávání reakce kohokoli, kdo by snad mohl řeč slyšet. „**Napočítám do 1000, zastřelím se a zemřu bez důvodu.**“ Richardovské gesto, oznámit publiku, co se bude dít a tento plán uskutečnit. Vypravěčství. Tvůrčí monolog: Vytvořit skutečnost *v monologu* a tuto skutečnost *uskutečnit*.

Turrini přitom *extrémní* monolog přivádí v souvislost s činem sebevraždy. Sebevraždy nejprve nikoli jako možnosti ukončit život plný utrpení, sebevraždy jako *cesty ven z nesnesitelného*, ale sebevraždy jako autentického činu, který od života

⁴¹ Thomas Bernhard, *Světánápravce*, 1979, překlad Josef Balvín

osvobozuje, ať už je tento život jakýkoli. „Jsem pro své okolí pan Někdo. Jen smrt mi může podrazit nohy.“ „Všechno bylo neskutečné, a jen tenhle revolver na mém spánku je skutečný.“ „Všechny teorie o sebevraždě jsou falešné. Jde o nastolení ticha. O nastolení ticha.“ „Velký třesk a potom ticho.“ – sebevražda zastřelením jako metafora života. Tento koncept přitom v závěru hry dochází zásadního zpochybnění, kdy Muž naznačuje jako důvod svého rozhodnutí skutečnost, že jeho láska nebyla opětována:

“Všechna poselství, která jsem za života dostal, i ta nejdůležitější, neznamenal nic, protože pod nimi nebylo tvé jméno. Jakýkoliv jásos, který mi zněl do uší, se změnil v řev, protože v něm nebyl slyšet tvůj hlas. A kterékoliv oči, které na mne upřely u vytržení svůj pohled, se mi zdály mrtvé, protože ty ses už na mne nikdy nepodívala.” – Nakonec je to tedy skutečnost, že odpověď nepřichází, co vede muže k monologu a k definitivnímu monologickému činu. Z nenaplněné touhy po dialogu tu vyrůstá definitivní monolog, poslední slovo, které je vždy monologické.

To, co se nejprve klade jako monolog vycházející z pouhé touhy promluvit, se nakonec ukazuje jako poslední vzdech v rámci neúspěšného pokusu o dialog, ve kterém se *Muž* přímo obrací na milovanou osobu – bez náznaku očekávání, že se mu dostane odpovědi, bez náznaku předpokladu, že bude zaslechnut.

Z tohoto hlediska lze Turriniho hru číst jako rozvahu nad problematikou monologu (monologické / dialogické existence ve světě). Nadšení sousedé se snaží Muže vtáhnout k sobě do bytu a nechtějí ho pustit. “Každý mě zná, každý mě zdraví, každý mě miluje.” A jeho odpověď: Napočítat do tisíce a život ukončit. Protože jeho pokus vtáhnout k sobě do bytu milovanou osobu prošel bez odezvy.

Nemůžu si v tuto chvíli nevzpomenout na Mukařovského a jeho tezi, že je to *dialog*, co do situace vnáší rozměr času a prostoru. Turriniho Muž je dobrým příkladem, že čas a prostor mohou být vytyčeny jako rámeček situace právě tak dobře i v monologu, v monodramatu - i když tímto okázalým způsobem.

4.2.5 Werner Schwab – Presidentky

Ženy se vzájemně napadají, oslovují, doplňují, hovoří zcela mimoběžně i dostředivě zároveň. Struktura rozdělení replik přitom zůstává srozumitelně zachována a slouží výstavbě charakterů zcela v rámci zavedených pravidel. *Diskuze* je tu vedena *pro diskuzi* i z čisté nutnosti promlouvat. Jaké jsou skutečně životní postoje, jaké jsou skutečné *dramatické situace* představovaných postav? Nakolik zůstávají osamocené ve vlastních monologických pastích, nakolik naopak vystupují ze svých ulit a skrze svůj projev realizují svoji mezilidskou existenci člověčenství?

Poprava Mariedl v závěru druhé scény zde přitom může sloužit jako výchozí bod případné interpretace:

Greta: *(pozvedne sklenici)* Na zdraví! *(zpívá)* Dejme si ještě skleničku, holadaaaro... Teď myslí moje nitro právě na doby, kdy byla Greta ještě zamilovaná. A moje nitro to teď oslaví skleničkou vína.

Mariedl: Mariedl cítí úplně přesně, když srdce jiných lidí začnou bít slavnostně a poskakovat jako balónek. *(vstane a pokusí se o několik tanečních kroků, ale hned si zase sedne)*

Erna: já se nanejvýš představuju, že bych mohla jet s Wottilou do Říma. To Urbi et orbi na náměstí svatého Petra, to by byla nádhera, nebo aspoň jednou někam ven do přírody... nebo třeba na nějakou hezkou slavnost.⁴²

⁴² Werner Schwab, *Prezidentky*, 1988, překlad

5. ZÁVĚR

Mukařovský nacházel podstatu dramatičnosti v *dialogu*. Znamená tedy nástup monologu úpadek *dramatičnosti* v současném dramatu? Pokud se omezíme na zamýšlení nad tím, co se odehrává v *textu*, případně *na jevišti*, dramatický potenciál monodramatu je bezpochyby nižší než potenciál dramatu stojícího na dialozích. Neboť sebedramatičtější monolog by mohl být ještě dramatičtější, pokud by se odehrával v konfrontaci s postojem další postavy.

Ale není *podstatou dramatičnosti* nakonec dialog mezi jevištěm a hledištěm, který je *dialogičností tvaru na scéně* nakonec oslabován? S Karlem Krausem řečeno – neodvádí se dialogem na scéně pozornost *od toho důležitého*? Partnera k dialogu, potenciálního účastníka *sporu* může monologické drama nalézt v hledišti, případně čtenáři. Jak Karel Kraus poukazuje ve své stati k Bernhardovu *Portrétu umělce jako starého muže*, nejedná se přitom o dialog s *celým* obecnstvem (a teoreticky tedy k žádnému dialogu docházet nemusí, je to jen možnost, nabídka): „(Bernhard) Neoslovuje samozřejmě obecnstvo jako množinu, neusiluje o jeho hromadné („davové“) reakce, nýbrž vyvolává k rozmluvě každého z přítomných, reflexe i repliky schopných diváků jako jednotlivce, jako odpovědnou individualitu.“⁴³ Tu mě napadá, že řecký chór reprezentoval obec, byl tedy zástupcem *hlediště* na jevišti, obdařený schopností promlouvat a k zobrazovaným dějům aktivně zaujímat stanovisko. Tuto možnost dnešní hlediště tak úplně nemá: „Autor podněcuje sice k diskusi, ale neposkytuje příležitost k odpovědi na propozice, které své postavě přikázal vyhlásit. A tak pro diváka jako potenciálního obhájce může spor probíhat jen před soudem jeho vlastního svědomí, neveřejně, bez pocitu satisfakce. Dokonce ani rozsudek není při takovém procesu publikován.“⁴⁴

Na jedné straně konstatování smutné skutečnosti, že nám *monolog zůstal*, poté, co jsme *dialog* vzdali. Na druhé straně naděje, že *nám* tento monolog, pokud ho uslyšíme, umožní vstoupit do dialogu, v němž je divák respektován jako *jediné*

⁴³ Program k inscenaci ND – Thomas Bernhard: Portrét umělce jako starého muže, Minetti, str. 32

⁴⁴ Program k inscenaci ND – Thomas Bernhard: Portrét umělce jako starého muže, Minetti, str. 33

východisko problému. Jinak řečeno, rezignuje se na divadlo jako prostor, kde se na jevišti *řeší problémy*, kde se *nabízí, zkoumají, hrají řešení*. Bereme-li jeviště jako obraz světa, znamená to, že už ani ve světě se problémy neřeší, že už v *řešení*, v nalezení řešení nevěříme. Co zůstává? Apel na diváka, na vědomí jednotlivce, výzva ke zpytování svědomí, provokace k reakci, impuls k činu. Jakému však a v rámci jakých hodnot? Na úrovni jeho autentického vědomí, pokud je schopný se ho dobrat.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Mukařovský, Jan. *Dialog a monolog* (1940). In Knihovna divadelního prostoru: Prologomena Scénografické encyklopedie – Část 5, VI – Drama. Praha : Scénografický ústav 1971
- Mukařovský, Jan. *K jevištnímu dialogu* (1937). In Knihovna divadelního prostoru: Prologomena Scénografické encyklopedie – Část 5, VI – Drama. Praha : Scénografický ústav 1971
- Mukařovský, Jan. *Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu* (1947). In Knihovna divadelního prostoru: Prologomena Scénografické encyklopedie – Část 5, VI – Drama. Praha : Scénografický ústav 1971
- Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1. vyd. Brno : Host, 1999. DA98P01UKK013
- Vostrý, Jaroslav. *Scénologie dramatu*. 1. vyd. Praha : Kant, 2010. ISBN 978-80-7437-036-6
- Kraus, Karel. *Vnitřní dialog starého muže*. In Thomas Bernhard – Portrét umělce jako starého muže, Minetti, program k inscenaci. Praha : Národní divadlo v Praze, 2001. ISBN 80-7258-078-7