

## Příběh (a) dramatisace

ALEŠ MERENUS

Tento příspěvek je věnován proměnám a podobám, jichž může příběh nabývat v průběhu adaptačního procesu. Na příběh je přitom nahlíženo z funkcionalistického hlediska, které podle mého názoru umožňuje adekvátní uchopení některých základních aspektů jeho transformací. Toto funkční hledisko bude aplikováno na dvou úrovních: jednak na úrovni díla, tedy na úrovni funkčních vztahů v rámci struktury narativního textu, a jednak na úrovni struktury příběhu v procesu jeho transformací. Protože výchozím bodem mé analýzy je příběh, jež se – jako klíčový pojem své práce – pokusím v úvodní části definovat, bude můj pohled zacílen na jeho jednotlivé složky a jejich vzájemné vztahy, ale také na vztah jednotlivých složek příběhu či příběhu jako celku k dalším úrovním literárního textu (k jeho diskursivní rovině). Pokusím se také vysledovat, k jakým funkčním změnám dochází při jeho přechodu do jiného literárního druhu a jiného média.

Základní teze, kterou se v této studii pokusím prověřit, se týká tzv. identity příběhu. V podstatě jde o to, za jakých podmínek jsme my, jakožto recipienti literárních a divadelních děl, schopni identifikovat určitý příběh v různých žánrových, druhových či mediálních manifestacích. Kupříkladu, jak je možné, že příběh Dostojevského *Idiota* (1868) jsou diváci schopni identifikovat v inscenaci Miroslava Krobota v Dejvickém divadle. Teze příspěvku by tedy mohla znít následovně: Jednotlivé transformace příběhu, aby si uchovaly vazbu na příběh výchozí, musejí obsahovat určitý typ invariantu, který mají společný s příběhem literární předlohy.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Z recepčního hlediska textový invariant zkoumala tzv. Nitranská škola. „Medzitextové nadväzovanie na predchádzajúce diela môže sa pohybovať medzi najtesnejšou alebo najuvoľnenejšou realizáciou invariantu. Exitujú texty, ktoré sa usilujú o maximálne uchovanie žánrového a tematického invariantu vo variantnej podobe. Na druhej strane sú to diela voľne pretvárajúce pôvodninu. [...] Produktivnosť skúmania medzitextových vzťahov ako realizácie medzi ‚prototextom‘ a ‚metatextom‘ vystúpi ešte plastickejšie, keď sa zamyslíme nad jeho komunikačno-recepčným zmyslom. Ními sa totiž vysvetľuje rozdiel medzi vznikom primárneho diela a jeho variantnými realizáciami pri konkretizácii umeleckého textu. Aj bežná čitateľská realizácia textu je vlastne v istom zmysle nesformulovaným metatextom, pretože ani jedna čitateľská realizácia nie je svojou variantnou podobou totožná s inou čitateľskou realizáciou: nenájde sa rovnakého čitateľa toho istého diela“ (POPOVIČ – LIBA – ZAJAC – ZSILKA 1981: 76–77).

Velmi stručná poznámka k identitě uměleckého díla, v tomto případě divadelní inscenace, se vyskytuje ve vysvětlivkách k Zichovu textu *Estetika dramatického umění*. „Úvahy o identitě vůbec a o identitě uměleckého díla zvlášť patří k nejsložitějším otázkám logiky a ontologie. Zich stojí na stanovisku ‚nominalistickém‘ či lépe řečeno ‚partikularistickém‘: reálně existuje jen jedinečné. Z hlediska uměleckého díla, a zejména z hlediska vnímatele je to určitě oprávněné. Celá otázka má však složitější dialektiku. I inscenace – ve všech svých reprízách –, i symfonie – ve všech svých provedeních – je v jistém smyslu totéž dílo. Kromě děl, která existují (v logickém smyslu) jako individua, jsou i díla, existující jako třídy (soubory) individuí, a takovým souborem (třídou množinou) je i inscenace“ (OSOLSOBĚ – PROCHÁZKA 1988: 337–338). Tyto citáty uvádím především z toho důvodu, aby čtenář získal

## I. Příběh – pokus o teoretické vymezení pojmu

### Chybějící slovníkové definice

Příběh je pravděpodobně jedním z nejrozšířenějších konceptů literární vědy, a proto je dost překvapujícím zjištěním, že v ani jednom ze čtyř dostupných českých a slovenských poetických slovníků se heslo *příběh* v odpovídající formě a rozsahu nevyskytuje. *Slovník literární teorie* heslo *Příběh* v rejstříku pojmů nemá (VLAŠÍN 1977) a místo něj nabízí hesla *Děj*<sup>2</sup> a *Zápletka*. Podobně je tomu v *Lexikonu literárních pojmů*, jenom s tím rozdílem, že zde chybí i heslo *Zápletka* (PAVERA – VŠETIČKA 2002). *Poetický slovník* Tibora Žilky obsahuje pouze heslo *Priebel*: „Priebel – žáner modernej poézie, založený na uplatnení epického princípu v lyrickej výpovědi“ (ŽILKA 1987: 257). Ani *Lexikon teorie literatury a kultury* samostatným heslem *Příběh* nedisponuje a stručná definice příběhu je zahrnuta do hesla *Zápletka*: „Zápletka (plot), pojem naratologické analýzy fikčních světů, který různí teoretikové definují odlišně. Lze ji umístit mezi koncepty *story* a *discourse*, respektive *histoire a discourse*“ (ANTOR 2006: 877).<sup>3</sup>

### Základní vymezení příběhu

Při vymezení tohoto pojmu tedy vycházím z definice příběhu, jak ji podává Bohumil Fořt v dosud nepublikovaném hesle *Příběh*, které má být součástí *Kompendia literární teorie*. „Jako *příběh* (story, histoire, Geschichte) označujeme takové spojení událostí, které tvoří časově a kauzálně uspořádanou posloupnost“ (FOŘT, v tisku). Kromě toho jsou podle Bohumila Fořta příběhy uspořádanými strukturami a díky této své kvalitě se často stávají „náplní“ mezilidské komunikace, která se vždy odehrává prostřednictvím nějakého média. Konceptů příběhu, jak dokládá Fořt, je celá řada a odlišují se od sebe většinou podle toho, která vědní disciplína se jimi zabývá. Jinou koncepci příběhu můžeme nalézt v rámci kognitivní vědy, jinou v kulturní antropologii atd. Pro účely této studie jsou vzhledem k jejímu zaměření podstatné pouze ty koncepce příběhu, které na příběh nahlížejí z hlediska funkcí a věnují se příběhům, které jsou obsahem tzv. umělecké (v našem případě literární a divadelní) komunikace.<sup>4</sup>

---

představu, jakými způsoby je možné přistupovat k individualitě uměleckého díla. Pokud se budu zaměřovat na problém invariantu, pak nikoli z obecného hlediska, ale vždy z hlediska příběhu.

<sup>2</sup> Vztahem příběhu a děje se zabýval již Aristoteles, jenž děj charakterizoval jako uspořádaný příběh, který má začátek, střed a konec (ARISTOTELES 1996). Podobný vztah k příběhu má v koncepci E. M. Forstera kategorie zápletky (FORSTER 1971).

<sup>3</sup> Naopak velmi širokou paletu definicí a vědeckých přístupů k příběhu poskytuje publikace *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, v níž je termínu *Příběh* (*Story*) vyhrazeno pět samostatných hesel: *Story arc* (LUNENFELD 2008: 564), *Story grammars* (RYAN 2008: 564–566), *Story-discourse distinction* (SHEN 2008: 566–568), *Story schemata and causal structure* (STEIN – KISSEL 2008: 568–569), *Storyworld* (HERMAN 2008: 569–570), a pojem příběhu je součástí také mnoha dalších podhesel (HERMAN – JAHN – RYAN 2008).

<sup>4</sup> V současné době snad nejprogressivnější platformou zkoumání příběhu představuje tzv. kognitivní naratologie, kterou reprezentují teoretické texty autorů Davida Hermana, Uri Margolina, Manfreda Jahna či Marka Turnera.

## **Příběh a diskurs**

Příběh ve strukturalistické tradici velmi často vystupuje v těsné dvojici s diskursem. Tzvetan Todorov ve studii *Kategorie literárního vyprávění* (1966) o vztahu příběhu a diskursu říká: „Na nejobecnější úrovni má literární dílo dva aspekty: je zároveň příběh a diskurs. Je příběh v tom smyslu, že evokuje určitou skutečnost, události, které se údajně staly, postavy, jež z tohoto důvodu splývají s postavami ze skutečného života. [...] Ale dílo je současně i diskurs: existuje vypravěč, který tento příběh vypráví; a naproti němu je čtenář, který jej vnímá. Na této úrovni nejde jenom o sdělované události, nýbrž také o způsob, jakým nás vypravěč s nimi seznamuje“ (TODOROV 2002: 144). Americký literární a filmový teoretik Seymour Chatman pojmenovává vztah příběhu a diskursu podobně: „Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části: příběh (*histoire*), tj. obsah neboli řetězec událostí (jednání a dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurs (*discours*), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jednoduše řečeno, příběh je to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskurs je *způsob*, jakým je to zobrazeno“ (CHATMAN 2008: 18). Všechny uvedené definice vztahu příběhu a diskursu vycházejí ze strukturalistické tradice zkoumání příběhu, která na narativy aplikuje modely většinou přejaté z lingvistiky. Chatmanovo pojetí příběhu a diskursu je vystavěno na analogii vztahu označujícího a označovaného, tak jak ji do vědeckého světa zavedl Ferdinand de Saussure (SAUSSURE 2007). (Chatmanův model narativu však mnohem víc než ze Saussura čerpá z Hjelmsleva.) Tento dyadický model rovněž upomíná na dichotomii fabule a syžetu, obsahu a formy atd.

## **Příběh a děj (osnova)**

Ve výše citované knize Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs* (1978) je příběh definován vzhledem nejen k diskursu, ale také k rovině děje (CHATMAN 2008: 43–152). Chatman nejprve vychází z výše citovaných strukturalistických východisek: „O událostech příběhu se tradičně říká, že tvoří konfiguraci zvanou osnova (*plot*).<sup>5</sup> Aristoteles definuje osnovu (*mythos*) jako „uspořádání událostí“. Podle teorie strukturalistů je toto uspořádání právě tou operací, kterou převádí diskurs (způsob prezentace) v osnovu“ (IBID.: 43). Z jeho slov je zřejmé, že kombinuje aristotelský přístup s přístupem francouzských strukturalistů. Příběh je v zásadě sémantický materiál, jenž se realizuje v diskursu.<sup>6</sup> Diskurs pak tomuto materiálu dodá konkrétní podobu a tvar, čímž vzniká děj

<sup>5</sup> Anglický termín *plot* se ovšem do češtiny většinou překládá jako děj.

<sup>6</sup> Také autoři doslovu Milan Orálek a Tomáš Kubíček se o problematice tohoto sémantického pojetí zmiňují: „Kde Hjelmslev mluví o výrazu a obsahu jako dvou stránkách téže mince, jež nelze oddělit a z nichž každou je možno definovat pouze prostřednictvím té druhé, Chatman obě složky vnímá jako neproblematicky oddělené“ (ORÁLEK – KUBÍČEK 2008: 307).

(osnova). Dá se tedy říci, že kauzální řada, která vede od příběhu přes jeho zpracování diskursem až k ději (osnově), má zásadní konsekvence pro pojetí dramatizace jako transformace příběhu. Z těchto závěrů by se dalo vyvodit, že dramatizace, pojímaná jako strukturální transformace, se nutně musí realizovat na bázi diskursu a děje (osnovy). Chatman dále argumentuje: „Diskurs lze manifestovat v různých médiích, avšak jeho vnitřní struktura se od struktury jeho možných manifestací kvalitativně liší. Tj. osnova, diskursivně zpracovaný příběh, existuje na obecnější rovině než kterákoli konkrétní objektivizace, ať už film, román nebo cokoli jiného. Pořadí, v němž osnova uvádí události, nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu.[...] Z každého takového uspořádání vzniká jiná osnova a ze stejného příběhu se dá udělat více osnov“ (IBID.). Toto vysvětlení, ať už je či není plausibilní, posouvá vztah mezi příběhem, diskursem a osnovou na rovinu čistě abstraktní. Příběh, jakási výchozí sémantická struktura, je uchopen diskursem, který se sice vždy realizuje prostřednictvím určitého znakového systému a konkrétního média, ale zároveň existuje jako obecná kategorie, jako určitý typ modulátoru (nástroje), s jehož pomocí se dá vytvořit konkrétní osnova. Podstatné je, že z jednoho příběhu je možné prostřednictvím modulace diskursem zkonstruovat více osnov. Pro kategorii dramatizací literárních děl to přináší následující konsekvence: jeden a týž příběh se může realizovat v různých médiích a i přes zjevnou rozdílnost v konkrétních podobách své manifestace (divadelní, literární) může mít identickou osnovu, která vzniká při aplikaci identického typu modulace diskursem.<sup>7</sup> Jestliže je v procesu dramatizace pro zpracování stejného příběhu použit jiný typ diskursivního modulátoru, pak vznikne jiný typ osnovy.<sup>8</sup> Dramatizační proces by z této perspektivy mohl být chápan jako soubor voleb diskursivních modulátorů, jež generují variantní osnovy jednoho výchozího příběhu. Tak jednoduchá ovšem situace rozhodně není, protože dramatizační proces se nedá redukovat pouze na rovinu příběhu (a to ještě jen na jednu jeho část – na rovinu událostí).

### **Pracovní definice příběhu**

Pomocí následujících teoretických modelů se pokusím vymezit příběh ještě v jedné, dosud neakcentované, dimenzi. „Příběh jsme definovali jako abstrakci vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu,“ píše ve své *Poetice vyprávění* (1983) Shlomith Rimmon-Kenanová a dodává: „Jako takový je příběh součástí větší struktury, již někteří nazývají ‚rekonstruovaný‘ (nebo

<sup>7</sup> Pro jednoduchost na tomto místě zavádím termín diskursivní modulátor, který odpovídá právě naznačenému významu spojení modulace diskursem.

<sup>8</sup> Všechny tyto fáze tvorby osnovy jsou viděny z pozice autora. Naopak čtenář musí provádět pohyb poněkud převrácený. Konfrontuje se s texturou, s konkrétní mediální manifestací, a skrze tuto konkrétní diskursivní rovinu si na základě znalosti konvencí kódu, logiky či kontingence, kulturních obsahů a mnoha dalších kompetencí konstruuje v procesu četby osnovu a následně také příběh.

„reprezentovaný“ svět (nebo „rovina“) [...] tj. fikční „realita“, v níž budou žít postavy příběhu a budou se odehrávat jeho události“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 14). Podle Kenanové tedy příběh není pouze syntagmatickou strukturou jednotlivých událostí, které jsou časově a kauzálně zřetězeny, ale je také součástí vyšší, sémantické úrovně díla, totiž fikčního světa. Zároveň jde o abstrakci, která je výsledkem mentální činnosti recipienta. „Jakožto abstrakce, konstrukt, příběh není přímo přístupný čtenáři.“ (IBID.). Přístupný je mu (v literatuře) pouze skrze text. Nad rámec časově kauzálních vztahů jde i David Herman, když píše, že „příběhy nemohou být nahlíženy čistě jako časově strukturované komunikační akty, ale také jako množiny verbálních nebo vizuálních pokynů, zakotvených v mentálních modelech [...], které mají konkrétní prostorovou strukturu“ (HERMAN 2005: 11). Herman tedy doplňuje příběh o prostorovou dimenzi. V práci *Story logic* pak ještě přináší pojem storyworldu (HERMAN 2002), prostoročasového univerza, v němž se odehrávají děje, které jsou ovšem s tímto univerzem v neustálé interakci.

Pracovní definice příběhu by tedy mohla mít asi tento tvar: Příběh je obsahová struktura díla, která zahrnuje jednotlivé události (série akcí), postavy a prostředí (existenty), která je časově (a někdy také kauzálně) uspořádána. Příběh není přímo závislý na způsobu své reprezentace, ta je ovšem podmínkou jeho vzniku a každé manifestace. Příběh, jakožto mentální konstrukt, je nám přístupný pouze skrze médium a je výsledkem kognitivní aktivity recipienta.<sup>9</sup> Základním elementem příběhu je pak událost chápána jako určité rozvržení časoprostorových vztahů (vztahů postav mezi sebou a prostředím), které se vlivem jednání či dění proměňují. Příběh je tedy sérií jednotlivých časoprostorových událostí ve fikčním světě, jež se proměňují vlivem činnosti jednotlivých aktérů a působením faktorů prostředí a času.<sup>10</sup>

## II. Dramatizace jako druh transformace příběhu

### K pojmu dramatizace

Pro uchopení problematiky dramatizací je nutné pokusit se na tomto místě zformulovat alespoň několik základních vymezení významu slova dramatizace. Ve slovníku *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník* je pojem dramatizace chápán hned čtyřmi způsoby (PAVLOVSKÝ 2004: 93). Za prvé jako dílo spadající svými charakteristikami do oblasti dramatu a zároveň proces jeho vzniku. Druhý význam, jenž je zde dramatizacím přirčen, se váže k rozhlasovému médiu a označuje tzv. dramatizované čtení prozaických předloh. Třetí náplň pojmu dramatizace má kořeny ve školní výuce a míní se jí interakce pedagoga s žáky, při níž se uplatňují některé postupy známé

<sup>9</sup> Do této pracovní definice by bylo vhodné zahrnout případně i vymezení jednotlivých jednotek příběhu jako například události, sekvence, akce atd. a zohlednit definice minimálního, atomického a molekulárního narativu a funkcionalistické modely příběhu francouzských narativních gramatiků.

<sup>10</sup> Příběhy se samozřejmě generují také na základě rozvržení narativních modalit (DOLEŽEL 2003: 121–138).

z divadelní praxe. Posledním význam slova dramatisace je spojen s každodenní mezilidskou komunikací. Dramatisace je v tomto smyslu chápána jako aktivita jednoho nebo více subjektů komunikace, která původně poklidnému procesu verbální či nonverbální interakce dodává prvky napětí, nadsázky a zveličení. Další definici pojmu dramatisace můžeme najít ve *Slovníku literární teorie* (1977). Autor hesla Václav Königsmark vidí v dramatisaci umělecké dílo vzniklé v procesu určité metamorfózy z původní epické nebo lyrické předlohy do podoby dramatického tvaru. Výsledný tvar ovšem není dramatem v pravém slova smyslu – od „přirozených“ dramát se odlišuje svojí vazbou na předlohu, přičemž tato intertextová souvislost se projevuje i v samotné struktuře dramatisovaných textů, které v sobě většinou nesou stopy epičnosti či lyričnosti (KÖNIGSMARK 1977a: 84).

Podrobně se pojmu dramatisace věnuje studie Ivy Šulajové *Dramatisace jako teoretický problém* (ŠULAJOVÁ 2004: 1–2).<sup>11</sup> Podle ní se většina teoretiků shoduje na pojetí dramatisace jakožto formy metatextu, který je produktem metakreačního procesu. Dále srovnává termín dramatisace s pojmem divadelní adaptace, přičemž první z nich odkazuje k procesu a výslednému dílu, které má funkční charakteristiky dramatu a je specifické svou velmi úzkou vazbou na výchozí text – ať už v podobě názvu díla nebo jeho signování. Oproti tomu divadelní adaptace má na předlohu mnohem volnější vazbu a mnohdy z výchozího textu přebírá pouze nějakou výchozí myšlenku. Tento kvantitativní rozdíl ve stupni návaznosti na předlohu mezi dramatisací a divadelní adaptací se promítá i do roviny kvalitativní, neboť samotná radikální transformace literární předlohy je provázena i radikální změnou struktury díla. Šulajová mluví také o dramatisaci ve smyslu žánrovém, čímž dále rozšiřuje sémantické pole tohoto termínu.<sup>12</sup>

### **Dramatisace v užším a širším slova smyslu aneb dramatisace textová a inscenační**

Z výše uvedených definic vyplývá, že termín dramatisace je sémanticky velice široký. V této studii budu téměř výhradně pracovat s tímto pojmem ve významu transformace prozaického<sup>13</sup> díla v dramatický text.<sup>14</sup>

Rozeznáváme dva základní typy dramatisací: dramatisaci v užším slova smyslu a dramatisaci v širším slova smyslu. Dramatisace v užším slova smyslu (textová) zahrnuje jak

<sup>11</sup> Prací, které by se přímo zaměřovaly na problematiku dramatisací, není příliš mnoho. V českém kontextu je to zejména kniha Pavla Janouška *Rozměry dramatu* (JANOUŠEK 1989: 170–190), dále pak dvě studie Václava Königsmarka (KÖNIGSMARK 1977b; 1981) a disertační práce Radky Denemarkové (DENEMARKOVÁ 1997).

<sup>12</sup> Pojetí dramatisace jakožto žánru dramatické literatury Šulajová přebírá od Václava Königsmarka (KÖNIGSMARK 1977b).

<sup>13</sup> Za texty neliterární povahy považujeme díla, kde estetická funkce je zatlačena do pozadí nebo absentuje úplně. Jsou to texty, které nejsou součástí literární komunikace a v literatuře nebo v jiném druhu umění se ocitají až díky formě transformace (v tomto případě dramatisace).

<sup>14</sup> Na tomto místě by asi bylo nevhodnější použít výraz dramatisovaný text, který formulovala Alena Štěrbová: „text dramatisovaný, tj. text vytvářený adaptací literárního artefaktu, který nebyl původně určen k inscenování“ (ŠTĚRBOVÁ 2001: 624).

proces přeměny literárního díla v dílo dramatické, tak také výsledek tohoto procesu, kterým je dramatinovaný text. Toto terminologické ohraničení dramatinace umožňuje uchopit fenomén dramatinací pomocí literárněvědných nástrojů a takto specifikovaná dramatinace je vhodným objektem pro výzkum jak v oblasti sémiotiky jazyka, tak také pro zkoumání literárních struktur a jejich transformací. Na druhou stranu ale takto zúžená definice přináší i několik závažných problémů. Například zcela opomíjí divadelní realizaci dramatinací, protože neobsahuje prvky mimoliterární a zůstává pouze na rovině jazyka. Dalo by se namítnout, že takto pojmávaná teorie dramatinace je protiintuitivní a odporuje běžné zkušenosti recipientů, kteří se s dramatinacemi v naprosté většině případů setkávají v divadle. Dramatinace v užším slova smyslu (textová) se z tohoto úhlu pohledu jeví jako logocentrický model, který je schopen postihnout jen část celého uměleckého procesu. Tyto závažné výtky rozhodně není možné ignorovat, a proto bude nutné definovat pojem dramatinace ještě jednou, tentokrát poněkud šířeji.

Nově formulovaná definice pojmu dramatinace, kterou označuji jako dramatinaci v širším slova smyslu (inscenační), opět vychází z představy dramatinace jakožto transformace. Rozdíl mezi dramatinací v užším slova smyslu (textovou) a dramatinací v širším slova smyslu (inscenační) pak spočívá v míře jejich komplexity. Zatímco dramatinace v užším významu (textová) se soustředí výhradně na problém literární komunikace, teoretický model dramatinace v širším slova smyslu (inscenační) popisuje jak dimenzi literární, tak také dimenzi divadelní, v níž text funguje pouze jako jedna ze složek inscenace. Vztah mezi dramatinací v užším slova smyslu (textovou) a dramatinací v širším slova smyslu (inscenační) je analogický vztahu části a celku. Zvolená analogie však není zcela přesná. Dramatinace v užším slova smyslu (textová) může existovat samostatně, aniž by vstupovala do sféry divadelní komunikace a stala se tak součástí širšího celku. V tomto případě mám na mysli proces vzniku dramatinovaného textu, který, ať už z jakýchkoli důvodů, nebyl realizován na divadle. Na druhou stranu ani dramatinace v širším významu (inscenační) nemusí nutně zahrnovat proces tvorby dramatického textu a jeho výsledek. Dramatinace v širším slova smyslu (inscenační) může být úmyslně redukována pouze na transformaci prozaického díla přímo do jevištního tvaru nebo na transformaci, jejímž mezičlánkem není dramatinovaný text, ale text jiného typu.<sup>15</sup> Poměr mezi oběma dramatinacemi proto nemůže být čistě mechanicky vysvětlen jako zmiňovaný vztah části k celku, neboť dramatinace v užším slova smyslu (textová) může fungovat jako autonomní celek, který má pouze dosud nevyužitý „valenční“ potenciál. Dramatinace v širším významu (inscenační) oproti tomu nemusí obsahovat dramatinaci v užším slova smyslu, ale může jako celek fungovat i bez ní. Variabilita vztahu obou modelů dramatinace poskytuje dostatečně dynamický nástroj pro

---

<sup>15</sup> Například režijní kniha, scénář apod.

uchopení dramatizační praxe, poněvadž díky své dvojúrovňovosti je schopna absorbovat téměř všechny fenomény, jež se v daném výzkumném poli vyskytují.<sup>16</sup> Je pravdou, že v naprosté většině případů se dramatizace v užším slova smyslu (textová) stává součástí dramatizace v širším slova smyslu (inscenační). Poněvadž celý model dramatizace v širším významu (inscenační), který vychází z teorie umělecké komunikace, je lineární v tom smyslu, že své jednotlivé prvky organizuje a systematizuje pomocí kauzálních vztahů následnosti, dramatizace v užším slova smyslu (textová) v něm představuje výchozí část, která předchází částem ostatním.

### **Dramatizace ve vztahu k příběhu**

Drama, stejně jako například román, je narativní forma, jejíž náplní je (mimo jiné) příběh. Dramatizace, jak bylo již řečeno, je určitý typ dramatického textu (dramatizace textová) či divadelní inscenace (dramatizace inscenační), který vznikl na základě jiné literární předlohy. Vazba na předlohu u dramatizace musí být zřetelná, aby ji vůbec bylo možno odlišit od ostatních dramatických textů a divadelních inscenací. Tato vazba může být realizována na mnoha úrovních, například na úrovni paratextu (název díla, seznam dramatických postav atd.), na úrovni jazykového materiálu, v rovině kompoziční či na úrovni postav, prostředí a událostí, tedy na úrovni příběhu. Připomeňme si, že jednotlivé transformace příběhu, aby si uchovaly vazbu na příběh výchozí, musejí obsahovat určitý typ invariantu, který mají společný s příběhem literární předlohy. Je tedy zřejmé, že příběh, který si čtenář zkonstruuje na základě četby literární (prozaické) předlohy, musí mít podobné vlastnosti jako příběh „vypreparovaný“ z dramatického (dramatizovaného) textu nebo divadelní inscenace. Tuto podobnost můžeme sledovat na třech úrovních: na úrovni postav, na úrovni prostředí a na úrovni jednotlivých akcí či událostí. Analýza takto izolovaných segmentů příběhu však sama o sobě není příliš vypovídající, mnohem relevantnější bude tyto dílčí segmenty vztáhnout do jednoho sémantického rámce.

### **Příběh, fikční světy a dramatizace jako literární transdukce**

Zde se samozřejmě nabízí koncept fikční sémantiky,<sup>17</sup> tak jak jej rozpracovali Lubomír Doležel, Ruth Ronenová, Marie-Laure Ryanová a další. Příběhy jsou součástí fikčních světů a podobnost

---

<sup>16</sup> Podobný dvoustupňový model dramatizací popisuje i Iva Šulajová: „Dodejme ještě, že termín dramatizace chápeme v užším smyslu jako specifický pro transformaci původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní struktury [...], zatímco termín adaptace šířeji funguje i pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu“ (ŠULAJOVÁ 2004: 2). Tím, že Šulajová dramatizaci omezuje jen na literární díla nedramatické povahy, opomíjí celou řadu textů, jež vznikly v procesu strukturální transformace literárního díla. Tomu však odporují vyjádření některých dramatizátorů, kteří dramatizace píšou často právě proto, aby původnímu dramatickému textu dodali prvky napětí a například vyostřili konflikt mezi postavami, ale i její vlastní rozdělení dvojí dramatickosti: dramatického napětí v díle a formálních znaků dramatu jakožto literárního druhu (IBID.: 13).

<sup>17</sup> Na tento problém by bylo možné aplikovat model převzatý z teatrologie – konkrétně model mizanscény, chápané jako časoprostorové rozvržení vztahů na scéně (jednalo by se o chápání vztahů na scéně příběhu).



mezi fikčními světy předlohy a fikčními světy dramatisace (jak textové, tak inscenační) tedy určitým způsobem koreluje s podobností mezi příběhy (příběhem předlohy a příběhem dramatisace). Tuto problematiku ošetřuje Lubomír Doležel pojmem literární transdukce, který se opírá o klasický model literární komunikace, doplněný o aspekt fikčního světa. Dramatisace jako taková je druhem literární (nebo také intermediální) transdukce, tedy text dramatisace či inscenace jsou struktury, z nichž si je čtenář (divák) schopen rekonstruovat fikční svět, jenž má strukturální podobnosti s fikčním světem předlohy. Tyto podobnosti a odlišnosti fikčního světa předlohy a dramatisace mě opět vracejí k otázce invariantu, který je možné na úrovni fikčního světa nalézt například v rozvržení narativních modalit či na rovině extenzionální.<sup>18</sup> Pokud je zachována extenzionální struktura díla, která odpovídá rovině příběhu, pak při procesu dramatisace textové i inscenační se většinou nesetkáváme s transformací příběhu, ale pouze s transformací intenzionální složky díla. Takto definovaná extenzionální složka fikčního světa představuje invariant, který zaručuje návaznost a rozpoznatelnost příběhu v různých jeho mediálních manifestacích.

„Týž příběh nám mohl být podán jiným způsobem; například prostřednictvím filmu; bylo by možné se jej dozvědět z vyprávění ústy nějakého svědka, bez převedení do knižní podoby,“ píše Todorov (TODOROV 2002: 144). „Příběh, na rozdíl od textu, z něhož je abstrahován, můžeme chápat jako přenosný mezi různými médii, jazyky i uvnitř jednoho jazyka,“ tvrdí o vztahu příběhu k médiu Rimmon-Kenanová (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 14).

### **Dramatisace jako adaptace**

Poněkud odlišný pohled na vztah média a příběhu přináší kanadská teoretička Linda Hutcheonová, když mluví o fenoménu literárních adaptací v širokém kulturním kontextu a chápe je jako proces transformací příběhů. Adaptace je v jejím pojetí jistou formou opakování – repetice bez napodobování, kdy původní příběh je transkódován a začíná fungovat v novém kontextu. Jinak řečeno: adaptace je opakování v jiné formě reprezentace (HUTCHEON 2006). Smyslem literárních adaptací je umožnit původnímu textu, aby fungoval v nových kontextech, kde se s ním mohou seznámit recipienti, kteří by se s dílem v jeho původní podobě

---

<sup>18</sup> Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica* (1998) rozlišuje mezi extenzionální a intenzionální složkou literárních děl, přičemž vychází z Kripkeho pojetí extenze jakožto množiny předmětů, k nimž výraz odkazuje: „Jinými slovy, extenze je ta významová složka jazykového znaku, která orientuje znak ke světu“ (DOLEŽEL 2003: 141). Extenzionální složka se dá vyjádřit parafrází pomocí nějakého druhu metajazyka a je součástí makrostruktury fikčního světa. Intenze se sice stejně jako extenze podílí na tvorbě významu a uspořádání makrostruktury literárního díla, ale na rozdíl od extenze je vázána na konkrétní podobu jazykového znaku. Podle Doležela se na významu textu podílejí dvě složky, které jsou sice obě vázány na texturu, ale jenom jedna z nich – ta intenzionální – takovým způsobem, že při změně textury dochází i ke změně její globální struktury a tím i ke změně významu díla. Mezi intenzionální složky díla patří například způsob vyprávění, kompozice nebo také způsob pojmenování postav fikčního světa. Přesněji, extenze konstruuje význam textu a intenze jeho smysl.

pravděpodobně nesetkali. Zdá se, že podobným způsobem funguje i dramatizační praxe, která se pokouší transkódovat literární předlohy do podoby divadelní inscenace a tím zvětšit jejich komunikační potenciál.

## **Závěr**

Ve svém příspěvku jsem se pokusil nastínit několik základních pojetí příběhu a konceptualizovat fenomén dramatizace. Zamýšlel jsem oba tyto koncepty propojit a nabídnout určité teoretické možnosti zkoumání proměn příběhu v procesu literárních dramatizací. Je proto zřejmé, že jsem nemohl nabídnout nějaký ucelenější model, který bych exemplifikoval na vybraném korpusu textů. Na druhou stranu se mi snad podařilo jasně vymezit několik základních přístupů k příběhu a dramatizacím. Definoval jsem konstitutivní složky příběhu a jejich vztahy s dalšími úrovněmi textu (diskursivní, rovinou děje apod.) a ve druhé části jsem předložil dvojúrovňový model dramatizací (dramatizaci textovou a inscenační). Vztah mezi příběhem literární předlohy a příběhem dramatizace (textové i inscenační) jsem navrhl sledovat na úrovni jednotlivých elementů příběhu (událostí, postav a prostředí), kde se dají poměřovat jejich jednotlivé konfigurace, podobnosti a odlišnosti, a dále pak ve vztahu příběhu jako celku k jiným úrovním díla, k diskursu a ději (osnově). V sémantickém rámci, který nabízí koncept fikčního světa, jsem pak nastínil možnost komparovat příběhy (které jsem pracovní ztotožnil s extenzionální složkou díla, i když jsem si vědom určitého zkreslení, kterého se tímto dopouštím) jakožto parafrázovatelné struktury, s proměnami intenzionálních složek literárních a divadelních textů.

Pro doplnění celého komparačního modelu je ještě možné využít koncept narativních modalit – generátorů příběhu. Jejich rozložení by mělo, v případě, že je plně zachována identita příběhu v extenzionální struktuře, být konstantní, a tedy invariantní. Bohužel jsem se nemohl věnovat důkladnějšímu popisu vztahu média a příběhu. Pracoval jsem hlavně se strukturalistickým přístupem, který jejich vzájemný vztah považuje za velmi volný, vycházející z analogie s povrchovou a hlubinnou strukturou textů, která má svůj původ v lingvistice, konkrétně v transformační generativní gramatice. Osobně jsem přesvědčen, že takto chápané rozvržení vztahů mezi jednotlivými složkami díla již v současné době není příliš vypovídající a do značné míry podkopává lingvistické modely, jež význam (v tomto případě příběh) chápou neoddělitelně v souvislosti s výrazem. Pro další výzkum na tomto poli proto bude vhodné soustředit se spíše na funkční pojetí dramatizace, kde bude mnohem více akcentován kontext a komunikační situace, v níž se dramatizace (textová i inscenační) mohou nacházet v opozici s kontextem, v němž funguje text předlohy. Tento parametr pak zásadním způsobem může osvětlit proměny či stabilitu příběhu v procesu dramatizace literárních děl, protože do hry vtahuje

i recipienta. Druhou cestou, kterou je možné se vydat a kterou jsem již v textu naznačil, je cesta kognitivní naratologie, jež je schopna rozkrýt dílčí úrovně konstrukce příběhu v „prostoru“ lidské mysli.

## LITERATURA

ANTOR, Heinz

2006 „Zápletka“, přel. Zuzana Adamová, in Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 877

ARISTOTELES

1996 *Poetika*, přel. Milan Mráz (Praha: Svoboda)

DENEMARKOVÁ, Radka

1997 *Sémiotická problematika dramatiizací*, disertační práce (Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy)

DOLEŽEL, Lubomír

2003 [1998] *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)

FORSTER, Edward Morgan

1971 [1927] *Aspekty románu*, přel. Eva Šimečková (Bratislava: Tatran)

FOŘT, Bohumil

„Příběh“, in *Kompendium literární teorie* (v tisku)

HERMAN, David

2002 *Story logic. Problems and possibilities of narrative* (Lincoln – London: University of Nebraska Press)

2005 [1999, 2001] *Přirozený jazyk vyprávění*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

2008 [2005] „Storyworld“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 569–570

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York – London: Routledge)

CHATMAN, Seymour

2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

JANOUŠEK, Pavel

1989 *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu* (Praha: Panorama)

1993 „Drama jako literární fakt“, in idem: *Studie o dramatu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – H&H), s. 5–25

KÖNIGSMARK, Václav

1977a „Dramatizace“, in Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel), s. 84

1977b „Dramatizace jako projev krize i hledání východisek“, *Dialog* 1, č. 2, s. 1–13

1981 „Krise dramatu nebo krize kritérií?“, *Tvorba* 13, č. 6, s. 6

LUNENFELD, Peter

2008 [2005] „Story arc“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 564

ORÁLEK, Milan – KUBÍČEK, Tomáš

2008 „Doslov“, in Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav

1986 „Poznámky a komentáře“, in Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění* (Praha: Odeon), s. 337–338

PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František

2002 *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc s.r.o.)

PAVLOVSKÝ, Petr

2004 „Dramatizace“, in idem: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník* (Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo), s. 93

POPOVIČ, Anton – LIBA, Peter – ZAJAC, Peter – ZSILKA, Tibor

1981 *Interpretácia umeleckého textu* (Bratislava: SPNB)

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

RYAN, Marie-Laure

2008 [2005] „Story grammars“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 564–566

SAUSSURE, Ferdinand de

2007 [1916] *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák (Praha: Academia)

SHEN, Dan

2008 [2005] „Story-discourse distinction“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 566–568

STEIN, Nancy L. – Kissel, Valerie I.

2008 [2005] „Story schemata and causal structure“, in Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (New York – London: Routledge), s. 568–569

ŠTĚRBOVÁ, Alena

2001 „Rozhlasová hra jako dramatický text“, *Česká literatura* 49, č. 6, s. 624–635

ŠŮLAJOVÁ, Iva

2004 „Dramatizace jako teoretický problém“, *Divadelní revue* 15, č. 4, s. 36–46

TODOROV, Tzvetan

2002 [1966] „Kategorie literárního vyprávění“, in idem: *Znak, struktura, vyprávění*, přel. Jiří Šrámek, ed. Petr Kyloušek (Brno: Host), s. 142–179

VLAŠÍN, Štěpán (ed.)

1977 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)

ŽILKA, Tibor

1987 „Priebeh“, in idem: *Poetický slovník* (Bratislava: Tatran), s. 257

### **(The) Story of/and Dramatization**

The main aim of the study is to analyze two key concepts of literary theory, namely the notions story and dramatization of literary works. In the first part of the essay, the structuralist definitions of story introduced by Tzvetan Todorov, Seymour Chatman, and others are examined as well as its definition in the framework of the

fictional worlds theory as presented by Lubomír Doležel and Bohumil Fořt. This part results in a new definition of story for the purpose of dramatization. The second part gives a survey of definitions of dramatization and introduces two new categories: the textual dramatization, which inheres only transformations on the linguistic level, and performative dramatization inhering also the process and the result of staging, during which one sign system is substituted by another one (a process which may be referred to as intersemiotic translation). Eventually, the process of dramatization is being observed as a transformation of particular elements of story (characters, space, events) and fictional world structures (extension and intension).