

STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA

[1]

JIRÍ VELTRUSKÝ

**DRAMA**

**JAKO**

**BÁSNICKÉ**

**DÍLO**

BRNO / 1999

[4]

80-8-15

[5]

OBSAH

© Jiří Veltruský – Dědicové, 1999  
 Editor, epilogue © Ivo Osolsobě, 1999  
 Layout © Boris Mysliveček, 1999  
 © Nakladatelství Host, 1999  
 ISBN 80-86055-60-4  
 Vychází ve spolupráci  
 s Ministerstvem kultury ČR

NÁRODNÍ KNIHOVNA



II 66094



S.F. 1612

99/HK 19.72

Úvod .....	7
1. Základní vlastnosti dramatického dialogu .....	16
2. Pojmenování v dramatickém dialogu .....	24
3. Vytváření významových kontextů .....	35
4. Významové sjednocení dialogu .....	44
5. Monolog v dramatu, dialog v lyrice a epice .....	58
6. Dramatická osoba .....	76
7. Dramatický děj .....	85
8. Závěrečné poznámky .....	92
Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu (doslov a komentář) — Ivo Osolsobě .....	99
Textologická a ediční poznámka .....	150
Jmenný rejstřík .....	164

Přítomná studie je prvním soustavným pokusem o strukturální pojetí problému básnického druhu. Jak již název studie ukazuje, nepůjde nám zde o to, abychom problematiku druhu vyčerpali v celé její šíři, nýbrž spíše o to, abychom rozbořem jednoho ze základních básnických druhů otevřeli k této problematice přístup. Není přitom zcela nahodilé, že je to drama, které se nám má stát klíčem k problému druhu, neboť tento druh je od ostatních nejzřetelněji odlišen: kdežto lyrika s epikou mnohdy splývají tak, že nelze stanovit jejich vzájemné rozhraní a je třeba zavádět pojem básnickví lyricko-epického, drama zůstává ohraničeno dosti jednoznačně; mluví se sice často o dramaticčnosti v lyrice nebo epice a naopak zase o lyrickém nebo epickém dramatu, ale těžko bychom hledali dílo, které by čtenář spontánně hodnotil jako lyricko-dramatické nebo epicko-dramatické. A směrodatným kritériem toho, co všechno máme za drama považovat, nám nejsou apriorní soudy různých teoretiků, kteří oblast určitého básnického druhu libovolně zužují nebo rozšiřují, aby vyhověli normám, které si sami vymysleli, nýbrž právě spontánní hodnocení nezaujatého čtenáře; považujeme tedy za drama všechno to, co jako drama spontánně chápé čtenář!

2  
Tím je již vlastně stanoven postoj, který k předmětu svého zkoumání zaujímanáme: je to postoj čistě teoretický, bez jakéhokoli stínu normativnosti; jinými slovy jde zde o zjišťování norem již existujících, nikoli o vytváření norem nových. To je ovšem dnes v strukturální estetice již zcela samozřejmé. Přesto však je to třeba u přítomné studie zvlášť zdůraznit, protože sám její předmět do

značné míry svádí k normování. Býváme totiž často v pokušení vysvětlovat „nadčasovost“ druhu — která je evidentní — tím, že druh je jistou formou, která nepodléhá proměňám v čase a konkrétními dly různých básníků je jen s větší či menší dokonalostí ztělesňována. Toto pojetí však zdaleka nevystihuje celou složitost pravého stavu věci. „Nadčasovost“ struktury básnického druhu nespočívá v jejím neproměnném trvání, nýbrž v tom, že si v různých proměnách podřizuje svoji identitu: kdežto še různé „individuální“ struktury střídají, druhová struktura se toliko mění tak například struktura Aischylova byla vystřídána strukturou Sofoklovou, ta pak zase strukturou Euripidovou atd., ale struktura dramatu se tím toliko proměňovala, nebo snad — z hlediska jiné kulturní éry, například španělského baroku, — dokonce jen pozměňovala. Přitom změny, kterými struktura dramatu prošla ve svém dosavadním vývoji, jsou tak značné, že byl dokonce vysloven názor,<sup>1)</sup> že drama jako takové nelze zkoumat, protože nelze najít specifické znaky, které by mělo například Shakespearovo drama společně s dramatem Aischylovým. Jinými slovy, byla popřena identita dramatické struktury v čase. To je ovšem jen ojedinělý případ. Je však u teoretiků dramatu zjevem zcela běžným, že mají na mysli jen některé historické podoby dramatické struktury (zpravidla drama antické, shakespearovské nebo realistické); tohoto nedostatku se zcela nevyravoval ani Hegel, přestože jeho pojednání o dramatu, obsažené ve *Vorlesungen über die Aesthetik III*,<sup>2)</sup> je podle našeho názoru tím nejpronikavějším, co bylo o tomto předmetu napsáno. Takové zuzování pojmu na konkrétní význam, kterého nabyl v jisté době, vede ve svých důsledcích nutně opět k postoji normativnímu, neboť jsme nuceni chtít nechtějí prohlásit vše, co se do tohoto konkrétního významu nedá vtěsnat, za odchylku, neboli za útvary méně dramatické. To je ovšem zvlášť nebezpečné právě při dramatu, protože označení „dramatický“ bývá užíváno (lépe: zneužíváno) ve významu dosti neurčitém a přitom zpravidla normativním; slycháme-li často vytkat epickému dílu nedostatek dramatickosti jako chybu, pak nelze pochybovat o tom, že dvojnásob normativního rázu toto označení nabývá, jde-li o drama. Přesto se ovšem

nebudeme slovu „dramatický“ ve své studii vyhýbat, nýbrž budeme ho užívat ve smyslu zcela nenormativním, budeme jím prostě označovat složky dramatu. Jinými slovy, mluvíme-li například o dramatickém ději, není pro nás předem dán jiný význam než prostě „děj dramatu“; a určení vlastností, kterými se tento děj liší od děje nedramatického, není dáno předem, nýbrž je cílem našeho rozboru. Je ovšem samozřejmé, že se význam jednotlivých pojmů, k němuž touto cestou dojdeme, nebude od běžného významu příslušných slov lišit nijak podstatně, nýbrž toliko svou přesnou vymezeností; to vyplývá z okolností již uvedené, že směřovatné je pro nás spontánní hodnocení nezaujatého vnímatele.

Z této okolnosti také vyplývá naše rozhodnutí věnovat pozornost dramatu jako druhu *integrálně* básnickému. V přitomné studii je totiž poprvé drama takto pojímáno, neboť nikdo z teoretiků, kteří se dosud dramatem zabývali, neizoloval plně *básnickou* strukturu dramatu od složek, které přistupují při jeho inscenaci, takže místo o dramatické osobě se více méně mluvilo o herecké postavě, jež vzniká při divadelní realizaci, místo dějiště dramatu se zpravidla mluví o jevišti atp. Někteří (u nás například O. Zich) dokonce vylučovali drama vůbec z básnictví a prohlásili je za pouhou textovou složku divadla. Tomuto pojetí se ovšem evidentně přiči četné skutečnosti, z nichž uvádíme jen to, že drama mnohdy zaniká v lyrice nebo epice a znovu se z nich pozvolna vyvíjí (například středověku), a skutečnost, že existují četná tzv. knižní dramata, která vůbec nejsou určena pro jeviště, nýbrž toliko pro četbu. Pro nás je však nejdůležitější, že *základní* dramata — nejen dramata „knižní“ — jsou čtena stejně jako básnická díla *lyrická a epická*. A při četbě ovšem nemá vnímatel před sebou ani herce, ani jeviště, nýbrž vyhradně prostředky jazykové; je tedy drama stejně dílem integrálně básnickým jako lyrika a epika, neboť specifickým znakem básnictví je právě to, že jeho vyhradním materiálem je jazyk. Přitom si čtenář mnohdy ani nepředstavuje dramatické osobu v podobě hereckých postav a dějiště v podobě jeviště. Ale i tehdy, když si je tak představuje — což je případ speciální —, jsou to při četbě významy, kdežto při divadelní realizaci jsou to nositelé významu, takže i tehdy je rozdíl mezi dramatem a divadlem zřetelný. Směšování básnické struktury dramatu s prvky vznikajícími při inscenaci vyplývalo z názoru, že básnické dílo je plně realizováno teprve hlasitým čtením, neboť při hlasité četbě dramatu jsou na

1) Bab., „Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas“, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* VI, 1911, s. 45n.  
2) Jubiläumausgabe, Stuttgart 1939, s. 479nn.



překážku různé složky, které nejsou vpiaty do fonické linie přímých řečí (zejm. jména osob předesílaná před replikami a různé poznámky), a rozbiřejí tak jejich jednotu: vycházejí-li se tyto složky, rozbiřejí se tím opět jednota myslu,<sup>3)</sup> takže jediným výchoziskem je transpozice významu těchto složek do mimojazykového materiálu, čili divadelní realizace. Dospěla-li však moderní teorie básnictví k názoru, že básnické dílo je dokonale realizováno již pouhým nehlasiťm čtením, vyslovila tím to, co čtenář spontánně chápal, když nepocítoval potřebu čísti nahlas, a není důvodu, proč by z této zásady měla být vyjímána právě poezie dramatická.

Nemínáme ovšem nikterak popírat, že drama je také textem pro divadelní představení; věnovali jsme ostatně tomuto problému samostatnou studii,<sup>4)</sup> kde jsme se snažili přehledně probrat všechny otázky, které se ho týkají. Drama však není jediným druhem, který slouží divadlu jako text; tutéž funkci plňávají — byť méně často — i díla epická a lyrická. Nelze proto uvádět sepětí s hercem za specifický znak dramatu, jak to činili četní teoretikové (a náš O. Hostinský). Mimoto bychom se touto cestou nijak nepřiblížili problému básnických druhů, protože způsob, jakým se divadlo liší od lyriky a epiky, nelze srovnávat se způsobem, jakým se tyto dva básnické druhy liší navzájem: divadlo se od nich liší svým materiálem (jímž se právě tak liší od dramatu), je tedy jiným uměním, kdežto různé druhy básnické se navzájem liší jen různou organizací téhož materiálu, totiž jazyka. Neobyčejná intenzita vzájemného působení vývoje divadla a vývoje dramatu, která vyplývá jednak ze skutečnosti, že básník-píšící drama má zpravidla na mysli aktuální stav struktury divadla, jednak ze skutečnosti, že inscenace je do značné míry strukturou textu předurčována, nehraje roli, jde-li nám o rozbor básnické struktury dramatu; muselo by k tomu být ovšem přihlíženo ve studii o vývoji této struktury; ale to je otázka jiná, již bude třeba věnovat studii zvláštní, stejně jako bychom chtěli věnovat zvláštní studii druhovému rozřídění dramatického básnictví samého, k němuž nelze v přítomné studii přihlížet.

Po této charakteristice základního stanoviska, jež k svému problému zaujímáme, je třeba ještě poněkud osvětlit konkrétní meto-

3) Srov. Hegel, *cit. d.*, s. 512mn.

4) „Dramatický text jako součásti divadla“ (*Slovo a slovesnost* VII, 1941, s. 132mn).

du, kterou jsme si zvolili k jeho zpracování. Je totiž možno analyzovat básnický druh v podstatě dvojnám způsobem. První způsob spočívá v podrobném výčtu všech básnických prostředků a přesném určení funkcí a podob, jichž jednotlivé tyto prostředky mohou v daném druhu nabýt. Tento postup však nutně předpokládá dostatečný počet předběžných monografických studií o konkrétních strukturách a jeho úkolem je pak shrnout a usoustavit jednotlivé poznatky, k nimž se v těchto studiích došlo. Tím již je dána nemožnost užít tohoto postupu v našem případě, neboť nebyla dosud napsána ani jediná strukturálně orientovaná studie o konkrétní dramatické struktuře. Počet poznatků, které můžeme převzít ze starších studií, nerozlišujících sdostatek mezi dramatem a divadlem, je ovšem tak omezený, že na nich nelze soubn tohoto druhu vystavět. Zvolili jsme proto druhou cestu, pro níž vzor dala rekonstrukce tzv. sémantického gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval v jednotu<sup>5)</sup> přičemž jednotou se zde míní „jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek“. Rekonstrukce sémantického gesta byla objevena a poprvé provedena Mukarovským v studii „Genetika smyslu v Máchově poesii“.<sup>6)</sup>

Zahlednut, ne však zcela jasně, byl pojem sémantického gesta již Zichem, který mluvil o „jednotné stylizaci“ všech složek uměleckého (speciálně divadelního) díla.<sup>6)</sup> Avšak rekonstrukce sémantického gesta, jsouc určena k poznání básnické individuality, hodí se zdánlivě pramálo k poznání básnického druhu, který je v podstatě nadindividuální. Podrobnější rozbor pojmu sémantického gesta však ukáže oprávněnost užití tohoto postupu i v našem případě.

Rekonstrukce sémantického gesta spočívá v podstatě ve vyhledávání toho, co je společné různým dílům téhož básníka. Postupuje přitom tím způsobem, že z utváření určité složky usuzuje na

5) Srv. *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, s. 13mn.

6) *Mácha, stupeň stylizace* je utvořen tím, co fixoval autor díla svým dramatickým *tem*. Pro něho byla volba *světoúhla*, pro všechny ostatní je však tento stupeň stylizace závazný a musí se dodržet. *Názveme tuto zásadu, plynoucí z principu slohové jednoty díla, zákon stejnoměrné stylizace*“ (*Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 373). Zich měl však přitom na mysli spíše dílo jediné, kdežto pojem sémantického gesta se vztahuje na celý soubor děl téhož autora.



její funkci v celkové výstavbě díla a výsledek konfrontuje se způsobem, jakým se táž složka uplatňuje v jiných dílech daného básníka. Cílem této konfrontace je redukovat to, čím se různá díla v utváření téže složky liší, a vyzdvihnout to, co mají společného; k tomu ovšem není třeba všech děl daného básníka, ba lze dokonce tvrdit, že by stačilo konfrontovat toliko dvě díla, prakticky ovšem jde téměř vždy o větší počet. Další postup rekonstrukce spočívá na zásadě, že každá složka strukturálního celku je jeho známkem. Lze tedy z rozboru jedné složky usuzovat na utváření celé struktury, a tím i všech složek ostatních. Výsledek tohoto usuzování je ovšem mnohoznačný — jako ostatně význam každého znaku, který není zapojen do nějakého kontextu, — a je proto třeba podobného rozboru několika dalších složek, aby byla tato mnohoznačnost redukována a vyzdvížen ten význam, o který právě jde; jinými slovy, aby zjišťovaný strukturální celek nabyl jednoznačné určitosti. K tomuto účelu není ovšem třeba opět podrobného rozboru všech složek, protože povahu „prázdných“ míst ve struktuře lze určit podle povahy vztahů, které je spínají s mistry „vyplněnými“.

Z tohoto vylíčení postupu rekonstrukce je snad srozumitelné, že při ní jde o základní tendence, které charakterizují souborně básnicko dílo jako celek, na rozdíl od toho, čím je charakterizováno dílo jednotlivé a odlišeno od všech děl ostatních. Čím je však jednotlivé dílo charakterizováno? Jsou to snad jeho složky? Zřejmě nikoli, protože *všichni* básnická díla (tedy nejen díla téhož autora) se skládají v podstatě z týchž složek. Rozdíl je však v míře a způsobu, jak jsou v různých dílech jednotlivé složky zatíženy významem, a v důsledku toho i v jejich seskupení, tj. v místě, které každá z nich zaujímá v hierarchii všech složek. Přitom rozdílnost hierarchie složek v různých dílech — pokud jde o díla téhož básníka — jen zřídka jde tak daleko, že by se měnila dominanta a složky podřízené se stávaly nadřizenými; zpravidla se omezuje na změny v míře a způsobu, jakým je táž dominanta nadřazena ostatním složkám, a případná změna podřízenosti v nadřizenost se povětšinou odehrává jen mezi složkami nejpodřízenějšími.

Také však ony základní tendence, jež byly nazvány sémantickým gestem, vytvářejí hierarchii, která se skládá z týchž složek jako specifické hierarchie děl jednotlivých a sdílí s nimi i místo své existence: kolektivní vědomí. Jaký je nyní poměr mezi touto základní hierarchií a hierarchiemi specifickými? Je to poměr vzájem-

ny: základní hierarchie se stává sociálním faktem, tj. vstupuje do kolektivního vědomí jen prostřednictvím hierarchií specifických, které jí „představují“<sup>7)</sup> — jinak by existovala jen jako intence v básníkově myslí; specifické hierarchie pak ji netoliko „představují“, nýbrž také do jisté míry porušují. A čím určitá specifická hierarchie porušuje hierarchii základní, čím se od ní liší, to právě tvoří individualitu jednotlivého básnického díla; lze tedy individualitu jednotlivého díla chápat jen na pozadí hierarchie základní.

Myšlenka, že se v pozadí za hierarchií danou materiálním artefaktem objevuje v kolektivním vědomí hierarchie, která je jí reprezentována, tato myšlenka, implicitně obsažená — jak jsme právě ukázali — v pojmu sémantického gesta, umožňuje strukturálnímu přístoupit k problémům, které dosud zůstávaly více méně na okraji jeho pozornosti. Cesta, která k těmto problémům vede, spočívá v podstatě v tom, že se za touto hierarchií, která sama je v pozadí, hledá zase další hierarchie, za tou pak popřípadě ještě další atd. Zdálo by se snad na první pohled, že zde hrozí nebezpečí regresi do nekonečna; bližší přihlídnutí ke konkrétním takovým postupům nám však ukáže, že tomu tak není, pokud se nedopusíme umělé konstrukce, nýbrž držíme se stále významů existujících v kolektivním vědomí, neboť tyto významy obřezají vždy jen obřezávkou existence (skutečnosti). Tak např. za hierarchií danou sémantickým gestem, která určuje básnickou individualitu, lze hledat hierarchii, která určuje individualnost básníkovu psychologického života. Základ takového postupu může spočívat ve zjišťování vztahu mezi významovými jednotkami (např. motivy) a jednotkami psychologickými, jak to provedl Mukarovský při rozboru sémantického gesta Máchova.<sup>8)</sup> Toto zjišťování patří ještě plně do rekonstrukce sémantického gesta, neboť je v podstatě součástí otázky po povaze věcného vztahu významových jednotek v daném díle; zároveň však se při něm operuje jednotkami jako zážitky, asociace, percepce, představa atd., které lze nalézt nejen v básnickém díle, nýbrž i v jiných jevech: totiž ve všem, co je projevem duševního života daného básníka, a v tomto duševním životě samém. Sémantické gesto samo „představuje“ ovšem hierarchii psychologickou, která se za ním objevuje, jen neurčitě a mnohoznačně, stejně

7) Ve smyslu Bühlerova termínu „darstellen“ (*Sprachtheorie*, Jena 1934)

8) *Cit. d.*, s. 83n.



jako jednotlivé dílo jen neurčité a mnohoznačně představuje hierarchii danou sémantickým gestem; stejně jako při rekonstrukci tohoto gesta musíme přihlídnout i k jiným dílům, je třeba i při rekonstrukci psychické hierarchie — máme-li dojít k výsledkům jednoznačným — rozmožnit materiál o jiné duševní projevy. Podobným způsobem lze zjišťovat básnický světový názor, sociální zařazení, hospodářské poměry atd. Za všemi těmito daty, která jsou vesměs hierarchiemi různých vztahů, lze hledat hierarchii další: básníka jako osobnost. Odtud by bylo možno postupovat dále k sociologické analýze doby, do které dílo vstupuje, a zjišťovat jejich vzájemný vztah atd.

Jiný ús problémů, k němuž lze postupovat podobným způsobem, tvoří literární celky vyšší než souborné dílo básníka. Na rozdíl od předchozího postupu, zjišťujícího heteronomní vztahy díla, zůstává postup k vyšším literárním celkům plně ve sféře imanence. Tak za hierarchii danou sémantickým gestem lze hledat hierarchii určující ráz literární skupiny, do níž básník náleží, za ní pak se objevuje hierarchie charakterizující příslušné literární období a konečně hierarchie, která je společná celé národní literatuře.<sup>9)</sup>

Od každé z těchto hierarchií lze ovšem zase postupovat ve směru heteronomie, ovšem heteronomie v různém smyslu. Tak lze např. za hierarchii jistého období národní literatury hledat hierarchii téhož období v několika literaturách příbuzných (např. slovanských), popřípadě v literatuře světové; to je heteronomie totiž ko z hlediska dané národní literatury, ale imanence z hlediska literatury vůbec. Jindy lze hierarchii jistého období srovnávat s hierarchií téhož období v uměních jiných a konečně lze od vyšších literárních celků postupovat k hierarchiím určujícím generaci, národ atp.

Konečně třetí ús problémů, k němuž lze podobným způsobem postupovat, tvoří problematika druhového rozlišení básnictví. V tomto případě nebude ovšem východiskem rozboru sémantické gesto, nýbrž hierarchie jednotlivého díla, popřípadě hierarchie

9) Poněkud jiná cesta k vyšším literárním celkům byla nedávno ukázána F. Vodičkou v studii „Literární historické studium ohlasu literárních děl“ (*Slovo a slovesnost* VII, 1941, s. 130nn); jde zde o zjišťování hierarchie, kterou tvoří celá díla (nikoli jejich složky jako v našem případě); podobnější rozbor by asi ukázal, že i zde hraje roli ona hierarchie, o kterou jde nám. Hierarchie celých děl vzniká pravděpodobně právě na jejím podkladě.

spojující různá díla daného básníka, která náleží k témuž druhu, protože sémantické gesto sjednocuje celé dílo, v němž je zpravidla zastoupeno druhů několik. Různé hierarchie, za nimiž bude druhová hierarchie vyhledávána, budeme srovnávat bez ohledu na jejich historické zařazení, podobně jako jsou při rekonstrukci sémantického gesta srovnávány složky z různých děl bez ohledu na dobu jejich vzniku. — Konkrétní postup studie se přičítá postupu běžného při strukturálním rozboru literárních děl a vyjde tudíž od jazyka a skončí u tématu; v závěru studie pak bude učiněn pokus o naznačení filosofického aspektu druhového rozlišení básnictví a zařazení tohoto problému do širší filosofické problematiky.

Jak je vidět z toho, co zde bylo řečeno, opírá se tato studie z největší části o metody již vypracované. Samostatná po metodologické stránce je v ní jen snaha osvětlit co nejpřesněji noetický smysl jednotlivých metod. Tato snaha má být příspěvkem k filosofickému systému, který pozvolna vyrůstá z poznatků moderní vědy a tímto svým východiskem slibuje překonat nezdavou propast, která již po dlouhou dobu čím dál více odděluje běžné lidské názory, vznikající a uplatňující se v praktickém styku s realitou, od filosofických pojetí, vznikajících ponejvíce abstraktní spekulací a zavrhujících se v systémy na základě logických dedukcí bez kontroly, do jaké míry je jimi vysuhována realita. Tento stav lze, myslím, plným právem nazvat krizí filosofie, neboť filosofie se zde vzdaluje svého nevtlaštějšího úkolu: ustavičně prohlubovat orientaci člověka v zdánlivě chaotičnosti dění, do něhož je svým životem a jednáním zapojen. Autorovi této studie má pak výsledování noetického smyslu jednotlivých metod umožnit přenést do jiných vědních oborů metodologickou výzbroj, kterou nabyl při studiu estetiky a za niž je zavázán nesmírným dílkem univ. prof. dr. J. Mukarčovskému.

Děkuji také L. Čivrnému za laskavé přeložení cizojazyčných citátů z dramatu, která bud nejsou do češtiny přeložena, nebo jsou přeložena tak, že těchto překladů nebylo možno použít.



## 1. ZÁKLADNÍ VLASTNOSTI DRAMATICKÉHO DIALOGU

Dialogem se obecně rozumí jazykový projev pronášený střídavě několika mluvčími, kteří si zpravidla své repliky navzájem adresují. 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, mění 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: situace nejen že často poskytuje dialogu téma, ale i bez ohledu na téma ovlivňuje různým způsobem jeho průběh, svými zásahy vyvolává v něm různé změny a zvrasy nebo jej dokonce přerušuje; a naopak zase dialog v svém průběhu staví mimojazykovou situaci do různých významových „osvětlení“ a mnohdy ji proměňuje.

Intenzivní vztah dialogu k mimojazykové situaci se obrátí ovšem v jeho jazykovém skladu. Mukařovský zjistil, že vztah k psychologické situaci „má svůj jazykový korelát ve významovém protokladu mezi zájmy — osobními i příslušňovacími — prvé

a druhé osoby, dále v protokladu mezi první a druhou osobou slovesnou, pak v imperativu, vokativu a do značné míry i ve větě tážací; může být promítnut i do protokladu mezi kladem a záporom (ano — ne) a do některých syntaktických vztahů mezi větami, zejména do adverzace (avšak, ale) a do vztahu přípusťového (přesto, nicméně). Všechny vyjmenované prostředky jazykové jsou schopny zdůraznit vzájemně ohraničení subjektů dialogu a vydvihnout různost jejich mínění, citů i chťení<sup>1)</sup>; vztah k situaci předmětné pak „dochází jazykového výrazu deixí prostorovou i časovou, představovanou zájmy ukazovacími (tento, onen atd.), adverbii místními i časovými (zde, tam, teď, ráno, večer, dnes, zítra atd.), slovesnými časy (přezens proti prétéritu a futuru)“<sup>1)</sup>.

Intenzita vztahu mezi dialogem a mimojazykovou situací je ovšem pokaždé jiná. Uvedli jsme krajní případ, kdy může situace svým zásahem dialog zcela přerušit (např. výbuch hněvu proměnění hádku ve rvačku), nebo může dialog zcela změnit situaci (např. věst k smíření zapříslýchých nepřátel). Lze uvést i druhou krajnost, dialog, který je „poměrně velmi odpoután od přímé závislosti na vnějších okolnostech, a to jak na vzájemném citovém a volním vztahu rozmlouvajících, tak na předmětné situaci. Jeho cílem a rovněž i krajní mezí je čistá hra významů. Požadavkem je soustředění pozornosti na dialog sám jakožto řetězec významových zvrátů; tomuto požadavku přizpůsobují se i vnější okolnosti: lidé shromažďují se toliko za účelem hovoru, často ve zvláštních místnostech“; dodali bychom také, že zpravidla bývají k takovému dialogu vybírání (zváni) příslušníci téže společenské třídy, aby se došlo co největšího společenství zájmů a názorů; nadto pak, „je-li hovořících více než dva, bývá mezi nimi jeden (hostitel), jenž bdí nad tím, aby hovor zůstával vzdálen jak vzájemných citových a volních vztahů mezi osobami, tak i aktuální situace předmětné. Za těchto okolností dochází ke *konverzaci*, k hovoru pro *hovor sám*, do jisté míry samoúčelnému, a proto dosti esteticky zabarvenému“<sup>2)</sup>. Přechod mezi oběma krajnostmi je ovšem naprosto plynulý. Tak např. ani nejpečlivějším výběrem vnějších podmínek nelze dialog z těchto podmínek zcela vypnout a nerušený průběh konverzace může být kdykoli překažen nahodilým zásahem mimo-

1) Mukařovský, „Dialog a monolog“, (Kapitoly z české poezie), I. 1941, s. 152)

2) Mukařovský, cit. d., s. 155



jazykové situace (např. převržením sklenice) nebo tím, že téma přejde do oblasti, kde se názory a chtení jednotlivých účastníků radikálně rozcházejí, neboť i u příslušníků téže společenské třídy mohou být značně rozdíly v názorech politických, mravních, estetických ap., protože tyto názory nejsou jen pasivním odleskem sociálního postavení svého nositele. Ani při krajním omezení vztahu mezi dialogem a mimojazykovou situací nelze tedy zcela zrušit tento vztah, který patří k samé podstatě dialogu, a je tudíž aspoň latentně přítomen vždy a připraven kdykoli vystoupit do popředí a do průběhu dialogu výrazně zasáhnout.

Těsné sepečítí dialogu s mimojazykovou skutečností jak předmetnou, tak psychologickou úzce souvisí s jeho vnitřní výstavbou, se specifickým rázem jeho významové výstavby, jejíž přesně analyzoval Mukarovský: „V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikery, aspoň dvojitý 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, srov. posměšně lidové říčení „já o voze a on o koze“ i folklorní parodii dialogu o dvojmém tématě, rozhovoru s hluchým: „Tečka, jdete z funusu?“ „Jne, prodala jsem husu.“ — „Teťta, hodně plakali?“ — „Jne, málo mi za ni dávali“ atd. Něco jiného než téma je kontext daný smyslem, jejíž osoba mluvící do tématu vkládá, tj. stanoviskem, které k němu zaujímá, a způsobem, jakým jej hodnotí. Poněvadž je při dialogu účastníků více než jeden, je tu i několikery kontext: promluvy každé z osob, třebaže se střídají s promluvami osoby druhé (popřípadě z osob ostatních), tvoří jistou jednotu smyslu. Poněvadž kontexty, které se v dialogu takto navzájem prolínají, jsou odlišné, často dokonce protikladné, dochází na rozhraní jednotlivých replik k ostrým významovým zvrátům. Čím živější je hovor, čím kratší jsou jednotlivé repliky, tím zřetelněji se vzájemně narážení kontextů projevuje; vzniká tak zvláštní sémantický efekt, pro který stylistika vytvořila dokonce termín: *sitchonyhite*.<sup>3)</sup> K tomu, aby si jednotliví účastníci rozhovoru navzájem rozuměli, aby navzájem pochopili svá stanoviska, je tedy třeba jednotného tématu. Vztah je ovšem vzájemný: k tomu, aby jeden účastník pochopil, o čem dru-

3) *Cit. d.*, s. 151n.

hý vlastně mluví (aby pochopil téma jeho promluvy), je často třeba, aby si uvědomil místo, které ten druhý zaujímá v mimojazykové situaci; neboť stanovisko, které každý z účastníků k tématu zaujímá, a způsob, jakým je hodnotí — tj. smysl sjednocující kontext —, vyplývá v podstatě z jeho postavení v mimojazykové situaci. Např. se stane při hovoru týkajícím se dvou osob, že některý účastník, který jednu z těchto osob hodnotí jednoznačně kladně a druhou jednoznačně záporně, užije místo vlastního jména příslušné osoby označení „ten ničema“; aby jiný účastník ~~zabýval~~ jehož pojem k oběma osobám je odlišný, pochopil, kdo je tímto označením míněn, musí znát názor mluvčího — a tento názor je součástí mimojazykové psychologické situace. A podobně je tomu se situací předmětnou: mluví-li jeden z účastníků stojících proti sobě například „židli vlevo“ — musí si druhý účastník uvědomit jeho postavení v předmětné situaci, má-li pochopit, o kterou židli jde; kdyby se díval vlevo ze svého stanoviska, bylo by to ze stanoviska mluvčího „vpravo“. Nejde však jen o případy tak jednoduché, mnohdy se stává, že opominutí pouhého jmeného odstínu psychologické nebo předmětné situace vede k rozsáhlému nepochopení celého tématu.

Významové sjednocení dialogu děje se tedy ve dvou rovinnách: jednu z nich tvoří předmet hovoření, druhou mimojazyková situace, do níž je dialog zasazen. Zpravidla ovšem nebývá účast obou rovin na významovém sjednocení dialogu stejná, takže jedna nebo druhá vstupuje do popředí. Vstupuje-li do popředí předmet hovoření, nabývá dialog více podoby postupného osvětlování a zpřesňování tématu; vstupuje-li do popředí aktuální situace, nabývá spíše podoby vzájemného jednání mluvčích, jejich akcí a reakcí. Pokaždé však jsou přítomny obě roviny, neboť žádná z nich není sama o sobě, bez pomoci druhé, s to sjednotit smysl dialogu: oba uvedené aspekty dialogu jsou vždy přítomné, jeden bez druhého neexistuje, tvoří spolu dialektickou antinomií.

V dialogu *dramatickém* je celá věc o to složitější, že drama jako každé básnické dílo — vládně prostředky jediné jazykovými a neobsahuje tudíž mimojazykové situace, která by existovala vne jazykového projevu a v něm se toliko obdržela. Je tedy snad dramatický dialog prost jakéhokoli vztahu k situaci? Jinými slovy: není tedy dramatický dialog opravdovým dialogem? Prostým nahlednutím 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 *činně* jazykového projevu, nýbrž je dána *z něm* jakožto nelhotný význam, který je jazykovým projevem teprve vytvářen!

Složitější je však v dramatickém dialogu oproti běžnému rozhovoru i vlastní významová výstavba. Dramatický dialog je totiž netoliko souborem střídavých projevů několika mluvčích osob, nýbrž zároven — spolu s těmito osobami náležícími 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. Úhlně 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, obracujícím se ke čtenáři — a o to právě je jeho výstavba složitější. Pokaždé ovšem nabývá jedna z těchto stránek větší závažnosti a podle toho se dramatický dialog více přibližuje rozhovoru běžného života, nebo se od něho vzdaluje. Konkrétní uvrazení této antinomie záleží na různých jazykových prostředcích, které budou později probírány. Jde však o to, jak vůbec vzniká ona jednotnost dramatického dialogu. Dalo by se snad říci, že čtenářovým zaměřením, ale toto zaměření musí mít nutně jisté objektivní podmínky, kterými je vyvoláno; pokusíme se nyní tyto podmínky stručně charakterizovat bez jakéhokoliv nároku na úplný výčet.

Základním předpokladem toho, aby čtenář chápal dramatický dialog jako jednotný projev, kterým se k němu obrací básník, je jednotný ráz jeho jazykové a významové výstavby, jež ve svých základních tendencích zůstává táž v každé replice, ať ji pronáší kterákoli osoba. Neexistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly nesený intonací, repliky druhé osoby expirací. Projevy různých osob se od sebe sice mohou lišit svým slovníkem, nikoli však celkovým rázem pojmenování; mohou se od sebe lišit funkčními jazyky, kterých užívají, nikoli však tím, že by repliky jedné osoby svou celkovou výstavbou využily funkčního rozlišení jazyka připouštěly, druhé nikoli atp. Pociť jednotnosti je však větší u těch prostředků, které směřují k vytváření maximální *souvislosti* jazykového projevu, než u těch, které směřují k jeho *členění*, ne-

bot při zdůraznění souvislosti a plynulosti jazykového projevu se co nejvíce stírají rozhraní mezi jednotlivými replikami, kdežto při důrazu položeném na členění se tato rozhraní aktualizují jako nejúčinnější prostředek k členění. Tak např. ve zvukovém plánu intonace, směřující k plynulosti projevu, zdůrazňuje jednotnost dialogu více než expirace, jež směřuje k jeho členění; např.:

(INTONACE):

*Fabry:* Ještě svitíš, důmyslné světélko, ještě oslňuješ, zátřívá, vyltrvalá myšlenko! Vědouce vědo, krásný výtvore lidí! Plamená jisko ducha!

*Alquvir:* Věčná lampo boží, ohnivý voze, svatá svíce víry, modlise! Oltáři obětní —

*Dr. Gall:* První ohni, větvi hořící u jeskyně! Ohniště v táboře! Oltáři strážní!

*Fabry:* Ještě bdíš, lidská hvězdo, zátřív bez kmitu, dokonaly plameni, duchu jasný a vynalézavý. Každý tvůj paprsek je velká myšlenka —

*Domin:* Pochodeň, která koluje z ruky do ruky, z věku do věku, věčně dál.

*Helena:* Večerní lampu rodiny. Děti, děti, musíte už spat.

(EXPIRACE):

*Goertz (K sobě):* Ó králi. Žes hlasu mého nevyšlechl. (*K Ribbingovi.*) Přecasto vůli svou mi projevil.

*Ulrika (Ironicky):* K víře skoro podobno; škoda jen, že jsou známý státníka Goertze zásady.

*Ribbing:* Není zákonem pouhá vůle králova.

*Goertz:* Před světem veškerým chci hájiti práva vévody.

*Ulrika:* A práva svého já.

*Ribbing:* A práva země já. Ne zisku svého, ne chutiš svých se táži; já zákona se ptám a zákon dí. Neustanovil-li zákonem král bezdětek posloupanost sám, ustavi ji sněm. Umklto právo dědičné a zemi volno jest vyhledati si krále.

Toto rozlišení se ovšem netýká jen zvukového plánu jazyka, nýbrž i všech ostatních. Tak v uvedených příkladech se tendence sjednocující jazykový projev obřadí v syntaktickém plánu sklonem k souřadnému spojování syntaktických celků, v sémantickém plánu stejným významovým zatížením všech jednotek atd., tendence



členění projev pak směřuje k spojování hypotaktickému, k odstupňování významového záužžení různých jednotek atp.

Mezi prostředky směřujícími k členění jazykového projevu je opět třeba odlišovat ty, u nichž se členění řídí strukturálními vlastnostmi projevu samotného, od těch, u nichž členění vyplývá z mimojazykové situace, neboť členění vyplývající z mimojazykové situace jednotu projevu přímo roztrhává. Ve zvukovém plánu to lze zřetelně vidět na rozdíl mezi expirací, jejíž linie se vytváří na základě syntaktické stavby projevu, a hlasovým zabarvením (timbrem), jehož proměny se řídí emocemi mluvčího; na doklad tohoto tvrzení lze srovnat citovaný příklad dialogu vybudovaného na expiraci s následujícím dialogem, vybudovaným na proměnách timbru:

*Lizal (Gohrozi prstem):* Ať se nechytímel! (*Výhrůžně*) S Francem pře se slízáš, s Francem pře chceš utýct.

*Vávrová (Ozepře se a urážena vykřikne):* To je lež. (*Pauza*) A dyby — na to su tu já a Vávra. Vám do toho nic není.

*Lizal:* A?!, podíváme se! Tětovi do toho nic není! A na keho potom budó prstem ukazovat? Či seš děcko? Kdo ti vychoval? *Vávrová (S trpkým úsměvem):* Vy ste se mně toho málo navychovali. Dyby nebylo babičky, od vás bych se nenaučila leda temu, jak mám od muža utíkat. Nebujte se. (*Vyznamně*) Tu haňbu vám neudělám, na to su já lepší, než vy myslíte. Když vás nic jinýho netrápí — můžete jít s Pánembohem.

Mezi jednotlivými zbarvenými vznikají zřetelné přerovy i uvnitř téže repliky. Mezi sousedními replikami, kde je takový přerov ještě zesílen změnou mluvčího, vznikají pak ovšem rozhraní přímo nepřekročitelná. V syntaktickém plánu lze pozorovat hojný výskyt výšinů z vazeb a vazeb fragmentárních, v plánu sémantickém silnou izolaci a osamostatnění jednotlivých významových jednotek, v tematickém plánu pak značnou mezerovitost. Tím vším se ovšem jazykový projev do značné míry rozpadá v jednotlivé repliky a pocit jeho jednotnosti se krajně oslabuje, aniž by ovšem zcela zmizel: neboť i zdůraznění prostředků, jež rozblíží souvislost projevu, je jednotné pro celý dialog a vychází od básníka.

Zdálo by se snad na první pohled, že jednotící pojetí, které jsme vytkli za specifický znak dialogu dramatického, přibližuje jej ve srovnání s dialogem běžného života k monologičnosti. Ve sku-

tečnosti však právě toto jednotící pojetí vede k tomu, že jsou v dramatickém dialogu ještě intenzivněji pocitovány ony vlastnosti, kterými se dialogická významová výstavba odlišuje od monologické. To nám jasně ukáže rozbor této výstavby, který nyní podnikneme. Vydeme při tom od její základní jednotky, totiž pojmenování, nezapomínajíc ovšem na její specifický znak, který byl nalezen v tom, že se v dialogu „prolíná a střídá několikerý, aspoň dvojitý kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný“; neboť již samo pojmenování, ač se týká jediné významové jednotky, má povahu aktu, jehož směr je určován kontextem mluvčího. Rozvíjí-li se tedy v dialogu několikerý kontext současně, znamená to, že se každá významová jednotka, již je pojmenování, začleňuje do několikerého kontextu; to ovšem dodává pojmenování zvláštní, složitější ráz než v projevu monologickém.

## 2. POJMENOVÁNÍ V DRAMATICKÉM DIALOGU

Pojmenování je akt, vyhledávající vhodné slovo k označení dané skutečnosti. Hledání vhodného výrazu se pohybuje současně dvojím směrem: jednak v řadě synonymické, kde je vybráno nejvhodnější ze slov, která by mohla danou věc označovat, jednak v řadě homonymické, kde je jeden z potenciálních výrazů téhož slova zdůrazňován a ostatní potlačovány. Pojmenovacím aktem jsou tedy řady homonymická a synonymická uváděny ve vzájemný vztah a ve zvoleném slově vzniká mezi nimi rovnováha, byť nestabilní.<sup>1)</sup> V dialogu se však začleněním jednotky do jiného kontextu tato rovnováha okamžitě porušuje. Velmi zřetelně se to ukazuje zejména tam, kde jde o nedorozumění, např. v Gogolově *Revizoru* (II, 8):<sup>2)</sup>

*Chlestakov (se z počátku poněkud zajíká, nakonec však mluví hodně hlasitě):* Ano, co lze dělati... Pošlou mě z vesnice... *(Bobčinskij vykukuje ze dveří.)* On je více vinen: podává mně hovězí maso tak tvrdé jako dřevo; a polévka... čert ví, co tam dal; musil jsem ji vyhlíci oknem. Moř mne celé dny hladem. Takový divný čaj dostávám; zápachá rybinou, ale ne čajem. K čemu to?... To je nová móda.

*Starosta (se smáchem):* Odpusťte, skutečně nejsem vinen. Na trhu je vždy hovězí maso vytéčné. Přivážejí je cholmohor-

1) Podrobnější rozbor pojmenovачho aktu v čl. S. Karcevského, „Du dualisme asymétrique du signe linguistique“ (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* I, 1929) a v pojednání Mukatovského „O jazyce básnickém“ (*Kapitoly z české poezie* I, 1941, s. 119m).

2) Číslice uvedená u jména dramatu značí zde i ve všech následujících případech: římská číslice dějství, arabská scénu.

ští kupci, lidé střídají a slušného chování. Ani nevím, odkud on bere takové. Dovoďte mně, abych vás odvezl do jiného bytu.

Chlestakov, vědom si toho, že nemá čím zaplatit svou útratu v hostinci, a domníváje se, že starosta k němu přichází, aby jej k zaplacení donutil, snaží se podat situaci v takovém osvětlení, jako by nechtěl platit proto, že péče hosinského nestojí za peníze. Starosta, považující jej za revizora, který přijel inkognito zkontrolovat jeho hospodářství v obci, chápe jeho řeč jako důtku: při přechodu jednotek z Chlestakovova kontextu do starostova nastává tedy citelný přesun v homonymické řadě: starosta vkládá do každé jednotky jiný smysl než Chlestakov. To jasně vysvětlá z repliky, již starosta na tuto řeč reaguje. A opět při přechodu jednotek této starostovy repliky do kontextu Chlestakovova nastává přesun stejně citelný: Chlestakov chápe starostovu pokornou řeč jako ironickou; to ukazuje jeho bezprosředně následující replika:

*Chlestakov:* Ne, nechci, vím, co to znamená do jiného bytu, to jest do vězení. A proč bych tam měl jít?... Nemáte k tomu práva... Ukáží vám cestovní průkaz... Jsem úředníkem, jedu do své vlastní vesnice do saratovské gubernie, sloužím v ministerstvu. Vy nesmíte... jinak si povedu stížnost.

První větou této repliky Chlestakov přímo popisuje přesun v homonymické řadě, který při vstupu do jeho kontextu prodělává pojmenování „byt“; zároveň je nahrazuje slovem „vězení“. Nastává zde tedy přesun v synonymické řadě následkem přesunu v řadě homonymické. Pohyb významové jednotky v homonymické řadě je tedy základní, pohyb v řadě synonymické je jím teprve vyvolán a projevuje se tehdy, překročí-li pohyb v homonymické řadě jistou míru.

Nedorozumění je však jen zvláštní případ, při němž se přesuny významové jednotky projevují zřetelněji, protože často při něm míní různí mluvčí týmž slovem odlišné věci. Obecnější je případ, kdy všichni účastníci dialogu mají na mysli touž věc; která se však v mysli každého z nich obrátí poněkud jinak; význam je tedy pro každého z nich poněkud jiný, táž významová jednotka nabývá v jednotlivých kontextech různých homonymiích a synonymiích hodnot. Jde teď o to, jaký je vzájemný poměr těchto hodnot; to



nám zřetelně ukáží proměny významu „vina“ ve dvou úsecích Borkmanova dialogu s Ellou Renheimovou (Ibsen, *John Gabriel Borkman*, II):

*Borkman* (chladyým obchodním ionem): Ještě nepokládám svůj život za prohraný.

*Ella Renheimová*: Nu dobře, ale můj život — ?

*Borkman*: To je tvá vlastní vina, Ello.

Slovo „vina“ zde nemá plného významu, je ho užito v konvenčním klíšé, jež by bez podstatné změny významu mohlo být nahrazeno jiným (např. „To sis udělala sama“), a slovo „vina“ by zmizelo.

*Ella Renheimová* (*trhne sebou*): A to pravíš gi!

Narážka na jakousi vinnu Borkmanovu, blíže neurčenou; vzniká dojem, že jde o jeho defraudaci, protože jiná Borkmanova vina není čtenářům dosud známa.

*Borkman*: Mohlas být šťastna beze mne.

*Ella Renheimová*: Myslíš —

*Borkman*: Jen kdybys byla sama chtěla.

*Ella Renheimová* (*trpce*): Ano, vím, ovšem, že jiný byl život s otevřenou náručí.

Borkmanova vina nabývá nového významu: byl jejím mlencem a opustil ji; souvislost s defraudací však dosud trvá: zdá se, že ji opustil, když byl zatčen a uvězněn. Tomu se však přiči okolnost, že tehdy byl již manželem její sestry.

*Borkman*: Toho jsi však odbyla.

*Ella Renheimová*: Ano, to jsem učinila.

*Borkman*: Vytrvale jsi jej odbývala rok co rok —

Týž význam jako v první replice, ale již „naplněný“.

*Ella Renheimová* (*zysměřavě*): Rok co rok jsem odmítala štěstí, chceš snad říci?

*Borkman*: Mohla jsi také s ním být krásně šťastna. A já pak bych býval zachráněn.

*Ella Renheimová*: Ty — ?

Nový význam, zatím zcela neurčitý: Ella Renheimová svým odmítáním zavínila Borkmanův pád. Tato vina byla zřejmě dosud nevědomá.

*Borkman*: On se domníval, že vezím já za tvým odmítáním — za tvým věčným odpořem. A potom se pomstil. Neboť bylo mu to snadno — jemu, protože měl přece všechny mé otevřené upřímné a důvěřivě sdílné dopisy v svých rukou. Použil jich a se mnou byl konec — aspoň zatím. Vidíš, tím vším jsi ty vinná, Ello.

*Ella Renheimová*: I hledme, hledme, Borkmane — nako nec ještě dojde na to, že já jsem vinná tvým neštěstím.

Podtržení slova „já“ vyznačuje, že vlastním viníkem je Borkman; jeho pád je nazván neštěstím, nikoli vinou. Tento přesun v synonymické řadě charakterizuje Ellu Renheimovou, stejně jako synonymický přesun v předchozí replice charakterizoval Borkmana. Zároveň je jím vyznačeno, že vina, kterou má na mysli Ella Renheimová, je těžší než defraudace.

Po tomto úseku dialogu následuje další úsek, kde se slovo ani význam „vina“ neobjevuje. V tomto úseku se čtenář dovídá, že Borkman zpronevěřil všechny svěřené peníze vyjma peněz Elly Renheimové. Po silném naléhání Elly Renheimové, proč právě jejich peněz ušetřil, vyznává Borkman, že ho k tomu nutila láska, protože Ella Renheimová byla mu tehdy dražší než vlastní život. V tom okamžiku se opět objevuje ne sice slovní znění, ale význam „vina“:

*Ella Renheimová*: A tehdy bylo tomu přece rok a den, co jsi mne nechal sedět — a oženil se — s jinou.

*Borkman*: Tebe nechal sedět, pravíš? Zajisté víš velmi dobře, že byly to vyšší důvody — nu, řekněme jiné důvody — které mne k tomu

V následujícím dialogu se snaží Borkman vylíčit motivaci svého činu, aby se slovo „vina“ ukázalo jako pojmenování nevhodné. Ella Renheimová různými významový-

donutily. A bez jeho pomoci nemohl jsem se hnouti ku předu.

*Ella Renheimová (přemáhajíc se):* Nechals mne seděti z — vyšších důvodů.

*Borkman:* Nemohl jsem postrádat jeho pomoci. A on žádal tebe v odměnu za svou pomoc.

*Ella Renheimová:* A tys mu tu odměnu zaplatil. V plné ceně. Bez smlouvání.

*Borkman:* Nezbyvalo mi jiné volby. — Musil jsem zvířezit — anebo padnout.

*Ella Renheimová (rozdechujíc hlasem, upírajíc pohled na něho):* Může to být pravda, co říkáš, že tehdáž jsem ti byla tím nejdražším na světě?

*Borkman:* Tehdáž, a také později — dlouho, ještě dlouho potom.

*Ella Renheimová:* A přece jsi mne zasaňtočil. Z práva své lásky jsi učinil směnný obchod s jiným mužem. Prodal jsi mou lásku za — za místo ředitele banky.

*Borkman (pochmurně, se sklaponou hlavou):* Byl jsem pod nátlakem nutnosti, Ello.

*Ella Renheimová (ušlecha se třesouc rozvášněným, ustane divoce s pohledky):* Zločince.

mi zvraty s rostoucí převahou uvádí jeho čin stále pevněji do okruhu tohoto pojmenování

omluvu: význam nedobrovolnosti, který se nevymyká okruhu pojmenování „vina“, je zcela odstraněn užitím pojmenování „zločin“, které v této souvislosti zdůrazňuje spontánnost pachatelova.

*Borkman (trhne sebou, ale ovládně se):* To slovo jsem již jednou slyšel.

Pojmenování „zločin“ se kryje s právním pojmem, kterým byla kvalifikována Borkmanova defraudace. Borkmanovi, jehož způsob myšlení je radikálně jiný než Elly Renheimové, se proto při vyslovení slova „zločin“ okamžitě vyrojí je tento význam. Snad je tím vyřádivěn i pokus o uniknutí z kruhu hlubší viny, který se kolem něho stále těsněji svírá. Rozhodně však doznává pojmenování „zločin“ v Borkmanově kontextu silný přesun v homonymické řadě.

*Ella Renheimová:* Ó, nedomnívej se, že snad narážím na to, čím snad ses prohlešil proti právu a pozemským zákonům! Jak jsi naložil se všemi oněmi akciemi a obligacemi — nebo co ještě to bylo, na tom mně, věř mi, pranic nezáleží. Kdyby mi bývalo přáno státi po tvém boku, tenkrát, když se na tebe vše zřítilo —

*Borkman:* Co, co potom, Ello?

*Ella Renheimová:* Věř mi, byla bych to tak radostně nesla s tebou. Potupu, zničení — všechno, všechno byla bych ti pomohla nésti —

*Borkman:* Byla bys měla vůli k tomu? A sílu?

Objevují se nová pojmenování „potupa“, „zničení“, která jsou na základě neustálého prolínání Borkmanovy defraudace s jeho zradou mimoděk vztahována i na tuto zradu.



*Elly Renheimová:* Jak vůli, tak sílu. Neboť tenkrát jsem nevěděla o tvém velikém, hrozném zločinu —

*Borkman:* Kterém? Co míníš?

*Elly Renheimová:* Miním tím zločin, pro který není na světě odpuštění —

*Borkman (světlí směle na ni):* Minula ses rozumem, Ello?

*Elly Renheimová (učení krok blíže k němu):* Ty jsi vrah! Dopustil ses velkého, smrtelného hříchu.

*Borkman (pomalu couvá před ní ke křeslu):* Šlís, Ello?

*Elly Renheimová:* Usmrtils život lásky ve mně. *(Loudá se blíže k němu.)* Chápeš, co to znamená? V bibli se mluví o jakémsi tajemném hříchu, pro nějž není odpuštění. Dříve jsem nikdy nemohla pochopit, co by to mohlo být. Nyní to chápu, teď tomu rozumím. Oten veliký, neodpusitelný hřích — to je hřích, kterým se provínuje ten, kdo vraždí život lásky v jiném člověku.

Původní pojmenování „vina“ doznává v obou citovaných úsecích Ibsenova dialogu četné přesuny v řadě homonymické (Borkmanova defraudace, zrazení Elly Renheimové, její nevědomé zavinění Borkmanova pádu, prodání její lásky, čin z donucení, zničení vůle a síly Elly Renheimové, zabití její lásky atd.) i v řadě synonymické (vina, neštěstí, zločin, potupa, zničení, vražda, smrtelný hřích atd.). Téměř každá z těchto homonymiích i synonymiích hodnot se několikrát vynojuje na nejruznějších místech dia-

Tato replika to ještě podporuje, neboť je v ní implicitně dáno, že Borkmanova zrada znčila její vůli a sílu.

Pojmenováním „vrah“ je blíže určován a zároveň stupňován význam dosavadního pojmenování „zločinec“. — Dalším přesunem v synonymické řadě, užitím označení „smrtelný hřích“, je vyjádřena hloubka dosahu, který tento čin měl, a vynojuje se tak (dosud neurčitě) myšlenka, že Borkmanův pád byl jedním z trestů za tento hřích a že jsou všechny jeho naděje, které tvoří smysl jeho dalšího života, naprosto liché.

logu a opět mizí, přecházejíc nenáhle v hodnotu jinou. Ani jednotlivá slovní znění, ani jednotlivé významy nejsou od sebe zřetelně odděleny, takže každé z těchto slovních znění má vlastně všechny uvedené významy. Čtenář dokonce mimoděk spojuje i ostatní významy, které se v tomto dialogu objevují, např. Borkmanovu lásku k Elle Renheimové a její lásku k němu, se slovy „vina“, „zločin“, „neštěstí“ atp., a zároveň jsou přítomna, byť nevyřčena, ještě pojmenování další, např. „zrada“, „obět“, „omyl“ atp. jako adekvátní synonyma slov „vina“, „neštěstí“, „zločin“.

Zabývali jsme se tímto příkladem obšírněji, protože zřetelně ukazuje povahu pojmenování v dialogickém projevu. Ukázalo se, že se rovnováha homonymity se synonymitou, vytvořená pojmenovacím aktem, vstupem dané jednotky do kontextu účastníka okamžitě porušuje. Je tedy pojmenování v dialogu dáno několikaletým, aspoň dvojitým aktem: aktem osoby mluvící, který vytváří určitý průsečík homonymické řady se synonymickou, a aktem každého z ostatních účastníků rozhovoru, který opět vytváří jiný průsečík těchto řád. Hlávaje dané jednotce takový smysl a slovní znění, jakých si vyzáduje jeho kontext. Viděli jsme dále, že vzájemný poměr sémantických hodnot ležících v těchto různých průsečících není ten, že by jedna druhou odstraňovala a nahrazovala: hodnota jednu daná trvá, byť třeba jen virtuálně, dál, i když je dána hodnota nová, a může proto kdykoli vystoupit znova do popředí. Všechny hodnoty, kterých táž jednotka nabývá v různých významových souvislostech (kontextech), nahromadují se kolem této jednotky a v ní, aniž je kterákoli z nich s to odstranit ostatní. To platí o všech jednotkách dialogu, nejen o pojmenování, které je jednotkou základní; tedy např. i o celých replikách:

*Paerl:* Prohráji-li, sázím svou hlavu. — Hra je poctivá. Ztratím vše, nebo vše získám.

*Tomáš Roh:* Získáš vše, abys vše ztratil. —

*Paerl:* Později. — Nemyslím tak daleko.

*Tomáš Roh:* Na škodu spasení své duše.

*Paerl:* Nechci, aby byla spasena.

Smysl, který zde má jedna replika, nemizí v replice druhé, nýbrž je jen zbaven své uzavřenosti tím, že k němu druhá replika připojuje význam jiný, zcela protikladný. I když však není vždy poměr mezi oběma kontexty tak vyhraněně protikladný, sebemenší jejich

odlišnost stačí k tomu, aby vřhla na jednotky nový významový odstín, a zbavila je tak jednoznačnosti, kterou měly v kontextu, v němž byly vysloveny.

Z uvedených příkladů by snad mohl vzniknout dojem, že jednotka je uvnitř projevu, kde byla vyslovena, jednoznačná a doznává významových přesunů teprve v následujícím projevu jiné osoby. Takové pojetí by však pravý ráz pojmenování v dialogu podstatně zkruslovalo. Nebylo by totiž správné domnívat se, že kontext, o němž zde mluvíme, je prostě soubor replik určité osoby: to by zásadně odporovalo pojmu kontextu, protože jeho nezbytným znakem je souvislost; a soubor replik jedné osoby, třebaže „tvoří jistou jednotu smyslu“, jak bylo řečeno, naprosto není souvislý — o tom se lze velmi snadno přesvědčit. Jednotlivé repliky jsou pouhými zlomky kontextu, který je souvislou, nepřetržitou řadou významů, objevujících se v mysli každého účastníka hovoru. Rozvíjí se tedy kontext v mysli každého účastníka dialogu stejně ve chvíli, kdy sám mluví, jako tehdy, kdy mluví některý z ostatních účastníků. Z toho plyne, že jednotka vyslovená v projevu jedné osoby vstupuje do kontextu druhé osoby okamžitě, jak je vyslovena, jak ji druhá osoba vnímá, nikoli teprve tehdy, když na projev první osoby odpovídá. Významové přesuny každé jednotky nastávají tedy v okamžiku jejího vyslovení, nikoli teprve při přechodu do repliky následující: mluvící osoba si při pojmenování aktu s větší či menší jasností uvědomuje, jakého smyslu nabude příslušné pojmenování pro každého z ostatních účastníků; uvědomuje si tedy významové přesuny, které tato jednotka dozná v ostatních kontextech. Konkrétní ráz těchto přesunů není ovšem pokždě stejně zřejmý: záleží na tom, do jaké míry je zřejma základní intence každého kontextu, která určuje jeho směr; zřetelně to ukazuje útržek dialogu z *Dykova Posla*:

*Petr Skalník*: Zabijeme ho. Zbraň? Stačí nuž.

*Kněz Matyáš*: Zabít ho? — K tomu nemáte práva. Pomysli na spásu své duše.

*Anna*: Zabít ho —

Řeč je o poslovu, na nějž mají Petr Skalník s knězem Matyášem podezření, že patří k nepřátelské straně, k císařským (je to těsně před bělohorskou bitvou). Matyášův kontext není čtenáři sdostatek jasný, protože Matyáš je na jedné straně hluboce zbožný kněz,

na druhé straně vášnivý odpůrce císařských; proto není čtenáři zcela zřejmo, jaké konkrétní přesuny dozná pojmenování „zabijeme“ při vstupu do jeho kontextu: zda se nachýlí k významu „práva“, nebo k významu „hřích“. Má-li tento přesun nabýt pro čtenáře jednoznačné určitosti, musí její následující Matyášova replika zřetelně vyjádřit; a to se zde také děje. Naproti tomu u Anny, v níž klíč k poslovu láska, je čtenáři zřejmé, že se význam pojmenování „zabít“ přesune k významu „vražda“. Proto také nemusí následující replika Annina tento přesun osvětlovat a prostě opakování „Zabít ho —“ slouží jen k tomu, aby vyjádřil, do jaké míry ji láska k poslovu již uchvátla. Na citovaný útržek dialogu navazuje replika Petra Skalníka, a přestože Anna na ni vůbec neodpovídá, je čtenáři zcela jasný smysl, který pro ni tato řeč má:

*Petr Skalník (hledě na Annu)*: Chtel bych ho zabít; bez milosrdenství zabít. Na nikoho nevrzálh jsem násilně ruky, přičč se mi lest a úklady — Ale jeho bych chtel zabít. Nenávídím ho. Proč? Cítím jen, že ho nenávídím. Jako by to byl satan sám. Myslenka na něho bouří mi krev. (*K Anně*): Chvěš se. (*Prudě*): Zabiji ho!

Proměny, kterých daná jednotka doznává, jsou tedy čtenáři natolik jasné, nakořk je mu jasný směr kontextu, do něhož jednotka vstupuje.

Mluvíli jsme dosud o významové jednotce, která je dána aktem mluvící osoby. Týkají se tedy naše zjištění skutečného rozhovoru. V dialogu dramatickém však je, jak bylo řečeno, situace o to složitější, že tento dialog není souborem střídavých projevů různých osob, nýbrž jednotným projevem básníka, kdežto osoby jsou nehmotné významy, tímto projevem teprve vyvářené. Bylo-li řečeno, že podoba významové jednotky v dialogu je výsledkem aktů všech účastníků, v dramatickém dialogu je poměr obrácený: všechny tyto akty jsou pouhými významy, které vznikají na základě podoby oné jednotky. Významová jednotka je totiž v dramatickém dialogu dána aktem jediným, ale básník, který je subjektem tohoto aktu, má na mysli kontexty všech účastníků a formuje jednotku tak, aby v čtenářově mysli vyvolala příslušné akty všech účastníků jakožto významy.

Vratme se na okamžik k příkladu z *Johna Gabriela Borkmana*, kterým jsme se podrobně zabývali, zaujímá nás k němu naivní



stanovisko, jako by to byl skutečný dialog, vedený skutečnými osobami; pohlédneme-li na něj jako na dialog dramatický, zjistíme, že např. tam, kde se Borkman snaží „vylíčit motivaci svého činu, aby se slovo ‚vina‘ ukázalo jako pojmenování nevhodné“, zatímco „Ella Rentheimová různými významovými zvraty s rostoucí převahou uvádí jeho čin stále pevněji do okruhu tohoto pojmenování“, formoval básník Borkmanovy repliky tak, aby za nimi slovo „vina“ stále určitěji zaznívalo, repliky Elly Rentheimové pak tak, aby význam „vina“ nebyl hned do té míry nezvratný, že by rázem změnil celou souvislost, kterou má na mysli Borkman. Podobně také konečné obvinění je nejprve vyjádřeno jediným slovem: „Zločince“, aby v kontextu Borkmanově mohlo nabýt významu „defraudace“ atp.

Není tedy významová jednotka dána pojmenovacím aktem mluvící osoby, po němž by následovaly akty ostatních účastníků, nýbrž pojmenovacím aktem básníka, kdežto akt mluvící osoby je dán jako význam teprve v okamžiku, kdy čtenář danou jednotku vnímá. V tom okamžiku, jak bylo řečeno, jsou však dány také akty ostatních účastníků. Vstupují tedy do čtenářovy mysli všechny konkurující akty současně, stejně jako je všechny současně má na mysli básník při příslušném pojmenovacím aktu. Konkurence pojmenovacích aktů různých účastníků při formování téže jednotky je ovšem touto současností ještě zesilována. Z toho plyne, že jednotliví pojětí, které je specifickou vlastností dialogu dramatického, nepřibližuje jej ve srovnání s běžným rozhovorem k monologičnosti, nýbrž naopak dává čtenáři ještě intenzivnější pocitovat ty vlastnosti, kterými se dialogická významová výstavba liší od monologické; neboť konkurence různých pojmenovacích aktů je, jak jsme viděli, pro pojmenování v dialogu specifická.

### 3. VÝSTAVBA VÝZNAMOVÝCH KONTEXTŮ

Obrátíme nyní pozornost ke způsobu, jakým vznikají v dramatickém dialogu kontexty. Kontext je významová jednotka dynamická; to znamená, že se její význam postupně uskutečňuje v průběhu času, na rozdíl od jednotky statické (např. pojmenování), jejíž význam je dán jedním rázem.<sup>1)</sup> Řídí se tedy významová výstavba časového kontextu v podstatě týmiž principy jako výstavba každého časového objektu. Pronikavou analýzu podal Husserl ve svých přednáškách z r. 1904/5.<sup>2)</sup> Základ významové výstavby časového objektu ukazuje Husserl na příkladu tónu: Tón „začíná a ustává a celá jednotka jeho trvání, jednota celého průběhu, v němž tón začíná a ustává, vstupuje po zakončení do stále vzdálenější minulosti. V tomto klesání její ještě pevně „držím“, mám jej v „retenci“; ta dokud trvá, má tón svou vlastní časovost, je tůž, jeho trvání je totéž. Mohu obrátit pozornost k způsobu, jakým je tón dán. Tón a trvání, které je jím vyplněno, si uvědomuji v kontinuitě, způsobů, v „ustavičném plynutí“; jeden bod, jedna fáze tohoto plynutí se nazývá, vědomí o začínajícím tónu, a v něm si uvědomuji první časový bod trvání tónu ve způsobu, teď“ (in der Weise des Jetzt).

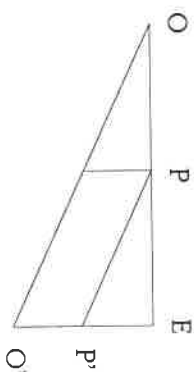
Tón je dán, to znamená, uvědomuji si jej jakožto teď; uvědomuji si jej však jakožto teď, dokud si jakožto teď uvědomuji nějakou jeho fázi. Jestliže však nějaká časová fáze [...] (vyjma fázi počáteční) je aktuální, teď“, uvědomuji si kontinuitu fázi jakožto „předtím“, a celou rozlohu časového trvání od počátečního bodu

1) Srov. Mukatovský, „O jazyce básnickém“, *Kapitoly z české poetiky* 1, s. 124.

2) *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Ed. M. Heidegger. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* IX, 1928, s. 367nn.

až k bodu přítomnému si uvědomuji jako plynulé trvání; zbývající rozlohu trvání si však ještě neuvědomuji. V konečném bodě si právě tento bod uvědomuji jako přítomný a celé trvání jako uplynulé [...]. Během celého tohoto plynutí vědomí si uvědomuji tón jako trvající, jako teď trvající. Předtím (nebyli-li snad očekáván) jsem si jej neuvědomoval. Potom si jej po nějakou dobu uvědomuji ještě v retenci jako minulé... Celá rozloha tónu neboli, ten tón v své rozloze stojí tu potom jako něco tak říkajíc mrtvého, co se již živě neplodí, útvar, který již není oživován žádným plodným přítomným bodem, který se však ustavičně modifikuje a klesá do prázdna. Modifikace celé rozlohy je pak analogická, v podstatě identická s tou, kterou během aktuální periody doznává uplynulý kus trvání při přechodu vědomí k stále novému plození.<sup>4)</sup>

Základem výstavby významového kontextu je tedy Husserlovi retence, tj. intence, která podržuje jeho uplynulé fáze a sjednocuje tím tyto fáze s fází aktuální, bodem právě teď přítomným. Schematicky pak znázorňuje výstavbu kontextu diagramem:



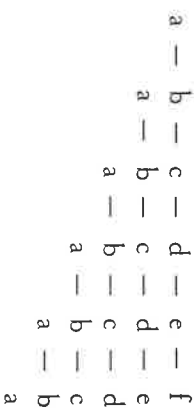
Písmeno O v tomto diagramu značí počátek, E konečný bod kontextu, písmeno P pak jeden z bodů „uvnitř“; vodorovná linie řádu bodů, které se postupně objevují ve vědomí jakožto „teď“, jako aktuálně přítomné body, šikmá linie znázorňuje klesání, ustupování jednotlivých bodů do minulosti, svislé linie pak ukazují směr retence a znázorňují kontinuum fází, které je podržováno retencí — Husserl nazývá toto kontinuum také „horizontem minulosti“, čárka u písmen označujících uplynulé body vyjadřuje modifikaci, kterou tyto body doznávají, klesající v minulost.

Způsob, jakým je v tomto diagramu výstavba kontextu znázorněna, vyjadřuje určitou jednostrannost Husserlova pojetí: neza-

3) *Cit. d.*, s. 285n.

znamenává totiž (vyjma začátku, konce a nahodilého bodu mezi nimi) statické jednotky, z kterých se dynamická jednotka skládá. To zcela odpovídá Husserlovu tvrzení: „O odpovídajícím fenoménu víme, že je to kontinuita stálých proměn, která tvoří nerozlučnou jednotu, nerozlučnou v svébytné rozlohy a nedělitelnou v svébytné fáze, v body kontinuity.“<sup>4)</sup> Dialektičtější pojal výstavbu dynamické jednotky Mukarovský, rozebíraje kontext jazykový: „Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je [...] vzájemný: dynamická jednotka jsouc sama o sobě pouhou sémantickou intencí potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jednotka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti. Naprosto nesprávné bylo by pojmát tento vzájemný vztah podle modelu dvojice: stavba — stavební materiál; dynamická jednotka, neskládá se toliko ze statických, nýbrž přetváří je, a zase ani statická jednotka se vůči kontextu nechová pasivně, nýbrž klade mu odpor, vykonávajíc svými významovými asociacemi tlak na směr jeho významové intence, ba snaží se i o úplné osamostatnění.“<sup>5)</sup>

Rozdílem tohoto pojetí od pojetí Husserlova se pak projevuje i v příslušném diagramu, jehož symbolika plně odpovídá symbolice diagramu Husserlova, vkládá však do jednotlivých linií písmena značící statické jednotky:



Mukarovský stanoví na příkladu věty celkem tři základní principy výstavby významového kontextu: „První z nich je jednotnost větného smyslu, na kterou jsme zaměřeni od chvíle, kdy nějakou počínající významovou řadu pojímáme jako větu (tj. kontext — J. V.), i když tento celkový smysl zůstává pro nás potenciální, dokud věta není ukončena [...]. Druhý princip [...] lze označit jako „významovou akumulaci“. Zakládá se na dvou okolnostech. První z nich

4) *Cit. d.*, s. 388.

5) „Jazyce básnickém“, *Cit. d.*, s. 124n.



je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržité posloupnosti, bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřízeností; vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit:  $a - b - c - d$  atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v mysli posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá [...]. Nutno podotknout, že stále, i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty záleží na pořadí, v jakém nakupení vzniklo.<sup>6)</sup> Významová akumulace se tedy v podstatě kryje s tím, co zjistil Husserl v rozboru zde citovaném; rozdíl je v tom, že Mukarovský nemluví o postupné modifikaci, kterou každá jednotka doznává, vzdalujíc se od bodu „teď“. Implicitně je ovšem tato modifikace obsažena v tvrzení, že „i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty záleží na pořadí, v jakém nakupení vzniklo“, neboť tuto okolnost si lze vysvětlit jedine modifikací: je totiž každá vrstva v horizontu minulosti vyznačena určitým stupněm modifikace; tak např. v hořejším diagramu doznává jednotka  $b$  v horizontu jednotky  $c$  tutéž modifikaci jako  $c$  v horizontu jednotky  $d$ , kde  $b$  doznává modifikaci silnější; kdybychom vedli vodorovné linie napříč horizontů, vyznačili bychom tím jisté stupně modifikace. Nemění se tedy při výsledném nakupení pořadí, v jakém nakupení vzniklo proto, že je vyznačován odstupňováním modifikace jednotlivých nakupených jednotek. — Třetí konečně princip významové stavby kontextu tvoří ona již uvedená oscilace mezi významovou statikou a dynamikou.

Probereme nyní tyto tři principy, jak se uplatňují při výstavbě kontextů v dramatickém dialogu.

Zaměření na jednotnost myslu každého kontextu vzniká na základě sjednocení všech projevů určité osoby jménem, které je každé replice předesláno; zároveň toto jméno odlišuje každý kontext od všech ostatních. Kromě toho bývá jednotka každého kontextu zdůrazňována do jisté míry zvláštním jazykovým skladem projevů, které do něho náleží; je to např. nadobycená frekvence jistých slov nebo úslolí, zvláštnosti syntaktické, užívání jistého dialektu nebo funkčního jazyka atp. Významovému sjednocení každého

6) *Cit. d.*, s. 128n

kontextu se v dialogu klade překážka tím, že jednotlivé projevy téže osoby, kterými je daný kontext fixován, nejsou souvislé; je tedy kontext fixován jen *útržkovitě* a spojení jednotlivých útržků je na čtenáři. To jsou objektivní předpoklady čtenářova zaměření na jednotnost myslu každého kontextu. Sám tento mysl pak je dán, jak již bylo uvedeno, postavením, které příslušná osoba zaujímá v celkové situaci, do které je dialog zasazen.

Významová akumulace je v dramatickém dialogu u všech kontextů stejná: všechny kontexty skládají se zde z týchž jednotek a v témže pořadí, neboť do kontextu určité osoby nevstupují pouze jednotky obsažené v jejích vlastních promluvách, nýbrž i jednotky obsažené v promluvách všech osob ostatních, jež daná osoba toliko vnímá; bylo však řečeno, že jsou do tohoto kontextu pojímány novým aktem, který mění jejich význam a popřípadě — dosáhne-li změna významu určitého stupně — i slovní znění. Tato změna je způsobována jednotným smyslem celého kontextu, jemuž se přijímaná jednotka přizpůsobuje. Nelší se tedy od sebe různé kontexty v dramatickém dialogu významovou akumulací, nýbrž toliko celkovým smyslem, který má každý z nich. To lze s použitím hořejších diagramů schematicky vyjádřit, označíme-li celkový smysl dvou kontextů jako „ $x$ “ a „ $y$ “, usměrnění, které jednotka v každém z nich doznává, příslušným indexem:

$$\begin{array}{ccc}
 \textit{kontext } x & & \textit{kontext } y \\
 \begin{array}{cccc}
 a_x & - & b_x & - & c_x & - & d_x \\
 & & a_x & - & b_x & - & c_x \\
 & & & & a_x & - & b_x \\
 & & & & & & a_x
 \end{array} & & \begin{array}{cccc}
 a_y & - & b_y & - & c_y & - & d_y \\
 & & a_y & - & b_y & - & c_y \\
 & & & & a_y & - & b_y \\
 & & & & & & a_y
 \end{array}
 \end{array}$$

Situace je však složitější, protože určité usměrnění dané jednotky se uplatňuje netoliko v tom kontextu, s nímž je v nejjednodušším souhlase, ale i ve všech kontextech ostatních: bylo přece zjištěno, že různé homonymní i synonymní hodnoty se nestírají v časovém sledu, nýbrž jsou všechny v dané jednotce obsaženy současně. Je tedy rozdíl mezi toutéž jednotkou v různých kontextech jen v tom, že je pokládá zdůrazňována jiná jejich hodnota — totiž ta, která je v souhlase s celkovým smyslem daného kontextu —, aniž by ostatní hodnoty byly odstraněny. —



Platnost této zásady je ovšem vymezena podmínkou: pokud se všechny osoby zúčastní celého dialogu. Víme však, že se v průběhu dramatického dialogu zpravidla různí účastníci vystřídávají: jedni přicházejí, druzí odcházejí a za nějaký čas se opět vrací. Úsek s uštětlenou skupinou účastníků bývá nazýván výjev nebo výstup; účastníci dvou po sobě jdoucích výstupů se však obvykle již více méně různí. Nebývá tedy zpravidla významová akumulace u všech kontextů stejná; každá jednotka však vstupuje do více než jednoho kontextu.

Ze začlenění těžce jednotky do několika kontextů plyne závažný důsledek pro *oscilaci mezi významovou statikou a dynamikou*: odpor, který klade významová jednotka tlaku vykonávanému na ni kontextem, je v dialogu silnější než v projevu monologickém, protože se v dialogu opírá o významové hodnoty náležící ostatním kontextům, které daný kontext není s to ani redukovat, ani do sebe pojmout bez rušivé změny směru své intence. Je tedy jednotka každého kontextu v dramatickém dialogu ustavičně rozkládána rušivými odstíny každé jednotky, která do něho vstupuje. Mimoto je ovšem jeho hodnota rozrušována již tím, že je nucen do sebe pojímat jednotky, které vycházejí z promluv ostatních účastníků a které lze mnohdy jen nesnadno „zbarvit“ jeho celkovým smyslem. Kdežto v monologickém projevu jsou všechny statické jednotky dány mluvčím jediným.

Vzájemný vztah jednotlivých kontextů má proto povahu konkurence: každý z nich se snaží nabýt jednoty na úkor ostatních, snaží se změnit celkový smysl všech ostatních kontextů tak, aby jeho vlastní smysl nebyl jimi rozrušován. Volba významových jednotek a utváření promluv se neřídí toliko ohledem na mýněnou skutečnost a smysl, který do ní mluvčí vkládá, nýbrž i ohledem na ostatní, konkurující kontexty; aby byl projev ostatními účastníky tak a tak chápán a vykonal náležitý tlak na smysl každého kontextu. Každý projev, ba každý pojmenovací akt v dramatickém dialogu je tedy v jisté míře akcí; akty, kterými ostatní účastníci danou jednotku převtářejí, jsou pak reakcemi na tuto akci i zároveň akcemi, protože zase samy směřují k ovlivnění celkového smyslu kontextu, z něhož daná jednotka vyšla.

Zpravidla se o dramatickém dialogu říká, že je řetězem akcí a reakcí; obraz řetězu však ne zcela vystihuje skutečnost, protože akce a reakce nepostupují v jediné dimenzi: reakcí na projev dané

osoby není jen následující odpověď druhé osoby, nýbrž také přesuny významových hodnot, ke kterým dochází, když tento projev vstupuje do ostatních kontextů. Oscilace mezi akcí a reakcí není téměř v ničem vázána na rozdělení projevu v repliky, probíhá ustavičně a uskutečňuje se nejen v dimenzi časové, nýbrž i v každém bodě časového plynutí se uskutečňuje v dimenzích prostorových: spíše než jako řetěz bychom tedy dramatický dialog označili jako *síť akcí a reakcí*.

Nabude-li při formování promluvy zřetel ke konkurujícím kontextu převahy nad zřetelem traktované skutečnosti, oslabuje se závažnost jazykového projevu vůči realitě; v krajním případě pak se jazykový projev stává fikcí. Tak např. v Molièrově komedii *Šibáriství Scapinoza* (II, 11) se Scapino snaží dostat od Géronta pět set tolarů pro jeho syna Leandra, který chce vykoupit svou milenkou ze zajetí cikánů. Avšak celý Gérontův kontext je ovládnán jeho základní vlastností, lakotou. Úkol Scapinův, rozbit jednotu Gérontova kontextu, tj. přemoci jeho lakotnost, je tedy velmi těžký a Scapino se při utváření své řeči řídí téměř výhradně zřetelem k Gérontovu kontextu, jemuž zcela podřizuje zřetel ke skutečnosti řeči míněné: říká sice, že potřebuje pro Leandra pět set tolarů, ale místo aby se snažil pravý účel vyjádřit v lakovém světě, aby Gérontem pohnul, zaměňuje jej přímo za účel fiktivní a vypřává Gérontovi, že Leandr upadl v přístavu do zajetí jakéhosi Turka, a nebude-li za něho během dvou hodin zaplacen výkupné pět set tolarů, bude odvezen do Alžír a prodán tam do otroctví. Se skutečností se zde shoduje toliko obnos, lhůta a to, že jde o výkupné; ostatek je smyšlenka. Avšak Gérontův kontext si takového utváření řeči vyzáduje, protože by jinak Scapino peníze od Géronta určitě nedostal: Géronte se i při tomto vyjádření účelu snaží vyhnout vydání, ovšem marně.

Do jaké míry se utváření jazykového projevu v dramatickém dialogu řídí zřetelem ke kontextu druhé osoby, je zřetelné vidět z toho, že při změně „adresáta“ může i uvnitř repliky dojít k významovému zvratu, jaký zpravidla nastává při změně mluvčích, tj. na rozhraní dvou různých replik. K tomuto zvratu nedochází při změně kontextu, z něhož replika vychází, nýbrž při změně kontextu, na něž „míří“. Rafinovaně využil této zásady Molière v komedii *Le bourgeois gentilhomme* (III, 19): např.:



*Dorant:* Dosti, pane Jourdaine. Paní nemá velké komplimenty ráda a ví, že jste člověk vtipný. (*Polohlasně k Dorimèné:*) Je to měšáček, a jak vidíte, chová se dost smššně.

*Dorimène:* Nemí tak těžké to poznat.

*Dorant:* Paní, to je můj nejlepší přítel.

*Pan Jourdain:* Prokazujete mi příliš velkou čest.

*Dorant:* A je zároveň galantní muž.

*Dorimène:* Velmi si ho vážím.

*Pan Jourdain:* Neudělal jsem ještě nic, čím bych si zasloužil vaší přízně.

*Dorant (polohlasně k panu Jourdainovi):* Bude opatrný, a hlavně se ani nezmiňuje o diamantu, který jste jí dal.

*Pan Jourdain (polohlasně k Dorantovi):* Nemohl bych se jí aspoň zeptat, jak se jí líbí?

*Dorant (polohlasně k panu Jourdainovi):* Což? Střežte se. To byste zle dopadli; jako galantní muž musíte dělat, jako byste to ani nebyl vy, kdo jí dal ten dárek. (*Náhle:*) Pan Jourdain říká, paní, že je nadšen vaší návštěvou.

*Dorimène:* Tot velká čest pro mne.

*Pan Jourdain (polohlasně k Dorantovi):* Jak jsem vám zavázán, pane, že s ní takhle za mne mluvíte.

*Dorant (polohlasně k panu Jourdainovi):* Dalo mi strašlivou práci, než jsem ji sem dostal.

*Pan Jourdain (polohlasně k Dorantovi):* Nevím, jak se vám odměnit.

*Dorant:* Jste prý, paní, nejkrásnější člověk na světě.

Významový zvrátí jako na rozhraní dvou replik vzniká dokonce i tehdy, když je řeč adresovaná partnerovi vysřídána řečí, která není adresována nikomu, tento postup se nazývá „part“, tj. mluvení stranou: rozdíí mezi řečí adresovanou partnerovi a řečí stranou „je v tom, že utváření řeči adresované se řídí, jak řečeno, jednak zřetelem k míněné skutečnosti, jednak zřetelem ke konkrutujícímu kontextu, kdežto řeč „stranou“ se řídí toliiko zřetelem prvním. „À part“ se obrací více nebo méně přímo k čtenáři. Zpravidla bývá označováno poznámkou („stranou“, „uš“, „pro sebe“, atp.), ale mohdy bývá signalizováno toliiko změnou gramatické osoby („ty“ v „on“). Je-li tento postup rozvinut důsledně, vzniká dialog v dialogu, tj. uvnř dialogu mezi dvěma účastníky vzniká

nový dialog mezi replikami určenými partnerovi a replikami téže osoby, vyslovenými „stranou“. Velmi blízké tomuto postupu je využití dvojsmyslu, zejména tehdy, jsou-li řeči některé osoby dvojsmyslné toliiko pro tuto osobu a čtenáře, kdežto druhý účastník je chápé jednoznačně, skrytý význam mu uniká, protože mu nejsou známy některé okolnosti, do kterých je zasvěcen čtenář i osoba dvojsmyslně mluvící. Takový je případ vévodova dialogu s Violou v Shakespearově *Věcru tříkrálovém* (II, 4): Viola miluje vévodu a je převlečena do mužských šatů, vévoda jí považuje za hochu, přijal ji do svých služeb a miluje jinou ženu, která jej soustavně odmítá:

*Vévoda:* ————

Sázím se, že tvůj zrak, ač dosud mlád, už utkvěl na bytosti, již se koří.

*Viola:* Je to tak?

*Viola:* Tak trochu, s dovolením.

*Vévoda:* Jak vypadá?

*Viola:* Tak trochu jako vy.

*Vévoda:* Pak tebe není hodna. — Jak je stará?

*Viola:* Tak asi jako vy.

*Vévoda:* Stará, ví Bůh. Staršho než je sama si vyvol žena. Pak mu bude rovna, pak srdci manželovu postat.

Vždyť, hochu, marné všechno zapírání, náš cit je povrchnější, vřkavější, pomňivější, lačnější a dřív i přesycen než láska žen.

Zřetel ke kontextu oslovené osoby může do té míry ovlivnit utváření promluvy, že čtenáři někdy zcela uniká smysl, který do ní mluví vkládá. I okolnost, že se projev řídí zřetelem ke kontextu ostatních účastníků, vede tedy k rozkládání jednoty významového kontextu a přistupuje k ostatním okolnostem rozkládajícím kontext, které již byly uvedeny. Nedostatek významového sjednocení stává se tak všudypřítomným znakem konkurujících kontextů v dramatickém dialogu.