

4. VÝZNAMOVÉ SJEDNOCENÍ
DIALOGU

Zdálo by se snad na první pohled, že z tohoto zjištění lze vyvodit normativní závěr: dialog bude dramatictější u básníků, v jejichž sémanickém gestu převažuje významová statika nad dynamikou, jako je tomu např. v díle Máchově, kde je soudržnost kontextu rozkloubena ve prospěch samostatného věcného vztahu každé jednotky. Takový závěr by však byl velmi unáhlený¹⁾ a silně by zkresloval pravý stav věci. Viděli jsme přece, že kontexty jednotlivých účastníků nejsou poslední vrstvou dialogu, že smysl celého dialogu se sjednocuje ve dvou dialekticky protikladných rovinách: *Lémanu a minulozajkykové situaci*, do které je dialog zasazen. V obou těchto rovinách se dialog významově sjednocuje pro každého z účastníků i pro vnímatele. Teprve zde by mělo smysl mluvit o poměru mezi významovou statikou a dynamikou, který je dán mírou snadnosti, s jakou k tomuto sjednocení dochází. Viděli jsme při rozboru pojmenování, že již při vyslovení určité jednotky mohou být zřejmy všechny homonymní i synonymní hodnoty, kterých tato jednotka nabývá pro různé účastníky dialogu, takže se významové sjednocení děje naprosto nenásilně, téměř automaticky, nebo zase naopak se mohou tyto hodnoty objevovat postupně (jak tomu bylo v příkladu z *Johna Gabriela Borkmána*), takže významové sjednocení je prováděno teprve dodatečně a jen zčásti, protože statické jednotky si do značné míry podřizují svou samostatnost.

Vzniká nyní otázka, jak k tomuto významovému sjednocení dialogu dochází v dramatu, kde situace neexistuje vně jazykového projevu, nýbrž je jím teprve — v podobě nehmotného významu —

1) Srov. Mukarovský, „Genetika smyslu v Máchově poesii“, *cit. d.*

vytvářena. Je nasnadě, že se budou v dramatickém dialogu uplatňovat zvláštní prostředky k určení situace, které se v životním rozhovoru neuplatňují buď vůbec, nebo aspoň v míře daleko menší. Tyto prostředky lze v podstatě rozdělit do dvou skupin: *první* skupinu tvoří přímé popisy, charakteristiky, vyprávění atp., které podávají situaci nebo její součásti (jednotlivé předměty, charaktery nebo záležitosti osob atp.) svým tématem, *klauzula* skupinu pak tvoří takové prostředky, které situaci určují nepřímo, podávajíc ji ve formě významového odstínu jenž jazykový projev více méně výrazně zabarvuje: jsou to především soubory jazykových prostředků, charakteristické pro určité situace jak předemtné (řec v salonně, v dílně, na trhu, řec venkovská a městská, různá nářečí atp.), tak psychologické (důrazně uzavíraní replik expiracními klauzulemi, intonačně plynulé přechody mezi sousedními replikami, prudké střídání různých hlasových zbarvení atp.; úsečné věty, rozvíte periody, výšiny z vazeb atp.; emocionální výrazy); situaci charakterizuje také vzájemný poměr mezi situací předemtnou a psychologickou (míra, v jaké je různým emocím povolován průchod v různých prostředích, a míra, v jaké se různé emoce těmto zábránám podvolují).

Obě tyto skupiny se od sebe zřetelně liší svou sémanickou pomocí: kdežto prostředky první skupiny (popisy, charakteristiky atp.) mluví přímo o situaci, označují ji a mohou ji tudíž podávat s libovolnou určitostí, prostředky skupiny druhé zabarvují toliko řec, jejímž tématem není situace, a jsou tudíž pouhými výrazy (expresemi) nebo symptomy situace: (např. emocionální pojmenování je pouhou expresí nějaké emoce, označuje však něco jiného — odborný výraz náležící určitému funkčnímu jazyku je toliko symptomem prostředí, kde se příslušný funkční jazyk uplatňuje). Jednotlivé exprese nebo symptomy jsou ovšem velmi neurčité a situaci podávají jako pouhý mnohoznačný odstín, jen v případech zcela výjimečných mohou dosáhnout takové určitosti jako přímé označení. Proto je k náležitému určení situace při užití prostředků druhé skupiny zpravidla třeba podat postupně několik různých odstínů, které by se vzájemně determinovaly, kdežto přímým popisem, charakteristikou atp. může být situace dána jedním rázem. Tak např. je v Shakespearově *Večerní tříkrálovém* vodovo duševní rozpoložení s náležitou určitostí dáno krátkou autocharakteristikou:

Když poprvé jsem spatřil Olivii, já pocítil, že posvěcuje vzduch. Ta chvíle v jelena mě proměnila, a moje vášně, jako lhtí psi, štvou mě teď napořád.

— kdežto např. duševní rozpoložení Lizalovo v *Maryše* bratři Mrš-tků (III, 4–5) je pomocí prostředků druhé skupiny postupně osvětlována na rozložce celých řádků výstupů.

Pro poměr mezi významovou statikou a dynamikou je důležité, že závazná součást situace (Lizalovo duševní rozpoložení) je dána teprve na konci dialogu, jehož smysl má sjednocovat. To znamená, že jednotlivé významové jednotky z kterých se tento dialog skládá (pojmenování, repliky atp.), vstupujíce při svém vyslovení do situace velmi neurčitě, nejsou téměř usměňovány významovou souvislostí a podřizují si značnou samostatnost. Těto samostatnosti nejsou pak zcela zbaveny ani dodatečně, když je nakonec určena situace, a tím sjednocen smysl dialogu, protože situace je dodatečně určena jen ve svých celkových rysech, kdežto jednotlivé její konkrétní podoby, které se v průběhu času ustavičně proměňují, zůstávají i potom z velké části mnohoznačné a neurčité; a k jasnému zařazení určité jednotky do příslušných významových souvislostí je třeba jednoznačně určitosti právě té situace, která existuje v okamžiku jejího vyslovení.

Současně s významovou jednotkou může být ovšem příslušná situace dána jen jako odstín provázející význam této jednotky, a to k docílení náležitě určitosti nestací. K určení konkrétní, okamžité situace není však zpravidla třeba ani tohoto významového odstínu: stačí, je-li situace na začátku dialogu, jejíž má významové sjednotbu jejich proměn pak dověrájí rozvíjení tématu dialogu.²⁾

Poznali jsme zde jednu z konkrétních formulací součinnosti tématu s mimojazykovou situací při významovém sjednocování dialogu.

2) Velmi názorným příkladem tohoto postupu je dialog z *Večeru tříhvězdičového*, který je uveden na s. 43; tam jsou také uvedeny ty rysy celkové situace, které byly určeny předem. Pro nedostatek místa nemůžeme zde tento dialog uvádět znovu, a prosíme proto čtenáře, aby si jej vyhledal a osvětlil si jím naše vývod.

K převaze významové statiky dochází tedy tenkrát, když situace spjatá s určitou jednotkou je určována teprve po jejím vyslovení, k převaze dynamiky pak tenkrát, když určitá situace dané jednotce předchází; a k předložnému určení situace se svou sémantickou povahou hodí právě prostředky skupiny první, totiž popisy, charakteristiky atp., které přímo o situaci mluví. Tím se vysvětluje okolnost, že se tyto prostředky daleko více uplatňují v dramatech směřujících k převaze významové dynamiky, kdežto při převaze statiky vystupují do popředí prostředky skupiny druhé, ač ovšem v každém dramatu se uplatňují prostředky obojí.

Vedle prostředků, o nichž jsme dosud mluvili a které vesměs náleží do dialogu samého, slouží k určování situace ještě *poznámky*, které bývají k dialogu připojovány. Sémantická potence poznámek spojuje v sobě potenci obou skupin, které jsme právě probírali, neboť poznámky jsou popisem, charakteristikou, vyprávěním atp. jako prostředky skupiny první, ale nemluví vždy přímo o situaci samé, nýbrž často jen o její expresi nebo symptomu (např. o grimase, která je výrazem duševního stavu osoby), a tu ovšem podávají situaci v podobě mnohoznačného významového odstínu jako prostředky skupiny druhé; např.:

Hospodská: [...] Chuderal! Ta vypadá! Onehdá jsem ju viděla v kostele, ale (*spráskne ruce*) v duchu tak jsem nad ňou udělala. Až jsem se jí lekla. Taková suchá, jakási dlóhá — a věcil taky taková smutná chodí a enem ty oči jako by se do řeči chtěly dát. — Ta má meslám život.

Hospodský: (*Ohlídkne se po Lizalovi; usměpáčně*). Zato má mlén.

Uštěpáčně zbarvení repliky hospodského, které je dáno poznámkou „uštěpáčně“, je pouhým symtomenem psychologické situace. Nebot za touto uštěpácností by se mohla skrývat škodolibost i snaha pokárat Lizála, škodolibost by mohla zase pramenit ze závislosti i z hlubšího nepřátelství k Lizalovi a podobně také pokárání by mohlo sledovat cíl, aby si Lizal uvědomil svou chybu a choval se napříště jinak, i cíl, aby Lizál zjednal v této věci nápravu, a odcínil tak aspoň částečně to, čím se provinil na Maryše, o níž je zde řeč; možností je ovšem daleko více, vyjmenovali jsme jenom některé. Teprve dodatečně se ukazuje, že uštěpáčnost hostinského mířila k tomu, aby Lizál uznal svou chybu a vinu a hleděl zjednat nápravu.

I poznámky, které nemluví přímo o situaci, nýbrž o její expresi nebo symptomu, ponechávají zřejmě příslušné významové jednotce značnou samostatnost, neurčujíc jednoznačně významové souvislosti, do kterých se zapojuje; i ony tedy slouží k zdůraznění významové statiky na úkor dynamiky a nejvýrazněji se uplatňují v dramatech s převahou statiky, podobně jako je tomu u těch expresí a symptomů situace, které náleží do dialogu samého. Na rozdíl od těchto prostředků, které samy jsou zpravidla velmi neurčité, jsou ovšem exprese a symptomy, o kterých mluví poznámky, mnohem určitější, a v důsledku toho mohou být i méně mnoznačně než exprese a symptomy obsažené v dialogu samém. Proto se dramata, kde je situace určována převážně pomocí exprese a symptomů (dramata s převahou významové statiky) neobejdou zpravidla bez silného využití poznámek.

Poznámky mají často při významovém sjednocení dialogu také za úkol upozorňovat na reakce současně s akcemi tam, kde by pro svou nezřetelnost byly příliš odsunuty do pozadí ve prospěch reakcí následných. Hodí se k tomuto úkolu poznámky hlavně tím, že mohou být vsunuty dovnitř repliky, která vyvolává reakci poznámkami naznačenou; např.:

Erna: Nu ovšem, až se staneš aktivním, budeš muset mít podobné dny lépe v evidenci, ostatně ti vždy včas připomene regimentšbefehl.

Bureš (pokouší se o žert): Ten se mi předčítá už nyní každého dne, třebaže dnes až odpůldne, vidí, můj regimentškomandante. (*Odmítavý, zlobivý posunek Ernin.*) Ostatně, milá Erno, můžeš být jista, že dnes bude odřeknuto i čepobití i slavnost na střelnici.

Poznámka „odmítavý, zlobivý posunek Ernin“, ač následuje po Burešově větě, podává význam současný tomu, který obsahuje tato věta: poznámka naznačuje, jakého smyslu nabývá Burešova věta v Ernině myslí, aniž to ovšem přesně vyjadřuje.

Význam současný významu předchozí přímé řeči podává dokonce často i taková poznámka, která je spjata s replikou vyjadřující reakci následnou; např.:

Bureš: Co je tohle?

Prachenský: To budete asi sám nejlépe vědět vy, zrovna před

půlhodinou jsem vám to vyznal ze zad. Můžete mluvit o ščestí, zbavil jste se tak hosta, který by vám byl ještě otřávil mnohou hodinku v životě.

Bureš (Který až dosud oběma rukama držel doktorovu ruku v zápěstí, natáhne mu pažec kolem krku v nejvíce extázi): Doktore Prachenský! Nevíte, jak šťastným jste mne učinil, neboť právě tento neblahý kus olova [...].

Poznámka před poslední replikou naznačuje Burešovu reakci současnou s řečí Prachenského, kdežto replika sama je reakcí následnou. Zřetelnější takový poměr vystupuje tam, kde následná reakce daná replikou je protichůdná reakci současně, která je dána poznámkou; např.:

Rebeka Westrová (zane přití): O, Rosmere — což není něco — něco, co by tě přimělo, abys mi věřil?

Rosmer (šklubne sebou jako v úzkosti): Nemluv o tom, Rebeko! Neblíže o tom! Již ani jediné slovo!

Poznámka „šklubne sebou jako v úzkosti“ naznačuje, že Rosmerovi při řeči Rebeky Westrové vytanul na mysli prostředek, kterým by jeho důvěru mohla opět získat, a zároveň naznačuje, že je tento prostředek takového rázu, že vzbuzuje v Rosmerovi úzkost. Replika Rosmerova pak je teprve následnou reakcí jak na řeč Rebeky Westrové, tak na představu, kterou tato řeč v něm vzbudila, tj. na jeho vlastní reakci současnou. Teprve daleko později se Rosmerova představa, na niž je čtenář uvedenou poznámkou upozorněn, stane zřejmou: jde o to, aby se Rebeka Westrová vrhla do mlýnského náhonu. —

K tomu, aby reakce naznačená poznámkou byla čtenářem pocítována jako současná s předchozí přímou řečí, je ovšem třeba, aby čtenář současně s uvědomováním si této přímé řeči pocítoval reakci druhé osoby; poznámka sama pak mu jen blíže určuje povahu této reakce. Ve výjimečných případech, kdy není jisto, že by si čtenář současnou reakce uvědomil, bývá poznámka naznačující reakci předesílána replice; např.:

Hospodský: Eh, mluvíš jako mladé. Už bys mohl mít rozum, dědku šedivé. Jedno nohó stojíš v hrobě a děláš pořád, jako by ti patřil celé svět. Pořád jen: peníze mám, půllán mám, ještě jeden půllán mám a dceru — penězama zabije. Hospodář

ješš, ale tatík — naplít před tebou — Tak ti to povím. Tó ranó na stůl to nepřerazíš.

Lízal (máchnu rukou, vynadá šátek z náprsi a pozvoľna mezi řečí si vytírá oči.)

Hospodský (zmírní tón): Dybys byl pořádné muž, naznal bys chybu a žádné by do tebe nerepal.

Lízal (svěží hlavou): A dyt' já už mlčím — Ale (*rozhorleně*) no, pomůž si! Co se stalo, stalo se. Mám ju vzít dum?

Jde o poznámku, že Lízal „máchnu rukou, vynadá šátek atd.“. Začátek poznámky: „máchnu rukou“ naznačuje Lízalovu reakci na předchozí řeč hospodského, ostatek pak naznačuje Lízalovy reakce na repliku následující. Reakce je tedy naznačena dříve, než je dána příslušná akce. Toto přehození je možné jen tehdy, jsou-li akce i reakce současné, protože jazykový projev se zde stejně nemůže rozvíjet paralelně s tématem a musí tak jako tak uvést jeden ze současných procesů dříve než druhý; i kdyby bylo řečeno: „současné s tím vynadá Lízal kapesník atd.“, byla by současnost dána v tematickém plánu, nikoli v jazykovém. Jde-li tedy o vyjádření dvou současných procesů, musí jazykový projev vždy užít posloupnosti a je do značné míry libovolné, který z obou procesů bude uveden napřed. Jde-li ovšem o akci a reakci, čekali bychom, že bude napřed uvedena akce. Avšak akce a reakce jsou procesy posloupné, a jde-li tedy básníkovi o to, aby je čtenář chápal současně, pak předesílá reakci před akcí: přehozením sledu v plánu jazykovém signalizuje se zde současnost v plánu tematickém. I ve funkci vyzdvihovat reakce současné s akcemi se poznámky uplatňují především v dramatech zdůrazňujících významovou statiku, neboť tam se současná reakce stává nezřetelnou nejasější.

Bez poznámek se ovšem neobejde žádné drama, protože pomocí poznámek je splňován již základní předpoklad významového sjednocení dialogu: určení, kdo z účastníků kterou repliku pronáší, bez něhož by nebyla možná vůbec žádná orientace v dialogu, děje se nikoli prostředky náležitými do dialogu samého, nýbrž poznámkami, které před každou replikou udávají jméno mluvčího. Je proto třeba považovat poznámky za základní prostředek významového sjednocení dialogu. Přesto však většina teoretiků (u nás např. Hostinský a Zich) považuje poznámky za něco, co vstupuje do dramatu zvenjšku, a nepatří tudíž do jeho slovesné struktury;

jsou podle jejich mínění pouhými pokyny pro inscenaci. Toto pojetí je typickým projevem pojmání dramatu jako pouhé slovesné složky divadla, tedy díla, jehož adekvátní realizaci není pouhé nehlasité čtení, nýbrž teprve divadelní realizace; neboť při inscenaci poznámky ovšem odpadají; již Dessoir³⁾ ukázal, že toto pojetí nevystihuje pravý stav věci: „Když dramatický básník počítá s čtenářem, může jevštni poznámky tak rozšířit, že již přestávají být praktickými pokyny pro režiséra a herce a podávají čtenáři kusů jakýsi druh komentáře. V Hauptmannově naturalistickém dramatu *Před východem slunce* se mimo jiné praví: „Je to sedlák Krause, jenž jako vždy odešel z hostince poslední“. Přirozeně, žádný herec nemůže divákům ukázat, že odešel z hostince poslední, jako vždy. Tato básníková poznámka v závorkách je tedy jen zdánlivě návodem pro jeviště.“ Vedle toho ukazuje Dessoir ještě na poznámky v symbolistických dramatech a praví, že symbolističtí básníci, „jak se zdá, považovali tyto původně pomocné prostředky scénické techniky za něco, co *téměř*⁴⁾ patří k básnictví. V důsledku toho jim propůjčují poetický lesk a pouštějí se do krajinných popisů, které nejsou režisérovi nic platné, a do neproveditelných výkladů o charakteru dramatických osob“. Ani Dessoir, ač ukázal na nesprávnost názoru považujícího poznámky za pouhé pokyny pro inscenaci, neodvážil se tedy prohlásit je za organickou součást básnické struktury. Označením poznámek jako komentáře je třeba rozumět nikoli snad komentář k přímým řečem osob, nýbrž komentář k dramatu, tedy něco, co leží *vně* básnického díla. Kdyby však poznámky tvořily pouhý komentář k dramatu, nikoli organickou součástí jeho vnitřní výstavby, musely by nutně porušovat jednotu a ucelenost básnického díla. Z toho by se dal tedy vyvodit normativní závěr, že je drama jakožto básnické dílo tím dokonalejší, čím méně má poznámek. Nesprávnost tohoto principu však je evidentní: nejen že se básníci poznámkám nevyhybají, ale dokonce lze najít v různých dramatech řadu takových poznámek, které jsou z praktického hlediska zcela nadbytečné, protože sdělují fakta, která jsou podána již v dialogu samotném; např.:

Jasša (směje se): Nemohu bez smíchu poslouchati vašeho hlasu [...].

3) *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, s. 345nn.

4) Podrženo zde — J. V.

Poznámky tohoto druhu zřejmě jsou stejně součástí básnické struktury jako přímé řeči; jinak by se jim přece básník vyhýbal, aby zbytečně nerozkládal jednotu svého díla. Uznáme-li však některé poznámky za složku básnické struktury a jiné za pouhé přílepky, vzniká nutně otázka kritéria, podle kterého se toto rozdělení děje. Takové kritérium bychom však hledali marně — Pojetí poznámek jako pouhého komentáře k dramatu však vede ještě k jiné otázce: proč právě drama potřebuje komentáře, když ho nepotřebuje lyrika ani epika? Jediná odpověď na tuto otázku by mohla být, že drama není integrálně básnickým dílem, nýbrž pouhou složkou divadla (libretem), takže v podstatě bychom byli tam, kde byli teoretikové považující poznámky za pouhé pokyny pro herce a režiséra, tedy teoretikové, s nímž Dessoir polemizuje.

Zásluha Dessoirova je tedy v tom, že na otázku poznámek vůbec upozornil, nemoha ovšem sám na ni dát uspokojivou odpověď. Proto také jeho úvaha o poznámkách zůstala stranou jeho rozboru dramatického básnictví. Je zcela samozřejmé, že po rozboru, kterým byl nalezen v poznámkách základní prostředek k významovému sjednocení dialogu, nemáme důvodu ani oprávnění k tomu, abychom poznámky z básnického díla vyklučovali. Přitom je třeba zdůraznit, že dosavadním rozbohem nebyla ještě celá závažnost poznámek při významovém sjednocení dialogu vysvětlena, protože nebyla dosud vysvětlena celá složitost tohoto procesu.

Pohlíželi jsme totiž dosud — pro zjednodušení celého problému — na významové sjednocení dialogu z hlediska jeho jednotlivých účastníků, pro něž nabývá dialog smyslu tehdy, když si uvědomí smysl, který každý z nich vkládá do společného tématu (tedy celkový smysl každého kontextu); a klíčem k tomuto smyslu je postavení každého z nich v mimojazykové situaci. Je nám však již dostatek známo, že dramatický dialog je netoliko souborem střídavých projevů různých osob, nýbrž také jednotným projevem mluvčího jediného, totiž básníka. Tvoří tedy dramatický dialog souvislý kontext, jehož jednotu je dána — tak jako je tomu u každého významového kontextu — celkovým smyslem, který převládá všechny jednotky, jež do něho vstupují. V tomto jednotném kontextu neseném básníkem jsou obsaženy všechny kontexty nesené jednotlivými osobami, ve srovnání s ním jsou to tedy kontexty dílčí. Jednotný kontext není ovšem jen mechanickým skládem všech dílčích kontextů, nýbrž převládá svým celkovým smyslem každý

z nich, dodává mu smyslu, který by sám o sobě neměl. Jinými slovy, celkový smysl každého dílčího kontextu v dramatickém dialogu není dán jen stanoviskem, které jeho nositel zaujímá v „mimojazykové“ situaci, nýbrž také stanoviskem, které k němu zaujímá básník. K vysvětlení významového sjednocení dramatického dialogu nestací tedy rozbor situace, nýbrž je třeba věnovat pozornost i způsobu, jakým jsou dílčí kontexty se všemi svými jednotkami koordinovány v kontextu celkovém.

Prostředky k této koordinaci, tj. prostředky, kterými je dán celkový smysl jednotného kontextu, ukáže nám nejlépe konkrétní příklad:

Starosta: No tak teda. Mladěj pane voteuřte.

Loupežník: Já neotevru.

Starosta: Já to poroučím.

Loupežník: Ve jménu zákona?

Starosta: Ve jménu zákona.

Loupežník: Já na zákon seru. (*Odjede.*)

Soused: Heč, starosto, dostals. Patří ti to.

Kovář (uchvácnu): Mordyje, to je, co?

Všimněme si poznámky „uchvácnu“, která i při zbežné četbě na sebe upoutává pozornost; pojmenování „uchvácnu“ je v této souvislosti pocitováno jako neobyklé, daleko spíše bychom zde užívali označení „naščené“. Rozdíl mezi oběma pojmenováními je ten, že uchvácením rozumíme zpravidla nejvyšší možné našení, které vyvádí celou osobnost z rovnováhy; předpokládáme tudíž, že věc, která člověka uchvátí, vyniká nevídanou krásou, vznešeností atp. Konfrontace tohoto významu se slovem, které kováře „uchvátilo“, vyvolává komický účín. Ovšem i při použití pojmenování „naščené“ by byl účín komický; rozdíl však je v tom, že při užití pojmenování „naščené“ by zdrojem komičnosti byla (jako je tomu u bezprostředně předchozí repliky sousedovy) sama replika, kdežto takto je zdrojem komičnosti především poznámka. Tato poznámka tedy ironizuje repliku, tj. hodnotí, kdežto poznámka „naščené“ by ji toliko vysvětlovala. Ironický odstín, který poznámka na repliku vrhá, se však neomezuje na tuto repliku, nýbrž zbarvuje celý kovářův kontext, ba celý následující dialog:

Utrul: To je zločinec. Pane starosto, musíte poslat pro četníky.

Starosta: Ale kdepak. Četníci dnes honěj cikánove.

Utriel: Cikány, pane starosto. Čtvrtý pád je cikány, četníky, sedláky...

Starosta: Žádný sedláky, četníky.

Utriel: Pane sousede, měl byste zavolat hasiče. [...]

Celý tento dialog je silně zbarven komičností, která byla navozena jedinou poznámkou: čtenářova pozornost se daleko více upírá k epizodickým komickým prvkům (učitelova pedanterie, starosta nechápavost atp.) než k závažnému rozhodnutí, k němuž dialog spěje. Přitom silně komický ráz dostávají i projevy, které by samy o sobě neměly ani stín komičnosti (např. první replika učitelova). Jediná poznámka tedy myslím, jejíž vkládá do jedné repliky, určuje způsob koordinace dílčích kontextů v celém následujícím dialogu: to znamená, že mysl, který tato poznámka do oné repliky vkládá, je mysl, který vkládá básník do celého dialogu. Je tedy tato poznámka přímou součástí jednotného kontextu, v němž jsou koordinovány kontexty dílčí, a pro pochopení celkového smyslu tohoto jednotného kontextu je směřodatnější než přímé řeči osob.

Celkový smysl dramatického dialogu zprostředkují ovšem vedle poznámek často i přímé řeči osob. Tak např. právě v citovaném dialogu jsme viděli, že básník v ironický postoj k jednotlivým kontextům převrátil i jednotlivé repliky, dává jim komický odstín. U přímých řečí je však rozhraní mezi smyslem, který jim dává mluví, a smyslem, který jim dává básník, téměř vždy krajně neurčitě. A sledáváme se často dokonce s tím, že básník odmítá nést odpovědnost za řeči svých osob; tak K. M. Čapek-Chod v doslovu k *Slunovratu*, kde polemizuje s kritikami, které reagovaly na divadelní představení tohoto dramatu, píše mimo jiné: „Co však autor má říci výřce, která, citující výrok Julčín: ‚Sbohem, ó můj luzný sne,‘ dodává: ‚Tento »luzný sen« zná mi u autora Vondřejcových příhod přímo nemožně, skoro jako náběh k parodii.‘ Pro páňaboha, vždyť výrok s ‚luzným snem‘ řekne *Julča* a ne autor. A volá-li obrat v divčiči četbě z počátku sedmdesátých let tak běžný, zachovala se jako logické děve své doby.“ To je ovšem zvláštní případ; stejně by bylo možné uvést případ opačný, kdy básník se snaží celkový smysl jednotného kontextu co nejvíce zprostředkovat přímými řeči osob, a v důsledku toho je převáží velmi silně, intenzivně je zabarvuje smyslem, který do nich sám vkládá. Někdy

také vytváří básník zvláštní osobu, která soustavně hodnotí dialog z jeho hlediska: tato osoba — bývá nazývána *raisonneur* — si zpravidla udržuje od ostatních jistý odstup, nezabývá přímo do akcí a reakcí, z nichž se dialog skládá, a to jí umožňuje hodnocení nezaujaté v tom smyslu, že je to hodnocení závažnější než hodnocení všech ostatních osob, tedy v podstatě vlastní hodnocení básníkovy.

Avšak ani básník, který se co nejvíce vyhýbá poznámkám a snaží se smysl, který do celého dialogu vkládá, co nejvíce zachytit prostředky dialogu samého, neobejde se zcela bez pomoci poznámek. Tak Shakespeare nazval dvě karikaturní osoby *Větru vřkavého* Sir Toby Belch a Sir Andrew Ague-Cheek;⁵⁾ takové posměšné jméno, předcházející v podobě poznámky každému projevu příslušné osoby, zprostředkuje smysl celkového kontextu a v tomto směru promluvu převáží. Podobnou funkci zdá se mít ve Vancurově *Nemorné dívce* jméno Křikava, které básník dává lékaři, charakterizovanému takto: „řičetlečy, chirurg, šermíř, experimentátor“.

Celkový smysl jednotného kontextu nezprostředkují ovšem toliko poznámky bezprostředně spjaté s přímými řeči, nýbrž všechny poznámky, protože všechny jsou přímými součástmi jednotného kontextu. Tak např. výrazně vyjadřuje celkový smysl popisu dějiště na začátku Srámkova *Léta*:

Venkovská světnice, v níž na ten čas vystavěli své hnízdo dva pražští utěčenci; je to hnízdo spíše vrabčí. Nábytku je tu spouště, ferialisté byvají v tom směru skromní, i nepořádek je odůvodněn situací. Dva velké prádelní koše stojí skoro až příliš v cestě, i stůl zdá se být umístěn někým, kdo měl obě ruce levé. „Co nejméně potřeb“ hlásají také diogenesky obě lůžka; v okamžik, kdy vznesší se opona obnaží ukrytá za ní tajemství, nevyhloubají se ničím jiným, leč žíněnkami a nedbale odhazenými pokrývkami. Je tu také otoman s tureckým přehozem; jak sem přišel, těžko říci, ale je tu. Vpravo dveře zvenčí, v zadní stěně dveře do komory. Světnice je v přizemí, okno vede do sadu.

Popis, který by měl za úkol podat toliko příslušnou situaci, zněl by asi takto:

5) V českém překladu ryliř Tobiáš Řihal a ryliř Ondřej Trasovřika.

Venkovská světnice, v níž jsou ubytováni dva levní hosté z Prahy. Nábytku je tu málo a je v nepořádku. Umístění dvou velkých pradelních košů a stolu je nepraktické. Lůžka jsou chudě vybavena, jsou na nich žíněnky a nedbale odhozené přikrývky. Je tu také otoman s tureckým přehozem, který v tomto prostře-
dí působí nezvykle. Vpravo dveře zvenčí, v zadní stěně dveře do komory. Světnice je v přízemí, okno vede do sady.

Tímto popisem by bylo dějiště zachyceno stejně jako v původní verzi, avšak rozdíl je v tom, že druhá verze je „objektivní“, kdežto v první je stále zdůrazňováno stanovisko subjektu. Děje se to různými prostředky: obraznými pojmenováními (např. „hnízdo“, „utečenci“), podotýkáním (např. „je to hnízdo spíše vrabčí“, „ferialisté bývají v tomto směru skromní“), užitím prostředků „slavnostního“ slohu (např. „nábytku je tu *sporť*“, „vznesší se opona odhalí skrytá za ní tajemství“, „ničím jiným, *leť*“), které v této souvislosti působí zřetelně ironicky, atd. Celý popis je prosycen jednotnou významovou atmosférou, která jen zčásti je dána popisovaným předmětem: z větší části je dána stanoviskem, které k němu zaujímá popisující subjekt, básník; to je zřetelně vidět z toho, že tato atmosféra proniká i popisy částí, které samy o sobě jsou zcela indiferentní (poslední dvě věty). Tato atmosféra, která se v citovaném původním popisu uplatňuje nejintenzivněji, proniká pak celé drama, všechny jeho jednotky. Izde je tedy význam sjednocující celé drama uveden poznámkami.

Poznámky nevyjadřují ovšem pokaždé tak zřetelně celkový smysl dialogu; mohou však jeho významovému sjednocení sloužit i tón, že různými prostředky zdůrazňují jeho souvislost. Může se to dít např. již prostředky grafickými: poznámky nemusí být od-
dělovány závořkami, nýbrž jen druhem písma (např. kurzíva); vyplňuje pak různé mezery ve významové souvislosti přímých řečí a nejspíše od nich příliš výrazně odděleny graficky, mohou upozornovat na to, že přímé řeči různých osob jsou součástími jednotného významového kontextu; různé poznámky vložené mezi repliku a jméno, které je jí předesláno, mohou strát jejich vzájemné rozhraní. K témuž účelu může být užito také prostředků syntaktických, např.:

PEROUT, který přicházel cestou mezi sady, a potkav se s dvo-

jičí mladých venkovanů, jdoucích ruku v ruce, několikrát se za nimi ohlédl, stannul teď u plotu zahrady, stále ještě pohlížeje za mizějící dvojicí.

Syntaktické skloubení takovému poznámky poukazuje k souvislosti významového kontextu, jehož je tato poznámka přímou součástí.

Významovému sjednocení dramatického dialogu však slouží všechny poznámky, nejen ty, které výrazně vyjadřují jeho celkový smysl nebo zdůrazňují jeho souvislost. Neboť poznámky, jsouce vyslovovány přímo básníkem, jakožto přímá součást jednotného kontextu, upozorňují čtenáře ustavičně na existenci tohoto kontextu. Proto v dramatech, kde v přímých řečech převládají takové jazykové prostředky, které spíše oddělují jednotlivé repliky, než signalizují jednotnost celého dialogu (srov. s. 20n.), připadá poznámkám úkol vyvolávat v čtenáři jednoúčí zaměření: v takových dramatech se pak poznámky zpravidla značně rozhojňují. Rozdíl mezi způsobem, jakým slouží významovému sjednocení dialogu poznámky výrazně vyjadřující jeho celkový smysl a poznámky ostatní, je jen v tom, že při užití prvních dochází k významovému sjednocení při vyslovení každé jednotky, jak si toho vyžaduje převa-
hla významové dynamiky, kdežto při užití druhých dochází k významovému sjednocení dodatečně, jak si toho vyžaduje převa-
hla významové statiky.

Funkce poznámek při významovém sjednocení dialogu je tedy mnohonásobná a jejich zásah do významové výstavby je daleko složitější a závažnější, než se nám jevil, dokud jsme na významové sjednocení dialogu pohlíželi z hlediska osob, pro něž se jeho smysl sjednocuje pouhou součinností situace s tématem. Jestliže však jsme již tehdy došli k závěru, že jsou poznámky základním prostředkem k významovému sjednocení dialogu, platí ovšem nyní toto tvrzení dvojnásob. Uznání závažnosti poznámek při významové výstavbě dramatu nemění ovšem nic na okolnosti, že poznámky jsou vzhledem k přímým řečem osob složkou podřízenou. Naopak, ukazuje to již sama funkce, kterou poznámky mají: jakožto základní prostředek k významovému sjednocení dialogu jsou vlastně prostředkem k prostředku, neboť významové sjednocení samo, jak jsme viděli, slouží k maximálnímu rozvinutí specifických vlastností dialogu.

5. MONOLOG V DRAMATU,
DIALOG V LYRICE A EPICE

Podřízené postavení poznámek ukazuje také celkový ráz jejich jazykové výstavby, jež bývá někdy charakterizována jako epická. Tomuto pojetí dává za pravdu okolnost, že se zpravidla dramata, v nichž se poznámky uplatňují ve zvýšené míře, přibližují do jisté míry epice. Velmi zřetelně je to vidět na barokní *comédie mixte*, která stojí na samém rozhraní mezi dramatem a epikou; poznámky zbytnují zde do té míry, že vytvářejí celé souvislé úseky, které se pravidelně střídají s příbližně stejně rozsáhlými úseky dialogickými. Poznámky pak obsahují netoliko sdělení o pohybech, gestikulaci atp., jak tomu zpravidla bývá, ale i sdělení o přímých řečech osob, tedy nepřímé řeči, jež bývají považovány za výhradní vlastnictví básnickví monologického, zejména epiky. Pro názornost uvedeme obšírnější citát z takové *comédie mixte*, *Mercur Galant*:²⁾

Hartekyn

— Vy zamilován do Rosalba? Poslechněte, jsem-li upřímný. Rosalba je krásná; a vy, vy jste obdivuhodně hrozný. Rosalba má krásnou tvář; a vy, vy máte tvář šibeniční. Rosalba je pěkně urostlá; a vy, vy jste urostlý jako opice.

Pan odpovídá, že je krásný a že je bůh Pan.

Hartekyn

— To je pravda. Vy, pane, jste bůh Chléb,³⁾ ale chléb oprav-

¹⁾ Název „comédie mixte“, „smíšená komedie“, vyjadřuje okolnost, že při divadelním představení se mísila improvizace s předepsaným textem.

²⁾ Citováno podle P. L. Duchartre, *Les comédies italiennes*, Paříž 1924.

³⁾ Slovní hříčka: pane, m. = chléb (italsky).

du mizerný, chléb černý, který je vhodnější za zákusek pro galejnky než k uspokojení chuti slušných lidí.

Pan pozoruje osla, na nějž Hartekyn nasedl, ráže se Hartekyna, zda mu ten osel náleží. Hartekyn odpovídá, že mu náleží; že je to osel virtuos, který umí provádět cviky, který se uzpíná a který hraje velmi dobře na klavír. Pan se ho ptá, zda mu její chce pýřit. Hartekyn s tím souhlasí. Pan usedne na osla, a ten, když udělal několik kroků, rozdělí se ve dva, zůstane Pana na zemi. Hartekyn se mu zysmívá a odchází. Vstupuje Rosalba, atd.

Přestože jsou dialogické i „epické“ úseky v *comédie mixte* co do rozsahu více méně v rovnováze, čtenář není ani na okamžik na pochybách, že nejde o epiku, nýbrž o drama, byť takové, které stojí na samém rozhraní dramatu a epiky. Z toho je vidět, že tvrzení o epičnosti poznámek nelze přijímat bezvýhradně. Podrobný rozbor by ukázal, že daleko více než vyprávění, které viskuje svějí ráz epice¹⁾ se v poznámkách uplatňuje popis, který se v epice sice také uplatňuje, ale toliko jako složka podřízená, jak ukázal již Lessing. K popisovému charakteru směřují dokonce i takové poznámky, které podávají nějaký děj; prostředkem jim k tomu bývá např. užívání prezentu místo préterita obvyklého při vyprávění, dále syntaktická rozdrobenost, technika vřetu, při němž jsou různé fáze děje vypočítávány jako znaky předmětu při popisu atd. Popis, který vládně poznámkám, se však zpravidla také nepřibližuje podobě líčení, které nabývá v lyrice, kde nehraje roli složky podřízené. Líčení je popis, kde věci a jejich znaky jsou popisovány ve světle bezprostředního zhodnocení subjektem; toto hodnocení samo vystupuje při líčení do popředí, kdežto popisované předměty zůstávají více v pozadí. Náběhy k líčení jsme viděli v poznámkách, které zřetelně vyjadřují celkový smysl celkového kontextu, např. v citovaném popisu dějiště Šrámkova *Léru*; byly to ovšem pouhé náběhy, protože popisované předměty zůstávaly v popředí. I líčení směřuje tedy v poznámkách k popisu, tj. k jazykovému útvaru, který samou svou podstatou je určen k roli prostředku podřízeného. Tím si také lze vysvětlit, proč texty, které se skládají ze samých poznámek (např. textové předlohy *comédie dell'arte*), nebývají čtenářem pocitovány jako básnická díla, nýbrž jako pouhá libreta, k vytvoření uměleckého díla toliko sloužící; skládají se totiž tyto texty ze samých složek podřízených a postřádají do-

minany, na kterých by mohla estetická funkce spočínout. Bylo by tedy, zdá se, vhodnější označit jazykovou výstavbu poznámek prostě jako monologickou, bez bližšího určování, o jaký druh monologičnosti jde.

Uvedený ráz jazykové výstavby poznámek byl asi — vedle hlavní příčiny, kterou jsme našli v pojetí dramatu jako pouhé textové složky divadla, — jednou z příčin tradičního vylučování poznámek z básnického díla. Neboť starší estetika, která ještě neměla k dispozici přesně vypracované pojmy funkce a hierarchie, s nimiž pracuje estetika strukturální, nedovedla uspokojivě vysvětlit podřízené složky uměleckého díla a omezovala se většinou na rozboru dominanty. K způsobu, jakým je utvářena dominanty, hledaly se pak paralely v utváření složek ostatních a ty složky, u kterých bylo možno paralelnost zjistit, bylo nutno ze struktury díla vyloučit. Přistoupíme-li však k jednotlivým složkám z hlediska jejich funkce, vidíme, že utváření každé složky odpovídá její funkci. Nepřekvapí nás proto nikterak, že složky jsou svou stavbou tím méně přízpůsobeny dominantě, čím vzdalenessí jsou od ní v hierarchii, protože to plně odpovídá rozložení funkcí: vlastním nositelem funkce estetické je dominanty, a čím dále od ní sestupujeme po stupních hierarchie k složkám podřízeným, tím více přibývá jejich funkcím na „praktičnosti“ ve smyslu sloužení nějakému účelu, který je mimo samu věc, která funkci plní; jinými slovy, čím je složka podřízenější, tím méně je samoučelná, jsouc určena k tomu, aby sloužila samoučelnosti dominanty. — Nepřekvapí nás proto také, že složka specificky dialogické struktury dramatu může mít vyloučeně monologický ráz, víme-li, že tato složka je určena k tomu, aby svým působením umožnila rozvinout dialogičnost přímých řečí, a slouží tedy účelu, který leží mimo ni samu. Ba nepřekvapí nás ani, nalezneme-li monologický charakter i u některých přímých řečí, protože jsme již v předchozí kapitole viděli, že některé přímé řeči mohou být pouhým prostředkem k zvýšení dialogičnosti přímých řečí jiných; mluvili jsme přece o dvou skupinách prostředků k významovému sjednocení dialogu, z nichž první tvořily zvláštní prostředky podávající situaci prostřednictvím tématu, které bývají do dialogu podle potřeby prostě zasazovány; jsou to tedy opět prostředky podřízené, byť ne v takové míře jako poznámky; v krajním případě však se stupněm své podřízenosti poznámek na krok přibližují.

Takovým krajním případem bývají např. zprávy posílů nebo hlasatelů v antickém dramatu. Jazyková výstavba těchto zpráv bývá jednoznačně monologická, téměř bez jakékoli stopy dialogičnosti. Zasažení tohoto útvaru do dialogu bývá krajně stručné, odděluje jej od dialogu zřetelnými hranicemi, jejichž určitost je jen nepatrně stírána přechody formálního rázu; tak např. vyprávění posla v Sofoklově *Králi Oidipovi* je uvedeno takto:

Posel:

Vy nejvzácnější muži země té,
ach, co vše čeká tu váš sluch i zrak,
jak hrozný žal vás pojme, ač-li lnete
až dosud věrně k domu Labdakovu.
Ni nejmocnější světa veletrk
by neočistil domu tohoto,
co skryvá hrůz — již vbrzku zjeví se —
hrůz zavinených, ne snad bezděčných.

Náčelník sboru:

Co věděli jsme již, to stačilo
nás pohnout k nářku: co chceš zjevit ještě?

Posel:

Zvěst prvou rázem říci lze i slyšet:
již zhaslo oko božské Lokasy.

Náčelník sboru:

Ta přebobhá! Kterak zemřela?

Posel:

Svou vlastní rukou. Nežřelí jste jí,
a dojem nejsmutnější ušel vám;
však vylíčním vám dle své paměti,
jak dotrpěla žena nešťastná —

Následuje vlastní vyprávění. V tomto úvodu je poslovo vyprávění formálně vpiato do dané situace jednak oslovením sboru, který tvoří její součást, jednak dvojím přerušením poslova projevem otázkou. Ve skutečnosti však tyto prostředky činí poslův projev svěbytným, uzavřeným celkem, náležící ke konvenčním úvodním formulím vyprávění.

Takovýto plně monologický projev není však od dialogu oddělen odlišným rázem své významové výstavby a svým zřetelným charakterem, nýbrž i mluvčím, který jej pronáší. Bývá totiž pronášen

osobou, která do vlastního dialogu vůbec nezasahuje a jejíž účast v daném dramatu se omezuje právě jen na pronesení tohoto projevu. Nad to pak taková osoba nemívá ani individuálního jména, jsou označena pojmenováním, které do značné míry vyjadřuje povahu samotného projevu (např. hlasatel nebo posel: obojí substantivum označuje někoho, kdo přináší zprávu). Jde tedy očividně o osobu pomocnou, a tím je zdůrazňována okolnost, že i příslušný projev je jen pomocným prostředkem a zaujímá v hierarchii složek podřízené postavení. Naprostým nedostatkem zapojení do mimojazykové situace ztrácí nositel zprávy, posel, všechnu individuální tu (neboť místem, které osoba v mimojazykové situaci zaujímá, je dán smysl jejího kontextu) a stáčílo by téměř jen vynechat jméno „Posel“, které je zpráve předasláno, aby se přímá řeč změnila v poznámky; jež, jak víme, jsou pronášeny přímo básníkem. Zároveň však je nedostatkem zapojení do mimojazykové situace dána základní odlišnost monologického projevu od dialogického, protože monolog se uskutečňuje toliko v čase, kdežto dialog v čase i prostoru. Nedostatek zapojení do mimojazykové situace je tedy společným jmenovatelem podřízenosti a monologičnosti.

Zprávy posílá jsou ovšem jen krajním případem podřízenosti a monologičnosti. Na druhé straně zase nalezneme případy, kdy je monologický útvar pronášen hlavní osobou a jeho výstaba do krajnosti přizpůsobena významové výstabe dialogu; tak je tomu např. u vyprávění *Violy ve Vévodě tříkrálovém* (II, 4):

Viola: -----

Můj otec dceru měl, jež milovala
tak vroucně muže, jak bych možná já
vás miloval, být ženou.

Vévoda:

A co dál?

Viola: Nic. Vlastně nic. Svou lásku nevyznala,

až utajení, jak v růži černý,
nach s tvář užíralo jí. Zkormoucená
a žlutá steskem vysedávala
jak socha odříkání na náhrobků
hýčkáje žal. — A to že není láska?
My muži možná snáze přisáháme,
však máme citu mňi a řeči víc:
jsme v slibech všechno, v lásce skoro nic.

Vévoda: A zemičela tvá sestra na svou lásku?

Viola: Z veškerých dcer i synů otcových
jsem na živu jen já. A přece nevím —

Již na první pohled je zřejmé, že vyprávění je zde uváděno ve vztah se situací; děje se to přirovnáním „jak bych možná já vás miloval, být ženou“, které těsně spíná vyprávění nejen s osobou vyprávějí, nýbrž i s osobou naslouchající a vůbec s aktuální psychologickou situací. Zřetelně se objeví vztah tohoto projevu k aktuální situaci, uvědomíme-li si, co z ní je již známo čtenáři, který přečetl drama až k tomuto bodu: *Viola* mluje vévodou, je přivlečena do mužských šatů; *vévoda* ji přijal do svých služeb, považuje ji za hochu a miluje jinou ženu; *Viola* nemá a neměla žádnou sestru, nýbrž toliko bratra, jehož má za mrtvého. Dcerou svého otce míní tedy *Viola* sebe samu, milovaným mužem pak vévodou; uvedené přirovnání na to čtenáři upozorňuje. Dialogičnost tohoto postupu je zřejmá: zahrává se zde s odlišností významů, který má totéž vyprávění i jednotlivé jeho jednotky ve dvou různých kontextech. Také zasazení tohoto vyprávění do dialogu je zcela nenásilně, *Viola* projev plynule navazuje na její projev předchozí a nabývá i vnější podoby dialogu tím, že otázkou „A co dál?“, která by beze změny smyslu mohla být vyslovena *Violou*, je vložena do úst *vévodovi*; svým zakončením pak toto vyprávění přímo přechází v dialog: pro *Violu* je totiž vyprávění uzavřeno reflexí „A to že není atd.“, vévodu však ještě zajímá další osud „dcery *Violina* otce“. Odlišnost významu, který totéž vyprávění má v obou dílčích kontextech, stává se tedy pohnutkou k dialogu.

Jakou funkci má však toto vyprávění při koordinaci dílčích kontextů? Především upozorňuje čtenáře na *Violinu* lásku k vévodovi; to však je pouhé upozornění na okolnost již známou, která koordinaci toliko usnadňuje. Zároveň tvoří vyprávění podklad pro reflexi, v kterou vyúsťuje; tato reflexe znevažuje trvalost toho, co muži prohlašují za svoji hlubokou lásku, a tedy implicitně znevažuje i trvalost vévodovy lásky k jiné ženě. Jakožto *Viola* názor ukazuje tato reflexe její odhodlání vybojovat si vévodovu lásku; jakožto názor básníkův, vloženy *Violy* toliko do úst, ukazuje pak, že tento boj má naději na úspěch; obojí tento význam je krajně důležitý pro koordinaci *Violina* a *vévodova* kontextu v dalším průběhu

dramatu. — Zároveň však je toto vypřádání akcí, která směřuje k ovlivnění věvodova kontextu. Stojí tedy na samém rozhraní mezi vlastním dialogem, který je útvarem dominantním, a prostředkem k významovému sjezdění, který je složkou podřízenou. A tomuto postavení v hierarchii plně odpovídá utváření, které je na našem rozhraní mezi dialogičností a monologičností: kdyby bylo přizpůsobení tohoto projevu dialogické výstavbě jen o stupínek větší, nepoznali bychom v něm již vypřádání, nabyt by asi té podoby, jakou má věvodův a Violin dialog, který jsme citovali na s. 43. Lze tedy stupeň přizpůsobenosti, který jsme zde našli, prohlásit za přizpůsobenost maximální, protože o stupeň výše by to již nebyla přizpůsobenost, nýbrž prostě dialog v nejvíce smyslu.

Mezi oběma krajními případy, které jsme zde uvedli, totiž na prostou téměř nepřizpůsobenost a maximální přizpůsobenost monologického útvaru, existuje ovšem řada mezistupňů a odstínů. Budeme mít ještě příležitost vrátit se k těmto věcem v jiné souvislosti, při rozboru hierarchie osob, kde bude podrobněji promluveno o těchto mezistupních.

Nyní obrátíme pozornost k pojmu dramatický monolog⁴⁾, jehož bytí užíváno v dosti neurčitým významu. Je proto třeba předejm říci, v jakém smyslu ho bude užíváno zde. Rozumíme pod tímto pojmem souvislý projev jediné osoby, který není adresován žádné osobě jiné. Zpravidla bytí za specifický znak dramatického monologu prohašována okolnost, že je pronášen o samotě, když mimo mluvčí osobu není přítomna žádná jiná,⁴⁾ tímto výměrem však je pojem dramatického dialogu neodůvodněně zúžen, neboť mezi významovou výstavbou monologu pronášeného o samotě a pronášeného v přítomnosti jiných osob není podstatného rozdílu, jak ukáží naše rozbor.

Na první pohled by se sice mohlo zdát, že za nepřítomnosti jiných osob se rozvíjí toliko jediný kontext, totiž kontext nesoucí mluvčí osobou; ale není tomu tak. Rozvíjí se přece současně v myslích čtenářově oten jednotný kontext, v němž jsou všechny dílčí kontexty koordinovány. Celkový smysl tohoto kontextu určuje různými prostředky (např. poznámkami) básník. Monolog pronášený za nepřítomnosti jiných osob může být utvářen tak, aby sám určil

4) Např. F. Leo, „Der Monolog im Drama“, *Abhandlungen Göttinger Gesellschaft*, N. F. X. 5, Berlin 1908.

smysl jednotného kontextu; jinými slovy, může být akcí směřující k ovlivnění jednotného kontextu rozvíjejícího se v čtenářově mysli. Nastává pak napětí mezi smyslem, který do monologu vkládá básník, a smyslem, který se do něho snaží vložit mluvčí osoba; tak např. Sganarelle ve stejnojmenné komedii Molièrově (4), zneužívaje toho, že drží v náručí omdlelou Célii, pronáší tento monolog:

Sganarelle (dobrkaj se rukou Céliných ňader):

Vždyt už je studená, čím je to, proboha?

Snad už nedýchá, nežije, uboha.

Nu podíváme se; však vidím, že snad přec

nehasla úplně.

Utváření tohoto monologu je zřejmě řízeno zřetelům k čtenářovu jednotnému kontextu, snaží se totiž zmást čtenáře co do smyslu Sganarellova jednání. Poznámka, která je vždy — jak jsme viděli — pro smysl jednotného kontextu směrodatnější než přímé řeči, praví opak toho co monolog. Monolog je zde tedy skrytým dialogem mezi básníkem a osobou. To je ovšem jen jedna z možností vedle mnoha jiných. Zcela jiná je např. výstavba Curiova monologu v 1. dějství Ibsenova *Curius*; tento monolog, pronášený o samotě Curiem, přítelem Catiliny, zakončuje výstup, v němž byla odvedena do vězení vestálka Färie, jež ve výstupu bezprostředně předchozím přísahala Catilinovi zkázu:

Curius (vystupí):

Do vězení ji vedou. Potom k smrti. —

Ne, ne, o bozi, to se nesmí stát!

Má s hanbou umřít nejhrdější žena,

do hrobu pochována za živa? —

Jakým to citem chvěje se má duše?

Je to snad láska? Ano, je to ona. —

Nuž, já ji zachráním! — *Však Catilina?*

Vždyt záští, pomstou ona jej chce zničit.

Cožpak snad nemá protivníků dosti?

Sbor jeho nepřítel i já mám množství?

Jak starší bratr se vždy ke mně choval;

zachránit jeho káže mi můj vděk.

Však láska má? Ach, co mi káže ta?

A měl by on, ten smělý Catilina,

strach mít před útokem ženy? Ne: —
tak k činu spásy kročím ještě teď!
Ach, Fátie: — já z hrobu vynesu tě,
být život vlastní měl bych za tvůj dáti!

Každá jednootka tohoto monologu se začíná netoliko do kontextu mluvícího Curia, ale i do kontextu nepřítomného Catiliny, protože Curiovo rozhodnutí má pro Catilinu velkou závažnost, a Curius si to uvědomuje. Na dvou místech tohoto monologu, námi zdůrazněných, dochází k významovému zvratu téměř takovému, jaký bývá na rozhraní dvou replik; přesto nejde o projev rozdělený v repliky a pronášený toliko jednou osobou: úsek mezi oběma významovými zvraty není Catilinovou replikou vystřídávající repliku Curiovu, nýbrž odrazem předpokládané Catilinovy repliky v Curiově myslí. Třetí úsek, začínající druhým významovým významovým zvratem, je pak reakcí Curiovou. Celý monolog je tedy kontextem Curiovým, ale virtuální přítomnost kontextu Catilinova rozkládá jeho jednotu; nejzřetelněji se to projevuje ve středním úseku monologu, ale promítání jednotlivých významových jednotek do Catilinova kontextu pociťuje čtenář v průběhu *celého* monologu, byť s menší intenzitou než v středním úseku, kde se tyto jednotky z Catilinova kontextu vracejí a zasahují kontext Curioů. Dramatický monolog může tedy být také skrytým dialogem s nepřítomnou osobou; při tom se nositelem kontextu nepřítomné osoby stává sama osoba mluvící.

Podobný je případ, kdy mluvící osoba je také nositelem dvou kontextů, ale oba jsou její „vlastní“: vyplývají z různých záměrů nebo emocí, mezi něž je osoba rozpolcena; jako příklad uvedeme monolog z *Grabbeho tragédie Don Juan a Fatur* (II, 1), kde dona Anna kolísá mezi náhle vzplanuvší láskou k donu Juanovi a poci-tem povinnosti splnit slib a provdat se za dona Octavio:

Skvělý, oslnivý
je den, však srdce truchlí, čím je blíže
k mé svatbě, a mne závratí jímá, zřím-li
svůj obraz v průzračném a čistém proudu
a věnec nevěstin jak na skrání se skví.
Vždyť bude zelenat se věnec dál
jen proto, že její zavlažovat budou

mé slzy. — O vždyť vím, co tíží moji duši.
Třesk meče zněl mi ještě večera v noci
a s ním i jeho hlas. — Leč satan sám
at je to, Octavio, tobě věrna jsem.
Mé slovo máš. A chci a musím tě mít ráda,
ať proto třebaš pukne srdce mé,
ať mne to zničí! — Čest je cennější
než láska. — Ach jak znavena jsem. Svatba,
a všechen ruch a hlá, skvělá roucha,
to všechno jako mraky před polednem,
když na obzoru bouří, vítr věští,
a k večeru se teprv mohou vyblít,
mně připadá. Jak před bouří jsem, mdlá,
ó, kéž si mohu zdímnout, zavřít oči
jen chvíli — Ach, už přece nesměje se.

Dramatický monolog může tedy být také skrytým dialogem mezi dvěma kontexty; v něm je rozpolcena mluvící osoba!

Každý z těchto kontextů spíná donnu Annu s jinou osobou: jeden s donem Juanem, druhý s donem Octaviem. Podrobnější rozbor by ukázal, že má monolog intenzivnější vztah ke kontextu Juanovu; v důsledku toho je čtenářem pociťováno současně rozvíjení tohoto kontextu a všechny jednotky se do něho promítají, podobně jako se všechny jednotky Curiova monologu promítaly do kontextu Catilinova. Na rozdíl od monologu Curiova, který byl pronášen v Catilinově nepřítomnosti, Anninu monologu don Juan v skrytu naslouchá. Z tohoto příkladu vidíme, že není podstatného rozdílu mezi významovou výstavbou monologu pronášeného o samotě a monologu pronášeného v přítomnosti jiných osob.

Monolog, jemuž v skrytu naslouchá jiná osoba, nabývá mnohdy podoby dialogu, odpovídá-li skrytá osoba; např. Malvolioův monolog ve *Větru tříkrálovém* (II, 5) poslouchají v skrytu rytíř Tobiáš Říhal, rytíř Ondřej Trasonůvka a Fabiano a odpovídají mu, ovšem tak, aby to Malvolio neslyšel — např.:

Malvolio: Takhle si sedět v hraběcím křesle, tři měsíce po svatbě —
Říhal: Takhle mít prak a prásknout tě do oka!
Malvolio: — přijímat hlášení svých úředníků, v květovaném sametovém županu, — vstal jsem právě s pohovky, kde jsem zanechal Olivii spící —

Rihai: Prach a broky!

Fabiano: Tiše, tiše!

Malvolio: — a mít své panské vrtochy. Pak změřit si všechny dokola výmluvným pohledem, říkocím, že já své místo znám, aby také oni znali své, a opat se: kde zase vězí bratránek Tobiasš?

Rihai: Hrom a cucky!

Fabiano: Tiše, tiše! Teď to přijde.

Malvolio: Sedm z mých lidí hned sebou mrskne a hned běží pro něho. Já se zatím mračím, po případě natahují hodinky a nebo si pohrávám s drahoccným šperkem. Tobiasš přijde. Klamá se mi.

Rihai: A toho chlapa mám nechat na živu?

Fabiano: Kdybyste si měl jazyk překousnout, budete zůchali!

Malvolio: Vztáhnou k němu ruku, takhle asi, důvěřivý úsměv mi pohasne na rtech a ustoupí výrazu přísné výčitky.

Rihai: A to ti Tobiasš nedá přes hubu? Atd.

Tato situace je na samém rozhraní mezi monologem a dialogem: z hlediska Malvoliova je monologem, z hlediska skrytých osob dialogem; z hlediska čtenářova pak je obojím. Ještě více se k dialogu přibližuje Célieina samomluva v Molièrově komedii *Sganarelle*, která navazuje bezprostředně na dialog.

Sganarelle, který se omylem domnívá, že ho žena podvádí s Lélie, sděluje to Célie nevěda, že Lélio je její milence; v důsledku toho si samomluvu, již Célie na toto sdělení reaguje, vykládá *Sganarelle* v tom smyslu, že Célie je rozhořčena kvůli němu. — Célie pak je natolik zaujata svým citem, že vůbec nevnímá *Sganarellovy* řeči a nereaguje na ně:

Célie:

Jakže?

Sganarelle:

Ten panáček mi, s odpuštěním, paní, nasadil parohy bez všeho přemáhání, a já dnes na vlastní oči se přesvědčil, že právě na ženu mi tajně políčil.

Célie:

Ten, který zrovna teď...

Sganarelle:

Ba právě, cti mne zbaví, vždyt jejích lásku nic už dneska nezastaví.

Célie:

Ach, napadlo mi hned, že tajný návrat ten znamená so tva víc než ničemnost jen. Neblahou předtuchou v tu chvíli jsem se chvěla, sotva se objevil a já jej uviděla.

Sganarelle:

Ujímáte se mne s velikou dobrotou, leč ostatní, ti spíš nemilosrdní jsou; ba hůř, když poznali má muka nevyšlovná, namísto úctasi vysmáli se mi zrovna.

Célie:

Což za to bídáctví, jež sotva něco předčí, nemá tě stihnout trest, který by ti tak svědčil? Což ještě doufat smíš, že budeš ve cti být, když dal ses takovou neřestí potřísnit? Toť, Bože, k nevíře.

Sganarelle:

Však pro mne pravda zlá.

Célie:

Ach zrádce. Ničemo. Ty duše proradná.

Sganarelle:

Předobrá.

Célie:

Ne, ne, snad ani v pekle není pro tvoje zločiny dost věčné zatracení!

Sganarelle:

Z duše mi mluvíte.

Célie:

Ne, takhle podlý být, znevážit dobrotu a nevinný ten cit.

Sganarelle (hlasitě vzdychá):

Ach.

Célie:

Srdce, které ještě nikdy nezhrěšilo, takovou pocupu od tebe zasloužilo.

Sganarelle:

Ba, pravda.

Célie:

Z dálky když... Ne, ne, toť příliš jest,
jak tohle srdce by tu bolest mohlo snést.

Sganarelle:

Vy příliš truchlíte, má paní předrahá,
nad pouhým žalem mým, a mne to přemáhá.

Célie:

Leč aspoň tím buď jist ve své domyšlivosti:
na nářku neplodném nebudu mítí dosti.
Dovede srdce mé si s tebou poradit;
nic nemůže mi už odvahou k pomstě vzít.

Přestože zde nejde o dialog ve vlastním smyslu, pocit dialogičnosti této situace je velmi intenzivní, protože se v čtenářově mysli oba přítomné kontexty — Célie a Sganarellův — intenzivně prolínají; Célie sice nereaguje na Sganarellovy projevy, avšak vlivem Sganarellova kontextu nabývá její samomluva, která sama o sobě je tragická, silně komického zabarvení. Tento monolog lze také chápat jako dialog o dvojím tématu.

Dramatický monolog, který je složkou rovnocennou dialogu, je tedy celou svou významovou výstavbou vlastně dialogem a liší se od dialogu jen tím, že není rozdělen v repliky. Avšak rozdělení v repliky je toliko druhotným znakem dialogu, kdežto specifická je právě významová výstavba spočívající v mnohosti významových kontextů, jak ukázal Mukařovský.⁵⁾ To je názorně vidět z okolnosti, že v lyrice a epice lze najít celou řadu děl, která jsou dialogem v tom smyslu, že jsou celá rozdělena v repliky různých osob, a přece vnímatel při četbě ani na okamžik nepochybuje o tom, že jde o lyriku nebo epiku, tedy básnickví monologické; to proto, že významová výstavba takového díla je monologická. Uvedeme několik takových „monologických dialogů“, nejprve lyrických, potom epických.

Odhaleně to lze vidět např. v Erbenově básni „První májová noc“ (*Kyriél*), kde se téma vyznačené titulem několikrát opakuje, viděno ze stanoviska různých subjektů (chlapi, děvče, mládenec, baby čarodějnice atd.). Jednotlivé tyto partie jsou spojovány textem, jehož mluvčím je sbor. Dialog zde vystupuje ve své nejpoleš-

tější podobě, zbývá z něho pouhé rozvržení v repliky, které podtrhuje kompozici básně. Svou jazykovou a významovou výstavbou je však zcela připodobněn jazykovému útvaru, který je zde dominantní, totiž lícení; toto připodobnění je tak veliké, že může vzniknout pochyba, je-li básně vůbec dialogem, není-li rytmickým lícením. Jeho funkce se však podstatně nemění ani tam, kde je více vypracován, např. v staročeské písni *Milý žáku*.⁶⁾

Virgo

Milý žáku, pro tvé založení
chcít až do skončení.

Clericus

Tvoji sem věrný sláha cele,
dokudž duše v mém těle.
Milejšie mi v světě není
aniž bude až do skončení.

Virgo

Ty mně a já tobě,
nic milejšieho k sobě.
Ta se milost nezruší,
dokadž mám v těle duši.

Clericus

Oba sva věrna pána,
Božie milost nad náma
i jeho smilovanie.
Daj nám Buoh dlúhé zdravie.

Chlap

Teprv sem já pravú žalost
poznal nyní pohňechu.
Nespomuož mi má ústavnost,
nebt mě drží na smiechu.
Zle mi velmi odušila,
žáka již sobě zvolila.

Každá replika tvoří zde opět jednu z variací na totéž téma. Přitom 4. sloka tvoří jakési resumé, kterým je do značné míry uzavřen

5) „Dialog a monolog“, *cit. d.*, s. 172.

6) Citováno podle Vilkovského antologie *Staročeská lyrika*, Praha 1940, s. 68n.

smysl celé písně; potom však ještě přichází replika „chlapa“ (sedlák), která má funkci pointy, obracející smysl celé básně v opak. Specifické vlastnosti významové výstavby dialogu, totiž prolínání několikerého významového kontextu, zde nenalézáme. Rozvržení v repliky slouží k podtržení kompozičního schématu podobně jako v případě básně Erbenovy.

Jindy slouží lyrický dialog k vzdvižení prostředku stylistické. Tak např. o staročeském *Sporná duše s tělem* bylo zjištěno, že strídání replik těla s replikami duše je jen zvláštním případem záporného paralelismu, v němž pochybené teze tvoří repliky těla, repliky duše jsou tezemi pravými: „Nejdříve je uvedena pochybená teze, pak je popřena a uvádí se teze pravá.“⁷⁾

Záporný paralelismus je jeden ze základních stylistických prostředků reflexe, která je dominantním jazykovým útvarem *Sporná duše s tělem*. Dialog je zde tedy přízpusoben potřebám reflexe, ztrácejí svůj specifický ráz. To již je vidět z toho, že mluvčími nejsou zde subjekty ve vlastním smyslu, neboť duše a tělo „jsou podávány ve formě dvou na týž předmět se vztažujících, tudíž synonymických metonymií — člověk vzhledem k duši a týž člověk vzhledem k tělu. Oba jsou osamostatněli, oběma se připsuje samostatné bytí — typická realizace synonymym“⁸⁾ — Úhrnem lze tedy o lyrickém dialogu říci, že i ve své nejvypracovanější podobě, jak jsme ji našli ve středověkém *Spornu*, zůstává jen jakousi obměnou, nikoli protikladem monologu, protože jeho významová výstavba má ráz převážně monologický; podobně jako jsme v dramatickém dialogu sledali převahu dialogičnosti.

I epický dialog slouží k podtržení prostředků stylistických nebo kompozičních a z vlastností dialogu si podržuje v podstatě jen druhotný znak, totiž rozvržení v repliky. Příkladem stylistického využití dialogu je nám dialogická novela P. Aretina *Životy kajinici*; uvedeme z ní několik citátů namátkou vybraných:

Nanna: [...] Neklame-li mne paměť, náležely korále na mém krku a šaty, v nichž jsem šla, Pasquině, jež nedávno vstoupila do řádu Kajících sester.

7) Úvod k vydání v Národní knihovně, Praha 1927, s. 23.
8) *Cit. d.*, s. 38.

Antonie: Jiné ani náležeti nemohly.

Nanna: A tak, vyparáděná jako nevěsta, vstoupila jsem do kostela. Atd.

Nanna: [...] Nemohla jsem přemoci touhu podívat se na něj po očku a učinila jsem to tak hezky, že se dobrý bakalář odvážil polibiti mne — a já, která jsem se narodila z milosrdné matky, nikoli z kamene, držela jsem se ho a prohlížela si ho zpod přivřených víček.

Antonie: To bylo moudré.

Nanna: Potom jsem se jím dala vésti jako slepec svým psem. Atd.

Nanna: Společnost vypukla v smích tak bezděčně, jako vypukne v pláč rodina, vidouc, že otec zavřel oči navždy.

Antonie: Nádherná a nová podobenství!

Nanna: Sovra spatřily tyro rajske plody, vrhly se na ně všechny sestry. Atd.

Nanna: [...] A náhle, když se dveře již za mnou zavíraly, uslyšela jsem výkřik: „Ó běda!“, který by pohnul každým.

Antonie: A kdopak tak křičel?

Nanna: Můj ubohý milence, který druhého dne vstoupil do řádu Opánkářů nebo Poustevníků v pytlích.

V těchto citátech je souvislé vyprávění přerušeno jednou prostým podotknutím, podruhé podotknutím hodnotícím věc, o níž druhá osoba vypráví, potřetí podotknutím hodnotícím užitý slovní výraz, počtvrté otázkou. Ve všech těchto případech by mohlo rozdělení v repliky být odstraněno bez podstatného porušení významové výstavby. Jde tedy o projev o jediném významovém kontextu, o pouhou stylistickou variantu monologu. Jednoduché utváření dialogu v této novele je dáno jeho funkcí: je zde jen k tomu, aby výrazně odděloval různá podotknutí vyprávěče, vsunutá mezi vyprávění a porušující na okamžik jeho souvislý proud.

Za příklad epického dialogu určeného k podtržení kompozičního principu může sloužit dialogická povídka K. Světlé „Večer u koryta“ (*Prosa mysli II*). Jde zde v podstatě o běžné kompoziční schéma, které spočívá v tom, že se drobná či rozsáhlejší vyprávění osob spojují navzájem více méně volným „rámcem“, který podává motivaci jednotlivých vyprávění. Rámec zde tvoří setkání staré

kmoty s dívkou navěčer u pramene a kmotřin úmysl naklonit dívku mladíkovi, který se o ni uchází. Rozdělení v repliky umožňují propletení vlastních vyprávění rámcovými motivy, protože kmotra různými prostředky svádí ustavičně řeč k tématu, které má na mysli, a každý z těchto prostředků je součástí rámce. — Přestože zde jde o snahu jedné osoby ovlivnit osobu druhou, nemůže být řeči o současném rozvíjení několikerého kontextu, neboť při formování každého vyprávění se zde důrazně uplatňuje zřetel k traktované skutečnosti, takže při souvislých vyprávěních upíná čtenář svou pozornost plně na vyprávěnou příhodu, kdežto na přítomnost druhé osoby téměř zapomíná. — Je tedy lyrický nebo epický dialog spíše variantou monologu než jeho protikladem. Při tomto tvrzení máme ovšem na mysli toliko takový dialog, který tvoří *celé* lyrické nebo epické dílo. Rozbor krátkých dialogů, vkládaných do lyrických reflexí, epických vyprávění atp., by nám ovšem ukázal, že výstavba *ukovného* dialogů je jiná — totiž „dialogičtější“, stejně jako dramatický monolog je variantou, nikoli protikladem dialogu.

Jsme u konce rozboru jazykové stránky dramatu. Základní rysy dramatické struktury jsou jím v podstatě již určeny, protože způsob zacházení s materiálem — a tím je pro drama jazyk — je pro charakter každé struktury rozhodující. V dalším půjde tedy vlastně jen o vyslovení důsledků plynoucích z rozboru jazykové stránky. Pokusíme se proto ještě pro přehlednost shrnout dosavadní zjištění: Dramatický dialog je — na rozdíl od dialogu běžného života — nejen souborem střídavých projevů různých osob, nýbrž i projevem jednotným, jímž se básník obrací k čtenáři. Tato jednotnost umožňuje dramatickému dialogu zvláštní rozvinutí znaků, které jsou pro dialog specifické, a činí jej tak nevyhraněnějším typem dialogu vůbec. To nás opravňuje definovat drama jako básnický druh dialogický, na rozdíl od lyriky a epiky, druhů monologických. Rozdíl mezi dramatem a monologickými druhy nezáleží v tom, že by dialog byl *vyhraněním* útvarem dramatu, nýbrž v tom, že je útvarem *dominantním*. Vedle dialogu se při výstavbě dramatu uplatňují i útvary monologické (reflexe, vyprávění, popis, charakteristika a líčení), ovšem jako útvary podřízené, sloužící dialogu, který jakožto dominanta je v dramatu samoučelný, je vlastním nositelem estetické funkce. Monologické útvary pak, čím více se blíží k této dominantě, tím více se přizpůsobují její výstavbě, až po-

sléze tzv. dramatický monolog je vpravdě dialogem, toliko nerozděleným v repliky. Naopak zase v lyrice a epice jsou osudy dialogu stejně s osudy monologických útvary v dramatu. Rozlišení básnických druhů není tedy dáno rozdílností jejich prvků, nýbrž rozdílností hierarchie, v níž každý z nich seskupuje tytéž prvky.

6. DRAMATICKÁ OSOBA

S dialogičností dramatu bezprostředně souvisí zvláštní postavení subjektu ve struktuře: v monologickém básnictví, kde se rozvíjí toliko jediný významový kontext, existuje i jediný subjekt, který je nositelem tohoto kontextu; v dramatu, kde je kontext několikový, existuje i několik subjektů, neboť jednotlivé kontexty neliší se od sebe ani tak svými jednotkami jako svým celkovým smyslem; a tento smysl je do každého kontextu vkládán právě subjektem, vyplyváje, jak bylo ukázáno, z jeho postavení v mimojazykové situaci. Je tedy v dramatu zásadně tolik subjektů, kolik kontextů. Lze proto mluvit o rozpadu subjektu v dramatu. Zároveň však tvoří celý dramatický dialog jediný kontext, oproti němuž se jednotlivé prolínající se kontexty jeví jako kontexty dílčí. Ústřední subjekt (jež jsme dosud pro jednoduchost ne zcela přesně nazývali básníkem) však vstupuje v bezprostřední styk s čtenářem toliko v poznámkách, které jsou součástí podřízenou, a vstupují tudíž do pozadí před dialogem, kde ústřední subjekt vchází ve styk s čtenářem jen nepřímým, prostřednictvím subjektů dílčích. Lze tedy mluvit nejen o rozpadu ústředního subjektu, nýbrž i o jeho ustupování do pozadí. Obojí je však třeba chápat dialekticky: viděli jsme, že se rozpadá v několik subjektů dílčích a zároveň zůstává ústředním subjektem; a stejně tak ustupuje do pozadí a zároveň právě od něho vychází celý dialog a je jím toliko jednotlivým dílčím subjektům porůznu „vkládán do úst“.

Tak se nám základní antinomie dramatické struktury, totiž antinomie mnohosti a jednotnosti významových kontextů v dramatickém dialogu, jeví z hlediska subjektu jako antinomie mnohosti a jednotnosti subjektu. Pohlédneme-li pak na ni z hlediska dílčího

subjektu, objeví se nám v podobě antinomie spontánnosti a určnosti osoby: osoba je spontánním subjektem, který utváří své projevy na základě stanoviska, jež zaujímá v mimojazykové situaci, a zároveň je do mimojazykové situace umísťována smyslem projevů, které jí určuje ústřední subjekt. Je tedy osoba původcem svých projevů a zároveň pouhým jejich nositelem. Je psycholytickým individuem a zároveň pouhým „místem“ v psychologické a předmetné situaci. Konkrétní utváření této antinomie, která je specificky dramatickým aspektem antinomie významové dynamiky a statiky, vyplývá z významové dynamiky konkrétního dialogu. Tak při krajní převaze významové dynamiky si osoba ani není plně vědoma plného smyslu svých řečí, vkládajíc do nich smysl jiný a teprve pozvolna pronikajíc k onomu pravému, hlubšímu smyslu; naplňuje-li osoba určitý kontext bezděčně, je při tom zřejmě řízena silami, které jsou vlastní tomuto kontextu, je tedy téměř doslova pouhým jeho nositelem. S takovou krajní převahou významové dynamiky se setkáváme např. v dramatech některých symbolistů. Nebylo by však správné se domnívat, že je v těchto krajních případech osoba zbavena jakékoli spontánnosti — pak by nešlo o dialektickou antinomii: spontánnost osoby je toliko do krajnosti oslabena, ne však zcela zrušena: osoba přece vkládá do svého kontextu nějaký smysl, byť tento smysl podléhal „vyššímu“ či „hlubšímu“ smyslu, který do něho vkládá ústřední subjekt. A stejně tak ani při nejkrajnější převaze významové statiky, kdy jednotlivé projevy mají do té míry ráz spontánních reakcí, že za jejich bezprostředností téměř zaniká jejich celkový smysl, není určeno osoby zcela odstraněna: je přinejmenším signalizována poznámkami pronášenými přímo ústředním subjektem; viděli jsme přece, že se poznámky rozrůstají s rostoucí převahou významové statiky.

Antinomie mezi spontánností a určeností osoby se projevuje také ve vnitřní výstavbě osoby: spontánnost osoby směřuje k maximálnímu rozrůznění jejích rysů, aby v osobě byly obsaženy předpoklady pro nejrůznější reakce a jednání; její určenost pak směřuje k zjednodušení a zredukování jejích rysů na ty, kterými je spjata se svým kontextem; neboť osoba takto zjednodušená nese zřetelné stopy zásahu ústředního subjektu, jímž byly z možných rysů vybrány ty, kterých je pro daný kontext třeba, tedy vlastně zásahu, kterým byla osoba vytvořena „ad hoc“, čistě pro potřeby daného dramatického dialogu. Obojí tendence se ovšem uplatňuje v každé

osobě — jde přece stále o dialektickou antinomií — at už v konkrétním případě převáží ta neb ona. Tak ani největší omezení konkrétních rysů osoby nemůže ji zbavit významové bohatosti, neboť ubíraním konkrétních rysů je osoba zobecnována a tím je usnadňováno čtenářovo vcítění, totiž proces, jímž se na základě jistého obecného rysu, který s osobou sdílí čtenář, promítají do dané osoby jeho intimní zážitky. Že je toto vcítění tím snadnějším, čím méně má osoba konkrétních rysů, postřehl již Hegel: „At mohou (básníci) jakkoli vymalovat osobní utrpení a divou vášně nebo nesmírný rozpor uvnitř duše, opravdově lidská mysl je tím méně pohnuta než patosem, v kterém se zároveň rozvíjí objektivní napětí.“⁴⁾ Přitom objektivním patosem je míněn protiklad k „nahodilé zvláštní vášni“, tedy cosi obecně lidského. — Naopak zase i při nejkrajnějším rozrůznění konkrétních rysů si dramatická osoba podržuje značnou ohraničenost, která je dána tím, že některé z těchto rysů jsou vyžadňovány a ostatní tvoří jim toliko rozrůznňující pozadí. Mnohdy se vyzdvížení těchto základních rysů jeví tak důležitě, že jsou vyřkány již v seznamu osob, uváděném na začátku dramatu, např.:

Belsazar, král v Babyloně. (Slaboch, kolísavý, hrůčka svých vášní, bázlivý.)

Efer, královna. (Hrdá.)

Tiglat, náměstek králův. (Šlechetný, poctivý, ač lehkovážný, dá se snadno klamat.)

Sidrach, dvořán, rádce královnin. (Mstivý, jízlivý, lakotný.)

Sidrachova žena. (Zálentá.) Atd.

Rysy, které jsou takto vyzdvihovány, jsou právě ty, které určují smysl každého z konkurujících kontextů a v nichž jsou obsaženy předpoklady toho jednání, které se v dramate uskutečňuje. Hegel praví, že dramatická osoba na rozdíl od epické „není individuálita, která se má před námi rozvinout v celém komplexu svých národních epických vlastností, nýbrž charakter s ohledem na své *jednání*, je-hož všeobecnou duši tvoří určitý účel. Tento účel, věc, o kterou ide, stojí výše než partikulární říše individua, které se jeví jen jako živoucí orgán a oživující nositel.“⁵⁾

Dramatická osoba je tedy osoba jednající, a to jednající na základě svých niterných pohnutek.⁶⁾ Tímto pohnutkami se podob-

ně zabýval Zich: „Přímá příčina čili *pohnutka (motiv)* jednání je vždycky *cit, snaha*, k němu se druzíci, není než jeho motorickým reflexem a její zaměření k osobě jiné tvoří už vlastně jednání, byť třeba jen zároděčné; jest jen třeba je rozvinouti, aby bylo pozorovatelné i pro jiné. Druhottou *příčinou* bývá ovšem velmi často nějaká představa neb myšlenka, musí však být vždy citově zbarvena [...] Je-li [...] řečená představa neuvědomělá, jde o jednání pudové či instinktivní; i to je v dramatech hojně. Tak jako s citem, spojuje se mnohdy i se snahou nějaká představa, totiž představa předmětu, k němuž snaha směřuje, a účinku, jež má jednání způsobiti: to jest *účel* jednání. Snaha, jež si uvědomuje svůj účel, sluje *vůle* a jednání tím vznikající sluje úmyslné oproti bezděčnému, jež si neuvědomuje svůj cíl [...]. Představa účelu může být v něm velmi bohatá a složitá, zahrnujíc v sobě i prosředky, jichž bude osobě třeba v daném případě použiti a skrze něž jako prozatímní cíle se nezdělda osoba chce dostat jako po etapách k cíli konečnému [...]. Obě uvedené představy, ⁴⁾ již samy o sobě zhusta složitě, splývají v jeden celek, jenž jest *intektuální* složkou jednání, neseného emoční složkou citově snahovou. Vždyť i představa účelu samého, anticipující žádoucí účinek jednání, musí být vždy citově líbá — sice by osoba tak nejednala — a stává se tak druhotrym motivem jednání proti motivu původnímu. Tak třeba něčí urážka vzbudí hněv osoby a snahu pomstíti se; představa této „sladké“ pomsty živí pak celé další jednání.⁵⁾ V řečené úhrnné představě, byť byla sebesložitější, jest vždy obsažena určitá představa ústřední, proto jednající osobu nejzávažnější; toto jádro úhrnné představy označíme jako „*idnu osobního jednání*“.⁶⁾ Vedle úmyslného jednání uvádí Zich také případy „kde intelektuální složka v jednání dramatických osob jest nepatrná. Osoba jedná z citu a snahy, neuvědomuje si však, proč nebo k čemu, popřípadě oboje. Taková jsou jednání

3) „V dramatu totiž není hlavní stránkou [...] reálné konání, nýbrž expozice vnitřního ducha jednání, jak vzhledem k jednajícím charakterům a jejich vášni, patosu, rozhodnutí, vzájemnému působení a zprostředkování, tak vzhledem k všeobecnému rázu jednání“ (Hegel, *cit. d. s. 495*) — „[...] epická básně představuje člověka *pisobitcho na své okoli*: bityy, cesyy, každý druh podnikání, který vyžaduje určitou smyslovou šifru, tragédie (představuje) *člověka obiračenieho do sebe*, a děje právě tragédie potřebují tudíž jen málo prostoru“ (Goothe, *Über epische und dramatische Dichtung*).

4) Představa přičiny a představa účelu jednání — J. V.

5) I když už třeba původní hněv dávno vyprchal — J. V.

6) *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 170n.

1) *Vorlesungen über die Aesthetik III*, Stuttgart 1939, s. 499.

2) *Cit. d. s. 484*.

instinktivní) vyvěrající až z fyziologického kořene osobnosti, jednání z afektu, jednání z náruživosti získaných, zvykem automatizovaných apod. [...] Nazveme-li jednání, jímž chybí intelektuální složka, *bezprostrádnými* — mnohdy nejsou věru o mnoho víc než pouhým reflexem — můžeme k nim a k předějším jednáním uvědomělym přiřadit jako třetí důležitou třídu jednání *rozdrojená*, vyznačená sporem mezi složkou intelektuální a emocionální, čili, jak se říká, sporem mezi rozumem a citem. Přesně řečeno, je to spor mezi dvěma cítě, neboť idea, jež tu zápasí s citem, musí být i též citově podložena, ovšem citem jiným, takže snahy, k oběma cítěm se přimykající, se rozcházejí [...]. Kdyby zvítězil buď motiv intelektuální, nebo emocionální, nelišil by se vlastně tento případ od předěšých. Specifickou jeho zvláštností je tedy to, že jednou vítězí (tj. vede k určitému jednání) ten, jednou onen motiv, takže jednání je nedůsledné, popřípadě vůbec nerozhodné a váhavé“?

Ze Zichova rozboru, který jsme právě uvedli, je patrné, že Zich mlčky vylučoval z dramatu jednání bezděčná, totiž jednání, které nevyplývá z vědomého ani nevědomého záměru osoby. nýbrž je prováděno buď zcela automaticky na základě dlouhého zvyku, nebo bez vědomí možného dosahu, protože je příslušná osoba provádí na něčí rozkaz a nezná pravý jeho smysl. Takové jednání vylučují ostatně z dramatu i citovaná tvrzení, že dramatická osoba jedná z vlastních niterných pohnutek. Přesto však se lze snadno přesvědčit, že se taková bezděčná jednání v dramatu vyskytují. Jaký je jejich smysl? Na rozdíl od druhů, uvedených v citovaném rozboru Zichem, je smysl bezděčných jednání v tom, že čím je jednání bezděčnější, tím méně se čtenářova pozornost soustřeďuje k jednající osobě a obrací se k osobě jednáním zasažené. Vyrvání se tedy bezděčným jednáním hierarchie osob. Uvedená tvrzení je třeba doplnit v tom smyslu, že dramatická osoba je osoba jednající z vlastních niterných pohnutek tím více, čím vyšší místo zaujímá v hierarchii osob. Vystupuje tvrzení v této úpravě pravý stav věci beze zbytku? Vzpomeňme na zjištění, které jsme učinili v předchozí kapitole, že totiž existují v dramatu osoby „pomocné“, které nezasahují přímo do dialogu, nýbrž pronášejí projevy naprosto monologické: monologický projev liší se přece od dialogického tím, že je jistým sdělením, kdežto v dialogickém projevu

je sdělení akcí, jednáním, jak bylo ukázáno v kapitole 3. Je tedy zřejmé třeba formulovat charakteristiku dramatické osoby tak, že je to osoba tím více jednající, čím vyšší místo zaujímá v hierarchii osob, a zároveň také tím více pramení její jednání z vlastních niterných pohnutek. Toto tvrzení je ovšem třeba si ověřit na konkrétním případě; zvolíme si k tomu účelu pro jednoduchost opět osoby ze Sofoklova *Krále Oidipa*.

Probrali jsme již neipodřízenější osobu této tragédie, posla. Viděli jsme, že její účast v dramatu se omezuje na jednorázové vystoupení, při němž jde o pronesení rychlo vyprávění, zprávy o Iokastině zánku a Oidipově oslepnutí; viděli jsme také, že pomocný ráz této osoby je vyjádřen již tím, že nemá individuálního jména, jsouc označena pojmenováním „posel“, které do značné míry vyjadřuje její funkci: přinést zprávu. Kdežto poslvj projev toliko vypráví o osudu hlavní osoby, projevy všech ostatních, „vyšších“ osob zasahují více méně do jejího kontextu, a mají tudíž povahu jednání. Tak již v projevu Korintána, který po poslovi zaujímá nejbližší vyšší stupeň, nabyvá sdělení povahy akce, být bezděčné, neboť Korintán si sám není vědom jeho dosahu. Ač jeho řeč není tedy formována se zřetelem ke kontextům ostatních účastníků, vzdaluje se monologičnosti tím, že v těchto kontextech nabyvá jiného smyslu; v souvislosti s tím je také pevněji vkloubena do dialogu, jsouc pronášena ve formě souvislého vyprávění, nýbrž ve formě odpovědi na otázky Iokastiny a potom Oidipovy; např.:

Korintán: Bud' šťastna v kruhu šťastných na věky,

Iokaste: I ty bud' šťasten: za svá krásná slova jsi hoden toho, cizineč! Vřak reč,

co chceš, co přišel jsi nám oznámit?

Korintán: Ó paní, štěstíť pro chotě i dům.

Iokaste: Jak, štěstíť jak? Kdo tě posílá?

Korintán: Jdu z Korinta a jistě potěšit

tě slova má, však také zarmoutit.

Iokaste: Jak může mít co tuto dvoji moc?

Korintán: Lid korintský chce králem zvolit jej své země. Tak se u nás mluvilo.

Iokaste: Což starý Polybos již nevládně?

Korintán: Už ne, už dokraloval pod zemí.

Nejblíže vyšší stupeň hierarchie zaujímá pastýř. Na rozdíl od Korintana, který zasahuje do Oidipova kontextu bezděčně, pastýř chápe celý dosah vyprávění pro Oidipa, protože je zasvěcen do věci, které nejsou známy nikomu z těch, kdo jeho vyprávění poslouchají; proto se zdráhá vyprávět. To znamená, že když je konečně přinucen k vyprávění, formuluje je tak, aby co nejvíce zeslabil jeho účín na Oidipův kontext. Jeho vyprávění je tedy při vši své objektivitě přece jen již do jisté míry „subjektivní“, má podobu úmyslného jednání; uvedeme příklad:

Oidipus: Když nechceš po dobrém, však povíš po zlém!

Pastýř: Ach, jen mne starce nemuž, pro boha!

Oidipus: At hned mu někdo sváže ruce vzadi!

Pastýř: Proč to? Já nešťastník! Co zvědět chceš?

Oidipus: Tys dal mu dítě, o kterém tu mluvíš!

Pastýř: Ba dal. A měl jsem zhnout toho dne!

Oidipus: Však dojde na to, budeš-li mi lhát.

Pastýř: Je veta po mně spíš, když pravdu povím.

Oidipus: Ten člověk asi jen se vykrucuje.

Pastýř: Ne, ne! Vždyť řekl jsem už: dal jsem je.

Oidipus: A či to bylo, cizí nebo tvé?

Pastýř: Mé ne, já dostal jsem je od kohos.

Oidipus: Zde v obci? Od koho a z čího domu?

Pastýř: Ó pane, zaklínám tě, dál se nepteji!

Oidipus: Mám ptát se znovu? Potom běda ti!

Pastýř: Nuž — byl to z domu Laiova kdos.

Oidipus: Zdaž otrok nebo vlastní jeho syn?

Pastýř: Och, teď již zjevit mám tu strašnou věc!

Oidipus: A já ji slyšet. Ale musím slyšet!

Pastýř: Nuž — synem Laiovým zvalí jej.

To choť tvá uvnitř nejlépe ti poví. Atd.

Další stupeň v hierarchii osob zaujímá věstec Teiresias, jenž je dluhý je zasvěcen do všeho, co se Oidipa týká, a proto se ještě více než pastýř brání vyjevit, co ví. Motiv jeho pohnutí k řeči je mnohem důraznější než u pastýře: rozhodne se promluvit ne ze strachu před trestem, nýbrž aby sám potrestal Oidipa, který jej urazil. Tím je ovšem Teiresiovo sdělení zcela zataženo do přitomné situace, je akcí v nejvlastnějším slova smyslu, totiž úmyslným jednáním:

Oidipus: Nu dobrá, nezamlčím v hněvu,

co jasně zřím. Mně se zdá, že ty sám

jsi zosnoval i spáchal onen čin —

snad nevráždil jsi; ale kdybys viděl,

jen tebe sama vinil bych z té vraždy!

Teiresias: A, vskrutku? Pak ti velím plniti

svůj rozkaz, jež jsi vydal: ode dneška

iž nemluv ke mně ani k těmto zde:

ty sám jsi hršnou skvrnou otčiný!

Oidipus: Jak nestoudněs mi vmeš do tváře

ta slova! Myslíš, že mi unikneš?

Teiresias: Již unikl jsem; v pravdě síla má.

Oidipus: Jak poznals jít? Svým uměním přec ne!

Teiresias: Zde od tebe! Tys přimnul mne mluvit.

Oidipus: Co dělš? Mluv znovu, abych rozuměl. Atd.

Je přznačné, že teprve na tomto stupni hierarchie dostává osoba individuální jméno; přitom ovšem jde ještě o jméno označující věstce; takže do značné míry vyjadřuje funkci osoby: sdělit hlavní osobě důležité fakta. — Bylo by možno sledovat ještě další stupeň hierarchie, avšak vzrůstání aktivity i jejích niterných pohnutek směřem k hlavní osobě je z toho, co již bylo uvedeno, s dostatek zřetelně vidět.

Hierarchie osob je ovšem v různých dramatech různě vyhraněna. To záleží na konkrétním utváření antinomie mezi spontánností a určeností osoby, protože při zdůraznění spontánnosti je ovšem zastírána funkce osob ve prospěch rozmanitosti jejich rysů, a tím se více méně zastírá i hierarchie; zastířena bývá také tím, že hlavní osoby jsou dvě, jako je tomu např. v Ibsenově *Rosmersholmu* (Rebeka Westova a Rosmer). Ani v případě nejkrajnějšího zdůraznění spontánnosti osob však nemizí jejich hierarchie docela, nýbrž nanevýše se omezuje na svůj nejzákladnější rys, který spočívá v tom, že hlavní osoba je — aspoň virtuálně — stále přítomna v průběhu celého dramatu, kdežto ostatní osoby se během dramatu různě střídají. Hlavní osoba pak svou nepřetržitou přítomností tvoří osu dramatického děje.

Při všech těchto vývodech týkajících se tematické stránky básnického díla je třeba mít stále na mysli, že všechny tematické prvky vynikají ze stránky jazykové. Tak mluvíme-li zde o akci nebo jednání osob, míníme tím ten konkrétní způsob jednání, který jsme při

rozboru dramatického dialogu (v kapitole 3) poznali jako jeho bytostný moment: totiž jednání spočívající v tom, že si jednotlivé kontexty konkurují a rozrušují navzájem svou jednotu. Mluvíme-li tedy o různé míře aktivity jednotlivých osob, jde vlastně jen o různou míru dialogičnosti, neboť vlastnosti dramatické osoby nejsou v ní samé, nýbrž vyrůstají z jazykového projevu, a to nejen z projevu, který je jí přímo vložen do úst, nýbrž v podstatě z celého dialogu. Viděli jsme přece v kapitole o významovém sjednocení dramatického dialogu, že situace i její součástí — a mezi ně patří i osoba — jsou udávány jen ve svých základních rysech a jejich konkrétní podoby vznikají teprve osvětlením, které na tyto základní rysy vrhá vlastní dialog v každém okamžiku svého průběhu. Charaktery jednotlivých osob se tak vytvářejí každou konfrontací a střetnutím různých významových kontextů. Názorně to ukazuje příklad, který jsme již jednou uvedli v jiné souvislosti.

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

Ulrika (ironicky): K vůle skoro podobno; škoda jen, že jsou známy státníka Goertze zásady.

Ribbing: Není zákonem pouhá vůle králova.

Goertz: Před světem všekým chci hájiti práva vévody.

Ulrika: A práva svého já.

Ribbing: A práva země já. Atd.

Ostrého osvětlení jednotlivých charakterů, k němuž dochází při významovém zvratu na začátku poslední repliky, nelze zajiště dociliti sebedrobnějším popisem. — Mluvíli jsme v této kapitole o pohnutkách jednání; je jasné, že v dramatu je to „naruby“; ne vychází zde jednání z nějakých vnitřních či vnějších pohybů, nýbrž je dán jen *jazykový* projev, dialog, který je formován tak, že se jeví jako vzájemné jednání několika osob a vyvolává v naší mysli různé významy, jež pojímáme jako pohnutky. Viděli jsme, že hierarchie osob je dána nikoli snad látkou, nýbrž větší či menší dialogičností výstupů, do nichž jsou jednotlivé osoby vsazeny. A příklad Curiova monologu, kterým jsme se zabývali v kapitole 5, nám sdostatek jasně ukázal, že virtuální vsudypřítomnost hlavní osoby je dána výstavbou jazykového projevu. Tvoří-li hlavní osoba touto nepřetržitou přítomností osu děje, je zřejmé, že sám děj je vytvářen dialogem, vyrůstá z něho.

7. DRAMATICKÝ DĚJ

Dramatický děj je významový kontext, jehož nejnižší jednotkou je situace, která trvá během určitého časového „odstavce“. Zahnuje v sobě tuto situace jak příslušný úsek jazykového projevu, tak mimojazykovou situaci, která se během tohoto odstavce nemění. Kontext, o kterém je zde řeč, není zřejmě totožný s jednotným kontextem celého dialogu, o němž jsme již mluvili. Také pojem situace má zde zřejmě jiný význam než v našich dosavadních rozbo-rech. Situace byla přece dosud pojímána jako jedinečný, neopakovatelný průsečík časového kontinua s prostorovým, který se mění od jednotky k jednotce; netrvá tedy po dobu určitého časového odstavce, nýbrž je vázán na jistý okamžik. Situace, jak jsme ji dosud chápali, se tedy během časového odstavce několikrát promění, kdežto situace, která je základní jednotkou děje, trvá během téhož odstavce beze změny. Jde tedy o dvě věci různé, nebo jen o dva různé aspekty téže věci? Zřejmě jde toliko o rozdílné aspekty, neboť obojí situace je význam, který se opírá o týž jazykový projev. Je zde tedy jako neměnné pojímáno to, co se v jazykovém projevu jeví jako sled proměn. Jak si vysvětlit tento rozdíl?

Je známo, že předměty se vzdalováním od subjektu stávají nejasnými; co se zblízka jevílo jako rozlišené, jeví se z dálky jako jednotné. Tato zásada neplatí ovšem jen pro vzdalování v prostoru, nýbrž i v čase; vzpomínáme-li např. na nějakou krajinu, kterou jsme prošli před delším časem, vynoří se nám zpravidla toliko její nejnápadnější rysy, kdežto ostatní podrobnosti propadly zapomnění. — Nuže jeví-li se nám soubor různých jednotek dialogu jako jednotlité, nedělitelná jednotka děje, znamená to, že

jednou pohlížíme na drama bez odstupů, podrháme s odstupem; jinými slovy, čas dialogu je z našeho hlediska přítomný, čas děje minulý.)

Situace, která je základem jednotkou děje, je tedy takový úsek dialogu, v němž se situace mění tak nepatrně, že ve srovnání s úseky jinými se jeví jako trvalá. To stálé, co určitou situaci odděluje od situací sousedních, je „nestojná *dramatická váha* každé z osob, situaci tvořících, a plynoucí odtud *převaha* určité z nich, jevíci se [...] iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé [...]. Každá z osob dramatické situace jako by byla jakýmsi silovým centrem psychologickým, různé intenzity i různého směru, a tyto síly organizují se ve spolek podle té, jež převládá, účinkující proti síle opačné, popřípadě též složené, nebo narážející na pasivní odpor.“¹⁾ Převahu určité osoby konstatujeme zpravidla „podle jejího působení na jiné, jevícího se názorně na osobách druhých, jež jsou převahou první osoby jakoby stlačovány [...] Převaha jedné osoby nad druhou může se během situace udržovat, může však také stoupat (ba vůbec se vytvořit) nebo klesat (dokonce pomítnout). Tato změna převahy děje se někdy nenáhle, jindy prudce [...] Je pochopitelné, že ména váhy na jedné straně znamená opačnou měnu váhy na straně druhé; jsou to jakoby výkyvy jakéhosi psychologického vahadla nad dramatickou situací se vznášejícího. *Přijde-li převaha dramatické osoby na druhou [...], vzniká nová dramatická situace.* Ovšem třeba [...] lišiti skutečnou převahu, již v dané situaci nějaká osoba má, od *zámluvé*, již sama sobě jen připsuje, což bývá zřejmo z rozporu mezi jejím náročným, tj. vnějším intenzivním jedháním a nicotným jeho účinkem.“²⁾

Dějová situace se tedy od sousedních situací liší vahou, kterou v ní má každá ze zúčastněných osob. Tato váha se i uvnitř téže situace do jisté míry mění, ale tak nepatrně, že ve srovnání se situa-

1) Zich, *cit. d.*, s. 191.

2) *Cit. d.*, s. 191n. Je třeba podotknout, že tato různá váha osob v situaci je něco zcela jiného než hierarchie osob, o níž jsme pojednali v kapitole předlozi: kdežto různá váha osob se situací od situace mění a může být jen zdánlivá, hierarchie osob trvá v celém díle a nemůže být zdánlivá, je jednohlavý osob, nýbrž jejich výstavbou. Převaha s hierarchií se mohou krytí (hlavní osoba má převahu), ale nemusí; jejich shoda může být jen dočasná, nebo k ní vůbec nemusí dojít, ba obě hlediska mohou být v příkřím rozporu: např. Georges Dandin v stejnojmenném dramatu Molièrovo, ač je jednoznačně hlavní osobou, nenabývá nikdy převahy nad ostatními.

ce mi sousedními se jeví jako trvalá. Často však nahromadění takových nepatrných proměn, když dosáhne jistého stupně, mění situaci do té míry, že ve srovnání s výchozím stavem se jeví jako situace jiná. Může tedy jedna situace v druhou nenáhle přecházet bez zřetelného rozhraní, vyvíjet se v ni. Dojde-li během dialogu k náhlé radikální změně situace, vzniká přelom, který ji od následující zřetelně odděluje. Spojitost sousedních situací je dána tím, že se v nich uplatňují tytéž osoby. Soubor situací, které mají společné osoby, tvoří pak jednotku vyšší, výšev čili výstup. Bylo již dříve řečeno, že v rámci téhož výstupu se klyje významová akumulace kontextů všech účastníků, ovšem jen potud, pokud k ní právě v daném výstupu dochází. V každém kontextu přistupuje však tato „aktuální“ akumulace k akumulaci již existující z výstupů předchozích (pokud nejde o výstup první). Po skončení výstupu se ovšem seskupení osob opět mění, a tím se rozchází i další významová akumulace kontextu každé z nich. Ve střídání vzájemné konfrontace různých úseků jednotlivých kontextů spočívá podstatná část významové výstavby dramatického dialogu, v různém seskupování osob do jednotlivých výstupů pak spočívá podstatná část výstavby dějové. Jako mezi sousedními situacemi, tak i mezi sousedními výstupy mohou být přechody různé zmiřněny, nebo naopak zdůrazněny. Tak např. někdy bývá předěl mezi dvěma výstupy zdůrazněn změnou dějiště; v tom případě se výstup kryje se scénou. Jindy (např. u Shakespeara) nejsou výstupy vůbec vyznačovány a místo toho jsou vyznačeny scény, které často zahrnují výstupy několika; tím se přechod od jednoho výstupu k druhému stírá.³⁾ Spojitost sousedních výstupů bývá dána tím, že zpravidla jeden nebo několik z účastníků výstupu jednoho přechází do výstupu druhého, často se také některý z účastníků určitého výstupu stává tématem dialogu ve výstupu následujícím (nebo naopak). Mimoto však jsou všechny výstupy navzájem spjaty nepřetržitou účastí hlavní osoby. Účast této osoby se ovšem mnohdy stává toliko virtuální, omezuje se na to, že čtenář (a často i všechny osoby) má na mysli její kontext a zbarvuje jeho smyslem všechny jednotky probíhajícího dialogu a všechny je zase do něho začleňuje.⁴⁾ *Sepětím několika*

3) Terminologické rozlišení výstupu a scény slouží zde ovšem pouze strožím účelům. V praxi většiny dramatických bývá obou těchto termínů užíváno v oboujím významu.

4) Viz Curitův monolog z Ibsenova *Curitův* na s. 65–66.

výstupů pak vzniká dějství. Jednota každého dějství a jeho odlišnost od ostatních je dána stupněm, v jakém je rozvinut spor, jehož průběh tvoří děj dramatu. Dramatický děj rozvíjí se totiž stupňovitě na rozdíl od děje epického, který má sklon k lineárnímu přiřazování motivů.⁵⁾ Nelze ovšem zevšeobecňovat známé pětidílné schéma dramatického děje, ale více méně výraznou tendenci v odstupňování napětí lze sledovat i u takových autorů, kteří se v epických dílech jakémukoli stupňování děje úzkostlivě vyhýbají, nebo v celých obdobích, která k dějově lineárnímu směřují. Tak například barokní básník Kozmánek ve své vánoční hře zařadil vrazdění neviňátek před útek do Egypta, který tak tvoří závěr celého děje. Souček⁶⁾ hodnotil tento přesun jako kompoziční chybu. Ve skutečnosti však jde o oslabení neviňátek není čtenáři znám osud svaté rodiny (totiž nebyl dosud podán v dramatickému ději); útek do Egypta pak přináší uvolnění tohoto napětí, a tím dodává ději výrazného závěru, kterého by postrádal při uspořádání obvyklém. Se stupňovitým uspořádáním děje je vždy nezbytně spjata i jasné jeho ohraničení, neboť začátek a konec představují stupeň „nulový“, od něhož se stupňování děje zdvihá a k němuž zase klesá. Platí tedy pro dramatický děj do značné míry Aristotelovo rozdělení na začátek, střed a konec: „Začátek jest, co samo nepředpokládá nezbytně nic jiného, ale po němž zcela přirozeně jest nebo se děje něco jiného. Konec pak právě naopak jest, co samo přirozeně jest po něčem jiném, a to buď nutně nebo zpravidla, po čemž však není nic jiného. Střed pak jest to, co samo jest po něčem jiném a po němž následuje jiné.“⁷⁾ Naproti tomu epický děj na základě své tendence k lineárnímu přiřazování motivů směřuje k neohraničenosti na obou koncích. Lze tedy úhlnem říci, že je dramatický děj přehlednější.

Z okolnosti, že se soubor jednotek dialogu jeví jako jednolitá, nedělitelná jednotka děje, jsme na začátku této kapitoly vyvodili závěr, že dramatický děj má — na rozdíl od dialogu — čas minulý. Z okolnosti, že je přehlednější než epický, lze vyvodit závěr, že náleží také do vzdálenější minulosti, protože přehlednost každé-

5) Nejjasněji dosud vyslovil toto tvrzení P. Zimmermann (*Aesthetik II*, Wien 1865, s. 305nn), jehož vývody zde bohužel pro nedostatek místa nelze citovat.

6) *Rakovnická hra vánoční*, Brno 1929, s. 23.

7) *Poetika*, čes. překlad, Praha 1929, s. 20.

ho předmětu roste s jeho vzdáleností (časovou nebo prostorovou) od subjektu.

Je třeba položit si otázku, odkud pramení rozdílnost mezi dramatickým a epickým dějem. Hegel pronikavě osvětlil tento rozdíl v samých jeho noetických základech jako rozdíl mezi jedním a událostí (příhodou, příběhem): „Jednání i událost vycházejí obě z nitra ducha, jehož náplň neroliko vyjevují teoretickým vyjádřením pocitů, reflexí, myšlenek atd., nýbrž právě tak prakticky provádějí. V této realizaci jsou nyní obsaženy dvě stránky. *Za první* vnitřní stránka předsvezatého a zamýšleného účelu, jehož všeobecný ráz a následky musí individuum znát, chtít, přičítat sobě samému, a tudíž přijímat; *za druhou* vnější realita okolního duchovního prostředí světa, v němž jedinec je člověk s to jednat a jehož náhody se mu staví v cestu, jindy ho podporují, takže buď ho jejich přizřen dovede šťastně k cíli, nebo — nechce-li se jim bezprostředně podrobit — musí je přemoci energií své individuality. Nuže, pojímáme-li svět vůle v nerozlučné jednotě těchto dvou stránek, takže se oběma dostává stejné oprávněnosti, tu nabude i to nejnितernější samo formy dění, která veškerému jednání — pokud již nemůže převládnout niterné chťení se svými úmysly, subjektivními motivy vašmi, zásad a účelu — dává podobu *události*. Při *jednání* se vše redukuje na charakter, povinnost, smýšlení, předsevzetí atd.; při *událostech* se naproti tomu dostává zadost i vnější stránce, jelikož objektivní realita dává celku jednak formu, jednak hlavní část svého obsahu. V tomto smyslu jsem již dříve řekl, že úkolem epické poezie je představovat *dění* nějakého jednání a držet se tudíž nejen vnější stránky provedení účelů, nýbrž i udelit vnějším okolnostem, přírodním událostem a zvláštním náhodám totéž právo, na které si v jednání jako takovém dělá výhradní nároky stránka niterná.“⁸⁾

Vzpomeňme v této souvislosti na zjištění, které jsme učinili v předchozí kapitole, že totiž osu dramatického děje tvoří svou nepřetržitou přítomností hlavní osoba, a celá podstata dramatického děje je nasnadě: dramatický děj vzniká zřetězením jednání, která mají nějaký vztah k hlavní osobě — ať jsou to její vlastní jednání nebo jednání jiných osob, která se jí nějak týkají. Dramatický děj se oproti epickému „soustřeďuje“ a ztrácí onu šíř, která bývá

8) *Cit. d.*, s. 356n.

právem označována jako epická, neboť okruh jednání vykájících se hlavní osoby je nutně vymezen a nemůže se od výchozího motivu volně rozšiřovat téměř do nekonečna, jak je tomu v epice. „Jelikož se [...] zájem omezuje na niterný účel, jehož hrdinou jest jednající osoba, a z vnější stránky jest třeba přimout do uměleckého díla jen to, co má podstatný vztah k tomuto účelu [...] je drama [...] abstraktnější než epos.“⁹⁾ Nebylo by však správné se domnívat, že ztrátou šíře musí být děj sevrěn do jediné linie. Naopak, zpravidla se rozvíjí ve více liniích, sřpatých navzájem některými osobami, které jsou zúčastněny na několika dějových pásmech zároven. V sledu scén se pak obvykle porůznu střídají úseky různých těchto pásem. V čtenářově mysli ovšem zpravidla spolu s přítomnou scénou probíhá zároveň i jednání, které je očekáváno v ostatních dějových liniích. Tak vzniká intenzivní dějové napětí, protože účastníků přítomné scény se zpravidla nějak dotýká i simulánní dění nepřítomné. Toto napětí může být zvyšováno různými prostředky, zejména narážkami na nepřítomné dění, které vědomě či nevědomky dělají přítomné osoby. Další stupňování se děje tím, že rozhodující dění probíhá v pozadí souběžně s předváděním akce nedůležitě, popřípadě akce s malým napětím. Klasickým příkladem tohoto postupu je třetí až pátá scéna Schillerova *Valdštejna*, kde Valdštejn těsně před svým zavražděním, k němuž se v jiné dějové linii dějí poslední přípravy, klidně rozpráví s různými osobami a posléze odchází s hrůznou bezděčnou narážkou: „Již dlouhou noc, dnes dlouho budu spát [...]“

Dějové napětí může tedy být stupňováno tím, že ve chvíli, kdy intenzita děje dosahuje vrcholu, intenzita akce, dialogu citelně poklesne. Takové okamžiky bývají někdy pocítovány přímo jako pauly, tj. okamžiky, kdy se dialog zcela zastaví, kdážto děj pokračuje. Přesto dialogy s napětím stejně málo intenzivním jindy nepocítujeme jako pauly, je-li i dějové napětí málo intenzivní (např. v expozici). Z toho je vidět, že rozvíjení děje není jednostranně závislé na rozvíjení jazykového projevu, nýbrž — vycházejíc ovšem původně z jazykového projevu — emancipuje se od něho a nabývá své vlastní dynamiky. K této okolnosti poukázal již Hegel, srovnávaje rozvíjení dramatického děje s epickým: „Forma epické objektivitivy si žádá [...] vůbec líčícího zdržování, které se pak může ješ-

9) Hegel, *cit. d.*, s. 483.

té zosřít k skutečným zábranám. Nuže, mohlo by se sice na první pohled zdát, že teprve dramatická poezie, v jejímž podání se proti jednomu účelu a charakteru staví účely a charaktery ostatní, přijme toto zdržování a překážení plně za svůj princip. Nicméně se však více má právě obráceně. Skutečně dramatický průběh je ustávený spádem ke konečné katastrofě. To se jednoduše vysvětluje z toho, že jeho význačný střežijní bod tvoří kaliz. Proto z jedné strany všechno směřuje k vypuknutí tohoto konfliktu, z druhé strany právě rozpór a protimluv odporujících si smýšlení, účelů a činností vůbec potřebuje řešení a je k tomuto výsledku hnán.¹⁰⁾

Spádem tedy dramatickému ději dán žádnou jinou složkou, nýbrž vyplývá z jeho vlastní podstaty, je mu imanentní. Dramatický děj se nám tak objevuje jako proud nepřetržitě plynoucí, pocítovaný za jazykovým projevem. Jeho rozvíjení je vázáno na časové plynutí: jakmile se dramatický děj jednou rozběhne, stačí pouhé časové plynutí, aby byl pocítován jako proces nepřetržitě a nezdělně postupující i v okamžicích, kdy ochabuje nebo i zcela ustává jazykový projev a nositelem děje se stává pouhé časové plynutí. — Tento poznatek nás definitivně přesvědčuje o tom, že čas dramatického děje je minulé, neboť teprve minulé čas má souvislé plynutí, které je dáno klesáním do hlubší a hlubší minulosti a nezřetelnosti (jakási časová obdoba perspektivy), kdežto přítomnost neplyne, nýbrž ustavičně „přeskakuje“ z předmětu na předmět, odevzdávajíc to, na čem spočinula, okamžitě minulosti. Výstředně byla přítomnost označena jako praskot elektrických jisker.¹¹⁾ Přítomnost, to je čas, který je vlastní dramatickému dialogu. Ustavičné přesuny homonymních i synonymních významových jednotek a bleskurýchlé proměny mimojazykové situace nesou zřetelné stopy přítomného času. — Bývá-li čas dramatu charakterizován tím, že v sobě spojuje vlastnosti času lyrického i epického, totiž přítomnost i plynutí (Zich: tranzičnost), je třeba rozumět tomu v tom smyslu, že dramatický čas je syntézou přítomného času, neseného dialogem, s časem minulým, který je nesen dějem.

10) *Cit. d.*, s. 493.

11) Driesch, *Základní problémy psychologie*, český překlad, Praha 1933, s. 44.

Z nedostatku místa a v zájmu přehlednosti problému, který je sám o sobě dosti složitý, nemohli jsme jednotlivé složky dramatu srovnávat podrobně s korespondujícími složkami v obou ostatních básnických družích, lyrice a epice.

Přesto jsme se aspoň licho dotkli poměru mezi dramatickým a epickým dějem, protože jejich rozlišení bylo nutné pro porozumění dramatickému ději, bývá často — jak již jsme se zmínili na začátku studie — nedostatek dramatickosti vytrýskán epickému ději jako chyba. Při tomto srovnání však se ukázalo, že dramatický děj využívá možností děje daleko intenzivněji než děj epický, neboť dramatický děj se do značné míry emancipuje od jednostranné závislosti na jazykovém projevu, kdežto děj epický je svým uskutečněním nutně vázán na rozvíjení jazykového projevu, vyprávění. Epika bývá často — a nikoli neprávem — označována jako básnickví dějové.¹⁾ Jak si vysvětlit okolnost, že za dějové básnickví platí epika, kde dějovost není tak rozvinuta jako v dramatu? — Sejně by bylo možno klást si otázku, proč lyrika platí za básnickví jazykové; neboť náš rozbor jazykové výstavby dramatu, ač nebyla srovnána s výstavbou lyriky, ukazuje téměř evidentně, že drama zachází s jazykovými prostředky daleko složitěji než lyrika. Obě otázky, které jsme si položili, jsou si zřejmě navzájem odpovědní: drama nelze nazvat básnickvím děje, protože děj zde napomáhá k rozví-

nutí jazykových prostředků, a nelze je nazvat básnickvím jazykovým, protože jazyková stavba zde napomáhá rozvinutí děje a maximálnímu uplatnění jeho možností. Naproti tomu epika je právě definována jako básnickví děje, neboť jazyková výstavba se zde do značné míry řídí ohledem na děj, a zase v lyrice je ve prospech volné hry jazykových významů potlačována dějovost.

Drama samo pak bývá označováno jako básnickví dialogu nebo jednání; proti jednomu ani druhému označení nelze nic namídat, pokud by jeho platnost byla vymezena podmínkou: drama je co do jazyka básnickvím dialogu, nebo: drama je co do děje jednáním. Samo o sobě však žádné z obou označení nevystačí. Větší oprávněnost má ovšem označení dramatu jako básnickví dialogu, protože vyjadřuje specifický ráz jeho významové výstavby, z něhož vyplývá celá jeho struktura, a tedy i okolnost, že dramatický děj má podobu jednání; nelze však je srovnat s uvedenými definicemi lyriky a epiky, neboť tyto definice vyjadřují dominantu celé struktury, kdežto dialog je v dramatu toliko dominantním jazykovým útvarem. Z neshází by nám nepomohlo, kdybychom uvedené definice lyriky a epiky nahradili definicemi, které také určují dominantní jazykový útvar, neboť o epice by sice bylo možno říci, že je básnickvím vyprávění, ale lyrika by tímto způsobem nemohla být jednoznačně definována; v různých družích lyriky totiž zaujímají dominantní postavení jazykové útvary různé (líčení, reflexe atp.).

Z neshází, které působí definice dramatu, je vidět, že poměr mezi ním a oběma ostatními druhy není výž jako jejich poměr vzájemný.²⁾ V tomto smyslu také Schelling a Hegel pojali drama jako sňatežnu lyriky a epiky. K ověření tohoto názoru nestací ovšem rozbor samotného dramatu, nýbrž bylo by třeba podobného rozboru lyriky i epiky a vzájemného srovnání všech tří druhů. Avšak již rozbor, který jsme zde podnikli, tomuto pojetí velmi zřetelně nasvědčuje. Tak jsme v dramatu, jak již řečeno, našli složky, které ovládají lyriku a epiku (jazyk a dějovost), v podobě ještě „bohatší“ než v těchto družích; zdá se, že tuto okolnost si lze vysvětlit jediné nerozlučným provkládným sepečetím obou složek dramatu, tedy

1) Máme ovšem na mysli dějovost vlastnosti básnické struktury, která v podstatě spočívá v smelosti tematického plánu, což nikterak neznamená, že by v epice musel být vždy uskutečněn děj, který lze vyprávět „svými slovy“, dějovost může zůstat ve stavu pouhé intence.

2) Tomu nasvědčuje také okolnost, o které jsme se zmínili již v úvodu, že totiž neexistuje básnickví dramaticko-lyrické a dramaticko-epické, kdežto básnickví lyricko-epické je zcela běžné.

mohlo na první pohled zdát unáhlené, ale bližší přihlídnutí mu dá za pravdu. Existují sice četná lyrická díla s převahou významové dynamiky, ale srovnáme-li takové dílo s epickým dílem téhož básníka, zjistíme zpravidla, že v díle lyrickém je převaha dynamiky slabší. To již konečně vyplývá ze sklonu lyriky k užívání verše: verš totiž rozrušuje nebo aspoň oslabuje jednotu věty — která je základní jednotkou dynamickou, a tudíž základním prostředkem významového sjednocení statických jednotek — jednak tím, že se často mezi veršové předěly nekryjí s předěly mezivětnými, jednak tím, že (i v případě shody těchto předělů) veršová intonace oslabuje intonaci větnou,⁵⁾ která je vlastním nositelem jednotící větné intence. —

V dramatu, kde se obojí styk se skutečností může uplatnit v stejné míře, není konkrétní utváření vztahu mezi významovou statikou a dynamikou ničím předzjednáno. Vzpomeneme však, že jednota každého z dílčích kontextů je zde rozložena a k významovému sjednocení dochází v kontextu celkovém.

Jak si však vysvětlit tuto souvislost mezi antinomií významové statiky s dynamikou a antinomií, kterou tvoří styk jazykového projevu se skutečností? Antinomie významové statiky a dynamiky odpovídá dvojí tváři, kterou na sebe bere skutečnost při tomto dvojitým styku: skutečnost jako aktuální situace se nám jeví rozložena v jednotlivé fakty. Tak psychologická situace je charakterizována jednotlivými představami, afekty atp., jejichž naléhavá přítomnost zatlačuje do pozadí celkové psychologické struktury jednotlivých účastníků a jejich vzájemný poměr; dokladem toho je okolnost, že často litujeme svého (prchlivého) jednáni, jakmile se ocetneme vně příslušné situace a hledíme na vše s odstupem. Předmětná situace je charakterizována jednotlivými předměty, jejichž bezprostřední fyzická přítomnost zatlačuje do pozadí jejich sepětí s předměty vzdálenějšími: „pro stromy nevidět lesa“. — Tato rozkloubenost situace vyplývá z její aktuální časové a prostorové přítomnosti, která ji zbavuje perspektivního scelení. Přesto však tvoří situace jednotu; ta však není dána její vlastní zákonitostí, nýbrž naším jednáni, k němuž má každá její součást nějaký vztah, a ten určuje její místo v hierarchii všech složek situace. Na-

5) Stov. Mukarfovský, „Intonace jako činitel básnického rytmu“, *Kapitoly z české poezie* I, s. 189nn.

proti tomu skutečnost, na kterou hledíme s jistým odstupem, která se nám stává tématem, jeví se nám jako continuum; záleží totiž na velikosti odstupu, do jaké míry si toto continuum vyžaduje naší interpretace, nebo se jeví jako uzavřené samo v sobě a nadané vlastní zákonitostí. Skutečnost takto pojatá není už ovšem prostředím našeho jednáni, nýbrž předmětem uvažování. — Leží tedy v samých kořenech druhového rozlišení básnickví dvě základní *ráhla* lidské schopnosti a činnosti: jednáni a uvažování.

Tyto závěrečné *poznámky* nesnažily se o víc než toliko zhruba naznačit celou souvislost, do které je problematika básnického druhu zapojena. Opravdový rozbor celé této souvislosti a všech jejích součástí by daleko překročil rámec naší studie, věnované dramatu, neboť by předpokládal — mimo jiné — rozbor obou ostatních básnických druhů. Bylo však třeba tyto poznámky připojit, aby přítomná studie nabyla náležitě perspektivy, která by jí umožnila dosáhnout vycíleného cíle: stát se úvodem do problematiky druhu.