

JAN MUKAŘOVSKÝ

DIALOG A MONOLOG

I. Vstupní poznámky

Otázka vztahu mezi monologem a dialogem patří k naléhavým otázkám dnešní poetiky i teorie dramatu, avšak také – a vlastně především – samé jazykovědy. Zejména úvaha o promluvě jakožto aktuální aplikaci jazykového znaku nemůže, jak ještě vysvitne z další souvislosti naší studie, být dovedena ke zdárnému konci, dokud nebude vyšetřen vztah mezi dialogem a monologem¹); dosud linguisté, pojednávající o promluvě, mívají na mysli zpravidla projev monologický. Větší studie, zabývající se (mimo jiné otázky dialogu) vzájemným poměrem monologu a dialogu, jsou vlastně jen dvě, jedna z nich Tardova v knize „L'opinion et la foule“ (Paris 1922), kde otázkám dialogu je věnována obsáhlá kapitola „L'opinion et la conversation“, druhá pak L. P. Jakubinského, jež pod názvem „O dialogičeskoy řeči“ vyšla ve sborníku „Russkaja reč“ I. (Petrohrad 1923, red. L. V. Ščerba.) Rozdíl mezi těmito studii po stránce metody je ten, že Tardovy úvahy jsou orientovány sociologicky, činíce si východiskem mimojazykové okolnosti, za kterých k dialogu dochází a které mají vliv na jeho vývoj, kdežto Jakubinskij jakožto linguista vychází od vnitřní výstavby dialogu, i když přitom nezanedbává vztah řeči k vnějšku, zejména k předmětné situaci, do které je hovor zaklíněn. Pokusíme se v několika následujících odstavcích o kritický rozbor oněch thesů Jakubinského a také Tardových, které se zblízka dotýkají našeho tématu.

Dvojice monolog-dialog jeví se Jakubinskému jedním z funkčních protikladů jazykových, podobně jako na př. jazyk spisovný a hovorový nebo intelektuální a emocionální. A v této dvojici jeví se Jakubinskému základním (podle pozdějšího označení zavedeného N. S. Trubetzkým: „bezpříznakovým“) členem dialog, kdežto monolog je mu „umělou“ nadstavbou dialogu. Jakubinského zařazení dialogu a monologu mezi jazyky funkční znamenalo v své době rozhodující obrat v metodologickém postoji linguistiky k oběma těmto jevům. Mohlo-li se do té doby zdát, že volba mezi monologem a dialogem je záležitost nahodilých a linguisticky irelevantních okolností doprovázejících aplikaci jazykového znaku, ukázala Jakubinského tesa, že tato aplikace je *linguistickým* aktem volby mezi dvěma pevnými a zákonitými soubory jazykových konvencí. V tom, že rozdíl mezi monologem a dialogem učinil předmětem linguistického zájmu a zkoumání, je veliká zásluha Jakubinského, jednoho z průkopníků funkčního nazírání na jevy jazykové. Dnes však, kdy funkční pojmání jazyka je už metodologickou samozřejmostí, projevuje se potřeba podrobnějšího pojmového rozlišení.

Označení „funkční jazyk“ týká se vztahu mezi cílem vyjádření a jazykovými prostředky k dosažení tohoto cíle vhodnými. O volbě jistého souboru prostředků („funkčního jazyka“) k aktuální promluvě rozhoduje v každém daném případě individuum mluvící. Volba mezi monologem a dialogem nezávisí však jen na záměru a rozhodnutí mluvícího, nýbrž na vztahu mezi *oběma* stranami účastnými jazykového projevu, mezi účastníkem mluvícím a naslouchajícím, mezi subjektem aktivním a pasivním. Projev počatý jako monolog může se

¹ Termín „monolog“ pojímáme zde ovšem ve smyslu linguistickém, nikoli v onom, který mu přisuzuje usus divadelní; tam míní se jím vlastně dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem; pro linguistiku znamená však monolog jazykový projev o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních; typickým monologem ve smyslu linguistickém je proto na př. vypravování.

v svém průběhu změnit v dialog zásahy „pasivních“ účastníků (přihází se to na př. při parlamentních řečech), a naopak zase rozhovor může převážením jednoho účastníka nad ostatními přejít v monolog buď na delší chvíli nebo na trvalo. Ani o volbě jazykových prostředků při dialogu nerozhoduje jen jediný účastník; svědectvím toho je okolnost, že při dialogu může každý z účastníků užívat jiného funkčního jazyka: jeden na př. emocionálního, druhý intelektuálního, jeden spisovného, druhý hovorového – je známo, jakých efektů je možno dosáhnout takovýmto kontrastováním funkčních stylů na př. v dialogu dramatickém. Rozdíl mezi monologem a dialogem jeví se takto jako cosi hlubšího, než je diference jazyka ve funkční styly, třebaže se monolog a dialog jeví *také* jako kanonizované soubory jistých jazykových prostředků. Jde však při nich o víc než o pouhé funkční zaměření: monolog a dialog jsou dva navzájem protikladné elementární postoje, z nichž jedním prochází s osudovou nutností každé uvedení ve vztah jazyka s mimojazykovou skutečností.

Je dále ještě třeba pojednat o druhé z thesís Jakubinského, které se nás týkají, totiž o jeho tvrzení priority dialogu před monologem. Budiž předem poznamenáno, že Tarde hájí thesisi zcela opačnou: podle něho náleží prioritě monologu; uvedeme nejdříve výroky jeho:

Mnohem dříve, než se jazyk stal užitečným v rozhovoru (conversation), byl již prostředkem k vyjadřování rozkazů a připomínek náčelníků nebo k formulování sentencí moralistických básníků. Zkrátka, nejdříve a nutně byl jazyk monologem. Dialog se dostavil teprve později; to je ostatně ve shodě se zákonem, že jednostrannost předchází před vzájemností. (1. c. 91.)

A jinde opět:

Je pravděpodobné, že na raném úsvitě řeči, v první rodině nebo kmeni, jež byly svědky prvních pokusů o vyjádření, mělo monopol řeči individuum nadanější než ostatní; tato individua ostatní toliko naslouchala, jsouce již schopna, byť s námahou, rozumět, ale neschopna napodobit mluvícího. Dar řeči přispíval jistě k vyvýšení mluvícího jedince nad jeho okolí. Z toho lze vyvozovat, že monolog otce mluvícího k dětem a otrokům předcházela před vzájemným hovorem otroků a dětí i před rozhovorem jich s otcem a náčelníkem. (1. c. 92.)

A konečně:

Na rozdíl od antických epejí a také od chansons de geste, kde je rozhovorů tak pořádku, vyznačují se moderní romány, počínaje sl. de Scudéry, stále vzrůstající hojností rozhovorů. (1. c. 99.)

Jakubinskij, přesvědčený naopak o prioritě dialogu, cituje Ščerbovo zjištění o jazykové praxi dialektické ze studie „Vostočno-lužickoje narečije“:

Připomíná si dobu strávenou mezi těmito polosedláky a polodělníky, s údivem zjišťují, že jsem *nikdy* neuslyšel monologů, nýbrž jen *úryvkovité* dialogy. Přiházelo se, že se mnou jezdili lidé do Lipska na výstavu nebo na práci do okolních měst atd., ale *nikdo nikdy* nevyprávěl o svých dojmech, nýbrž omezovali se zpravidla na více nebo méně živý rozhovor. A to nikoli z nekulturnosti, nýbrž možná spíše naopak z průměrné kultivovanosti, z věčného shonu za novými povrchními dojmy a z jakéhosi chvatu odlišujícího dělníky od skutečných sedláků... Všechna tato pozorování dokazují, že monolog je do značné míry *umělou* formou a že *skutečnou svou podstatu odhaluje jazyk v dialogu*. (1. c. 132.)

Sám Jakubinskij formuluje pak ještě důrazněji:

Není vzájemného jednání pomocí jazyka tam, kde není dialogu, ale existují naopak takové skupiny lidí spjaté vzájemným jednáním, které znají *toliko* dialogickou formu a neznají formu monologickou... Každé *vzájemné* jednání vůbec se podle své podstaty chce vystříhat jednostrannosti, chce být oboustranné, „dialogické“ a vyhýbá se „monologu“. Každé jednostranné jednání, pokud je jinými lidmi vnímáno, vyvolává v nich řadu silnějších nebo slabších reakcí, které směřují k tomu, aby se viditelně projevily. Tak je tomu i s působením monologu na posluchače: reakce vznikající během vnímání (vztah k projevu, hodnocení atd.) nutí je k projevům, a to jazykovým... Ne nadarmo se říká, že je třeba *umět* naslouchat druhému, *naucit* se dopřávat mu sluchu, kdežto přerušovat jej netřeba umět, protože k tomu sklon je vrozený... K tomu, aby lidé poslouchali monolog, jsou zpravidla nutné jisté vhodné podmínky, na př. organizace shromáždění s pořadím mluvčích, s udělováním slova, s předsedou – a i přitom se ještě ozývají hlasy „z publika“... Dialog, přestože je beze vší pochyby jevem kulturním, je zároveň větší měrou než monolog i jevem přírodním. (1. c. 132 – 139.)

Máme tedy před sebou dvě protichůdná mínění, z nichž jedno přiznává prvenství monologu (Tarde), druhé dialogu (Jakubinskij). Kterému z nich třeba přisvědčit? Zřejmě má každé z nich část pravdy. Proti Tardovi lze však uvést, že „rozkazy otců a náčelníků“, kterých se dovolává, lze sotva pokládat za monolog: jsou to dialogy, při kterých replikami jsou jednání mimojazyková: vyhovění rozkazům. Jakubinskému lze opět namítnout, že jsou z denní zkušenosti známa prostředí, kde základní formou jazykového projevu je monolog. Takové je na př. prostředí školní, kde převládá monolog učitelův při výkladu; i odpovědi žáků při zkoušení směřují k monologické reprodukci učitelova výkladu: je-li zkoušenec přerušován, t. j. projevuje-li zkoušející snahu nahradit monolog dialogem, bývá to žákem pocíťováno jako ztížení zkoušky. Nelze tedy ani předpokládat prioritu monologu ani prokázat obecnou prioritu dialogu; vztah mezi monologem a dialogem může spíše být charakterisován jako dynamická polarita, při které, podle prostředí a doby, jednou nabývá vrchu dialog, jindy monolog; úkolem dalších kapitol naší studie bude ukázat, že jejich vzájemné sepětí je ještě užší, než by se mohlo jevit na základě dosavadních citátů a úvah.

II. O základních stránkách a typech dialogu

Některé z růzností dosti paradoxních mezi uvedenými názory Tardovými a Jakubinského vyplývají z toho, že každý z obou badatelů má při svých úvahách na mysli jiný odstín dialogu. Kdežto Jakubinskij myslí, jak zřejmo z jeho výkladů, především na dialog běžného života splývající přímo a těsně s jednáním člověka (srv. též na str. 174 n. jeho pojednání poukaz k včlenění dialogu do obvyklého životního kontextu), tane Tardovi na mysli především „konversace“, t. j. dialog umělý, zbavený bezprostřední závislosti na životní praxi, pronášený zpravidla za okolností zvlášť k hovoru přizpůsobených (shromáždění společnosti *jen* za účelem hovoru atd.). Takováto různost představ vede ovšem nutně k neshodě badatelských výsledků. Není proto dobře užívat termínu „dialog“, aniž si předem uvědomíme celou rozlohu a různotvárnost zjevu jím označeného. A tak i naše studie, třebaže má za úkol zjištění vztahu mezi monologem a dialogem, nemůže se vyhnout pokusu o výčet oněch stránek dialogu, které nutně vyplývají z jeho podstaty; jen tak možno doufat, že nabudeme o dialogu představu úplné a neskreslené.

Jaké jsou tedy nezbytné a proto všudypřítomné stránky jazykového jevu nazývaného běžně dialogem? Jsou *tři*:

1. První z nich je dána vztahem mezi oběma účastníky, jež se stanoviska toho z nich, který právě mluví, lze označit jako vztah mezi „já“ a „ty“. I při monologu účastní se ovšem jazykového projevu strany dvě, avšak monolog nemusí být mluvčím nijak zvlášť výrazně „adresován“; ba dokonce zabarvuje takovéto „adresování“ monologu (pomocí oslovení, osobního zájmena druhé osoby atd.), dojde-li k němu, monolog dialogicky. Polarita mezi „já“ a „ty“ je při dialogu proto tak zdůrazněna, že se při něm role mluvčího a naslouchajícího stále vyměňují; vzájemný vztah účastníků hovoru je proto pociťován jako napětí, neupoutané k žádné z obou mluvčích osob, nýbrž existující skutečně „mezi“ nimi; objektivuje se proto jako „psychologická situace“ hovoru; srv. známý fakt, že jistá nálada, byť i měla původ v duševním rozpoložení jediného z účastníků dialogu, zmocňuje se mnohdy rychle všech účastníků ostatních a udává pak ráz celkového emocionálního zabarvení dialogu.

2. Druhou základní stránku dialogu tvoří vztah mezi účastníky hovoru na straně jedné a reální, předmětnou situací, která účastníky ve chvíli hovoru obklopuje, na straně druhé. Předmětná situace může do hovoru vnikat nepřímě, stává-li se jeho tématem, i přímo, a to tak, že svými proměnami má vliv na směr rozmluvy (tak na př. téma hovoru se změní vlivem události, která upoutá pozornost mluvčích: výkřik zaslechnutý z ulice atp.), nebo dokonce že poukaz k ní nahrazuje jednotlivá slova, po př. i věty a celé repliky rozhovoru (tak na př. vejde někdo do místnosti, kde leží mrtvý, nevidá jej a nejsa zpraven o jeho osudu; ptá se druhé osoby v místnosti přítomné: „Kde je X?“ a osoba odpovídá beze slov pouhým ukazovacím gestem). Vliv předmětné situace na rozhovor může ovšem být krajně omezen, to se děje na př. tehdy, sejdou-li se hovořící v místnosti zvlášť k hovoru určené nebo jsou-li od předmětné situace okolní izolováni tématem hovoru velmi od ní vzdáleným; i v takových případech stačí však často nepatrný náraz vycházející z předmětné situace k uplatnění jejího vlivu na rozhovor. Předmětná situace je tedy v dialogu všudypřítomná, ne-li vždy aktuálně, tedy aspoň potenciálně.

3. Třetí nutnou stránku dialogu tvoří specifický ráz jeho významové výstavby; jestliže obě předchozí stránky jsou dány vnějšími okolnostmi, jež jazykový projev doprovázejí, tkví tato třetí uvnitř jazykového projevu samého, jsouc záležitostí jeho souvislosti. V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikrát, aspoň dvojnásobně, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý. Nemůže se ovšem ani dialog obejít bez významové jednoty, avšak ta je dána předmětem hovoru, tématem, jež musí být v dané chvíli stejné pro všechny účastníky; bez jednoty tématu je dialog nemožný, srv. posměšné lidové rčení „já o voze a on o koze“ i folklorní parodii dialogu o dvojnásobném tématě, rozhovor s hluchým: „Tetka, jdete z funusu?“ – „I ne, prodala jsem husu.“ – „Teta, hodně plakali?“ – „I ne, málo mi za ni dávali“ atd. Něco jiného než téma je kontext daný smyslem, jež osoba mluvčící do tématu vkládá, t. j. stanoviskem, které k němu zaujímá, a způsobem, jakým jej hodnotí. Poněvadž je při dialogu účastníků více než jeden, je tu i několikrát kontext: promluvy každé z osob, třebaže se střídají s promluvami osoby druhé (po případě osob ostatních), tvoří jistou jednotu smyslu. Poněvadž kontexty, které se v dialogu takto navzájem prolínají, jsou odlišné, často dokonce protikladné, dochází na rozhraních jednotlivých replik k ostrým významovým zvrátům. Čím živější je hovor, čím kratší jsou jednotlivé repliky, tím zřetelněji se vzájemné narážení kontextů projevuje; vzniká tak zvláštní sémantický efekt, pro který stylistika vytvořila dokonce termín: stichomythie.

Takové jsou tři hlavní a podstatné stránky dialogu. Bez žádné z nich není dialog možný, neboť dvě z nich vyplývají z nutných reálních předpokladů hovoru, třetí pak tvoří sémantický rozdíl mezi dialogem a monologem. Každá z nich projevuje se také svým způsobem v jazykovém skladu dialogu:

I. Protiklad mezi „já“ a „ty“ má svůj jazykový korelát ve významovém protikladu mezi zájmeny – osobními i přivlastňovacími – první a druhé osoby, dále v protikladu mezi první a druhou osobou slovesnou, pak v imperativu, vokativu a do značné míry i ve větě

tázací; může být promítnut i do protikladu mezi kladem a záporom (ano – ne) a do některých syntaktických vztahů mezi větami, zejména do adversace (avšak, ale) a do vztahu připouštěcího (přesto, nicméně). Všechny vyjmenované prostředky jazykové jsou schopny zdůraznit vzájemné ohraničení subjektů dialogu a vyzdvihnout různost jejich mínění, citů i chtění.

2. Vztah hovořících subjektů k aktuální situaci, za které se hovor děje, ke „zde a teď“, dochází jazykového výrazu deixí prostorovou i časovou, představovanou zájmeny ukazovacími (tento, onen atd.), adverbii místními i časovými (zde, tam, teď, ráno, večer, dnes, zítra atd.), slovesnými časy (presens proti preteritu a futuru).

3. Významové zvraty, které, jak řečeno, vznikají na rozhraní jednotlivých replik v dialogu jako následek prolínání několikerého kontextu, mají svůj jazykový korelát v lexikálních protikladech rázu hodnotícího, jako: dobrý-špatný, krásný-ošklivý, ušlechtilý-podlý, důležitý-bezvýznamný, prospěšný-škodlivý atd.; hodnocení může ovšem být promítnuto i do protikladů kvalitativních, jako velký-malý, mladý-starý atd. Odstíny významových zvrátů možných na rozhraní replik jsou ovšem mnohem bohatší než tyto strohé kontrasty; často záleží i v pouhé hře s významem, na př. ve využití dvojsmyslu a v různých druzích paradoxu. Po stránce fonologické docházejí významové zvraty v dialogu vyjádření různostmi intonace (na př. výškovým protikladem mezi dvěma sousedními replikami), výdechové intensity, timbru (srv. na př. ironické opáčení partnerových slov) a tempa. I tyto fonologické prostředky mají ovšem dosah významový, vyjadřující často významové přesuny nedostupné slovnímu vyjádření. Čím více je hovor založen na významových zvratech, tím větší nároky klade na schopnost mluvčích ovládati hlas po jmenovaných stránkách; proto také může konverzace dospět skutečné kultivovanosti jen v takových prostředích, která vládnou dokonalou hlasovou kulturou, a naopak zase rozvoj společenské konverzace podporuje rozlišení intonace, expirace, a tempa v jemné odstíny.

Tři základní stránky dialogu, které jsme právě vypočetli a charakterisovali, jsou, jak již řečeno, nutné a proto všudypřítomné: žádný dialog nepostrádá úplně ani jediné z nich. Přes to jsou ovšem případy, kdy některá z nich převažuje a zabarvuje tak rozmluvu svými vlastnostmi. Z pouhých stránek dialogu stávají se tak *typy*. Pokusíme se v několika následujících odstavcích charakterisovat tyto vyhraněné formy dialogu, odpovídající jednotlivým jeho základním stránkám.

Rozmluva prvního typu vyzdvihuje protiklad mezi „já“ a „ty“; v dialogu takto zaměřeném pronikají zvláště zřetelně prvky citové a volní. Nejkrajnějším jeho případem je proto *hádk*a, od níž je již jen krok ke vzájemnému jednání. Čím kultivovanější je jisté společenství, tím silněji je v něm toto extrémní vyústění „osobního“ dialogu potlačováno. Že však přesto má „osobní“ stránka dialogu elementární důležitost, ukazuje bystře Tarde (1. c. 108): „Záliba v rozepři odpovídá dětskému instinktu, totožnému s oním, který se projevuje u koťat i u všech zvířecích mláďat. Avšak podíl rozepře na rozmluvě se zmenšuje dospíváním.“ Hádka jeví se tedy Tardovi se stanoviska ontogeneze prvotní formou dialogu. Týž postup sleduje však podle názoru Tardova i vývoj fylogenetický; Tarde vykládá, že i ve vývoji společnosti se projevuje postupné ubývání podnětů k rozepřím a tedy i rozepří samých: smlouvání v obchodě bylo odstraněno pevnými cenami, zmizela kolektivní ješitnost korporací, rodin a církví, která přecasto zadržovala podnět k rozepřím, zpřesnily se vědomosti o cizích zemích atd., jejichž neurčitost často dráždila k hádkám. „Je pravda, že pokrok informovanosti rozřešil mnohé z otázek kdysi živě přetřásaných, ale s druhé strany týž pokrok vyvolal nové otázky a nové diskuse, avšak ty jsou již povahy méně osobní a jsou také méně úporné; všechna drsnost je z nich vyloučena: toho druhu jsou všechny diskuse filosofické, estetické, literární, morální, jež podněcují odpůrce, aniž však jej zraňují.“²

²

K této poznámce Tardově třeba dodat, že podle našeho pojetí tvoří diskuse spojující člen mezi dialogem převážně „osobním“ (typ I.) a dialogem založeným na protikladu významových kontextů (typ III.).

Přihlédneme nyní k druhé základní stránce dialogu, totiž ke vztahu mezi mluvícími osobami a aktuální předmětnou situací. Jak a kdy ta se projevuje v čisté podobě? Nejzřetelněji děje se to v hovoru „pracovním“. Představme si na př. dva inženýry dohovořující se v krajině nebo i jen nad mapou krajiny o budování cest nebo usplavnění řek atp. Jejich hovor, pokud nezabočí v diskusi, bude pln deiktických poukazů k jednotlivým podrobnostem krajiny, k jejímu celkovému útvaru atd. Mnohá substantiva budou nahrazována ukazovacími zájmeny; větné členy nebo i celé věty budou v hovoru leckdy zastupovány ukazovacími gesty; ke krajině situaci bude hovor vázán i četnými příslovečnými určeními místa. Hovor takto vedený bude co možná čistým představitelem dialogu spjatého s předmětnou situací. Podobně budou se „situačnímu“ hovoru blížit i jiné hovory při práci; občas, při práci ruční, stane se hovor jen pouhým zlomkovitým průvodcem pracovních úkonů. Rozhovory tohoto druhu postrádají silnějšího citového zabarvení, není při nich napětí mezi hovořícími, nepřicházejí v jednání vzájemné, ale v jednání vůči situaci. Třeba jen ještě dodat, že situace, ke které se vztahují, může být i vzdálena od aktuálního „zde a teď“, může být umístěna jinde v prostoru i čase; srv. na př. hovor mistrův s dělníkem v dílně o práci, kterou bude třeba vykonat na jiném, oběma známém místě, nebo která tam již byla vykonána.

Přejdeme nyní k třetí stránce dialogu a tím ovšem i k třetímu jeho typu: obrátíme pozornost k dialogům osnovaným převážně na významových zvratech daných vzájemným prolínáním a střídáním několika kontextů. Hranice, kterou zde překračujeme, je závažnější než mezi typem prvním („osobním“) a druhým („situačním“): dialog typu třetího je totiž poměrně velmi značně odpoután od přímé závislosti na vnějších okolnostech, a to jak na vzájemném citovém a volném vztahu rozmlouvajících, tak na předmětné situaci. Jeho cílem a zároveň i krajní mezí je čistá hra významů. Požadavkem je soustředění pozornosti na dialog sám jakožto řetězec významových zvrátů; tomuto požadavku přizpůsobují se i vnější okolnosti: lidé shromažďují se toliko za účelem hovoru, často ve zvláštních místnostech, a je-li hovořících více než dva, bývá mezi nimi jeden (hostitel), jenž bdí nad tím, aby hovor zůstával vzdálen jak vzájemných citových a volných vztahů mezi osobami, tak i aktuální situace předmětné. Za těchto okolností dochází ke *konversaci*, k hovoru pro hovor sám, do jisté míry samoučelnému a proto dosti silně esteticky zabarvenému, jak správně vystihl Tarde (1. c. 83 – 84):

„Konversací rozumím každý dialog bez přímé a bezprostřední užitečnosti, při kterém se mluví především proto, aby se mluvilo, pro zábavu, pro hru ze zdvořilosti. Tato definice vylučuje z našeho zájmu soudní výslechy a diplomatická nebo obchodní vyjednávání, porady a dokonce i vědecké kongresy, byť oplývaly zbytečným povídáním. Nevylučuje však mondénní flirt ani vůbec milostné rozhovory přes častou průhlednost jejich cíle, který přesto nepřekáží samoučelné zálibnosti jazykového projevu... Kdybych zkoumal jen uhlazenou a kultivovanou konversaci jevící se jako zvláštní umění, nemohl bych ji datovat dříve než od patnáctého století ve Francii, o něco později v Anglii a od sedmnáctého století v Německu, počínám-li ovšem svůj počet teprve od konce klasického starověku. Ale již dlouho před plným rozvinutím tohoto estetického květu civilizace počala se objevovat první jeho poupata na stromu jazyků; a třebaže jsou přízemní rozhovory primitivů méně bohaté viditelnými výsledky než konversace elity, mají i ony velkou sociální důležitost.“

Konversace není tedy jako dva první typy dialogu životní samozřejmost, nýbrž kulturní výboj a je na ní proto velmi mnoho umělého, i sama volba tématu. Při prvních dvou typech dialogu, „osobním“ a „situačním“, je totiž téma zpravidla do značné míry předurčeno nebo i zcela dáno zvnějška, situací psychologickou nebo předmětnou, kdežto při konversaci vzchází ze svobodné volby mluvčích. Je známo, jak často musí být téma konversačního rozhovoru hledáno několikerým společným pokusem, než se najde takové, které by bylo

vhodné pro všechny účastníky; velmi důležitou úlohu negativní má při tomto hledání zřetel k tomu, aby téma zůstávalo co nejdále od aktuální psychologické i předmětné situace. Leckdy se dokonce záměrně užívá konverzace nebo aspoň jejího zdání k tomu, aby od této dvojí aktuální situace byla pozornost odvedena, aby byla situace „zamluvena“.

Je ovšem nemožné, aby zřetel k okolní skutečnosti vnější i vnitřní byl zcela potlačen. Jde jen o pouhé směřování k samoučelnosti hovoru a toto směřování dochází svého cíle co možná úplně jen v krajních případech „bezpředmětného“ hovoru; takové případy bývají přivozovány jen uměle za účelem zvláštního efektu, nejčastěji komického – sem náleží zejména „bezpředmětné“ hovory komiků-clownů na scéně (viz o nich Jakobsonův článek v knize „Deset let Osvobozeného divadla“, Praha 1937). Přihází se ovšem občas, že i konverzace „skutečná“ dospívá dosti blízko k samé hranici bezpředmětnosti, tak na př. v hovorech lidí navzájem neznámých, kteří jsouc nějakou vnější okolností donuceni zůstat delší chvíli tváří v tvář, hovoří jen proto, aby zabránili „trapnému mlčení“; hovor se v takových případech skládá z obrátů téměř jen formálních, „syntaktických“, které by mohly něco znamenat jen v souvislosti s určitým tématem, avšak neznamenají téměř nic bez něho („Jsem téhož názoru jako vy, ale myslím, že přece jen...“ – „Ovšem, třeba věc posuzovat s širokého hlediska.“ – „Však ono to nabude nějaké tvářnosti“ atp.). I takové případy jsou však jen okrajové; vztah ke skutečnosti, jak již řečeno, nemůže být úplně potlačen, jenže se na něj při konversaci neklade hlavní důraz: odtud sklon k proměnlivosti tématu během konverzace na rozdíl od dialogů prvních dvou typů, které se zpravidla původního tématu drží nebo se k němu aspoň tvrdošijně vrací.

Je-li však konverzace takto od bezprostředního vztahu k aktuální skutečnosti uvolněna, byť ne zcela z něho vybavena, vzniká otázka, zda lze jí přisuzovat, jak to činí na př. Tarde ve výše uvedeném citátu, „velkou sociální důležitost“? Nuže, přes vší svou nezávislost na situaci aktuální nebo snad spíše právě pro ni včleňuje se konverzace velmi těsně do obecné situace sociální. O tom svědčí, jak ukazuje Tarde (1. c. 99 nn.), již vliv, který na konversaci sociální situace v širokém slova smyslu vykonává: tak omezuje *náboženství* v jistých dobách konversaci tím, že zapovídá některá témata, ukládá mlčení jistým skupinám (mnišské řády) a naopak zase některá témata hovoru poskytuje; *politika* vede na př. v demokracii k hovorům o věcech veřejných, v absolutní monarchii naopak nutí dávat přednost tématům literárním a psychologickým pozorováním; *poměry hospodářské* vykonávají na konversaci vliv v tom směru, že jejich příznivý stav dává dostatek volného času k hovorům a umožňuje pěstování jich i ukojením aspoň nejnaléhavějších hmotných potřeb. Taková je pasivní spojitost konverzace se sociální skutečností; o aktivním vlivu konverzace na vytváření obecného konsensu v nejrůznějších záležitostech veřejného zájmu netřeba pro jeho samozřejmost obšírného výkladu. Jen na ukázkou budiž vzpomenu vlivu konverzace na utváření obecného názoru o věcech literárních: „Všude tam, kde v jistém prostředí byla trvalým tématem hovorů literatura, vypracovávala se těmito hovory kolektivně, bez vědomého záměru hovořících poetika, literární to zákoník obecně přijímaný a schopný dodávat hotové úsudky vždy navzájem shodné o všech druzích duchovní tvorby.“ (Tarde, 1. c. 147.) Vztah konverzace ke skutečnosti je tedy zvláštního druhu: i tehdy, týká-li se konverzace nějakého konkrétního případu, „míní“ jí obecnost. V té věci podobá se, ovšem *mutatis mutandis*, uměleckému dílu, jehož věcný vztah také přesahuje konkrétní téma; viz o tom naši studii „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“.

Sluší dodat, že konverzace není jediný druh dialogu, založený na prolínání několika významových kontextů a na významových zvratech z toho plynoucích; formy dialogu konversaci příbuzné, ale nikoli s ní totožné našli bychom často v básnictví, zejména dramatickém, tak na př. dialog „lyrický“. Drama ostatně, i když k svým účelům využívá všech tří stránek dialogu a všech typů na nich založených, obrací vždy, již pro svou uměleckou povahu, ostřeji pozornost divákovu k významové stránce hovoru, než tomu bývá v dialozích

praktických.

Probrali jsme podrobněji tři charakteristické, navzájem značně odlišné typy dialogu: dialog „osobní“, „situační“ a konversaci. Nesmíme ovšem zapomenout zásadní jednotnosti dialogu: probrané námi typy jsou jenom krajní meze, ke kterým dosahuje převaha některé ze tří základních stránek tohoto podstatně jednotného jazykového jevu. Existuje však veliké, téměř nepřehledné množství různých odstínů dialogu vznikajících různými kombinacemi a různým „dosováním“ jeho základních stránek. Není možno pokusit se v této studii o podrobnější výčet a o typologii odstínů dialogu; přesto však chtěli bychom poukázat k přechodným typům tvořícím spoje mezi typem třetím (dialog rázu konverščního) a každým z prvních dvou typů námi jmenovaných (dialog „osobní“ a „situační“). Zdá se nám to nutné právě proto, aby se ukázalo, že zdánlivě velmi hluboký předěl, který konversaci od ostatních dvou vyhraněných typů dialogu odděluje, nezasahuje do samé podstaty jevu zvaného dialogem.

První z přechodných typů, které chceme probrat, prostředkuje mezi konversací a dialogem „osobním“, založeným na protikladu „já“ a „ty“; je jím *diskuse*. Již výše citovali jsme slova Tardova o tom, že diskuse nahradila během vývoje do značné míry hádky, jsouc méně osobní než ony; tím je i historicky doložen přechod od dialogu „osobního“ k dialogu založenému na prolínání a střídání kontextů; je ostatně možno vzpomenout i toho, že ve středověkých disputacích byl ještě podíl osobního citového vztahu mezi účastníky mnohem silnější, než bývá v moderních vědeckých diskusích. Vývojem došlo k tomu, že protiklad *osob* byl nahrazen protikladem *thesí*, t. j. významových kontextů, a tím se diskuse přiblížila ke konversaci, aniž kdy s ní zcela splynula. S konversací sblíží diskusi i překvapující významové zvraty na rozhraní sousedních replik, které leckdy vedou, ba svádějí k paradoxům osvětlujícím ostře rozdílnost mínění.

Přechod od dialogu „situačního“ k dialogu s převládající stránkou významovou, tedy ke konversaci, má tvářnost ještě zajímavější. Zdůraznili jsme, mluvíce o konversaci, že vliv předmětné situace na ni bývá pečlivě odstraňován již samou povahou místa, kde se rozhovor koná; mohlo by se tedy zdát, že zde jde o hranici nepřekročitelnou. A přece ukazuje postřeh Tardův (1. c. 101), že právě mezi dialogem situačním a čistě významovým existovalo po dlouhou dobu těsné spojení:

Dosti často, tím častěji, čím blíže primitivnímu životu, hovoří muži i ženy, zejména však ženy, jen tak, že se přitom obírají jinou věcí, zaměstnávajíce se jídlem a pitím, nebo vykonávajíce lehkou práci jako sedláci, kteří za večerních besed louskají luštěniny, zatím co jejich ženy předou, šijí a pletou.

Přechodný druh dialogu mezi dialogem situačním a čistě významovým je tedy hovor, který bývá zván *besedou*. S konversací pojí jej čistě významové (nejčastěji asociativní) navazování replik, s dialogem situačním závazné, třebaže jen formální, sepětí s předmětnou situací.

Předěl mezi hovorem čistě významovým a ostatními dvěma typy dialogu, noeticky velmi závažný, je tedy v praxi velmi snadno překročitelný právě proto, že svou podstatou je dialog jev jediný a nedílný. Avšak ani celkově nesmí být dialog pojímán jako fakt osamělý. Vyložili jsme již ve vstupních poznámkách, že nezbytným průvodcem a stálým konkurentem je mu monolog. V následujících kapitolách chceme se pokusit o důkaz, že jejich vzájemné sepětí je ještě mnohem těsnější a podstatnější, než by se mohlo zdát na první pohled, že monolog i dialog jsou v povědomí mluvčího při každém mluvním aktu přítomny zároveň, zápasíce ještě v samém průběhu tohoto aktu o nadvládu. K tomuto důkazu bude nejdříve zapotřebí pohledu do psychologie jazyka.

III. Otázka psychického subjektu v dialogu a monologu

Každý jazykový projev předpokládá aspoň dva subjekty, mezi kterými jazykový znak prostředkuje: subjekt, od kterého jazykový znak vychází (mluvčí), a subjekt, ke kterému se tento znak obrací (posluchač). Naznačili jsme již, že při monologu je jeden z těchto subjektů trvale aktivní, druhý trvale pasivní, kdežto při dialogu se role stále vyměňují: každý z obou subjektů je střídavě aktivní i pasivní. Zdá se na první pohled, že pojem „subjekt“ je zde nutně synonymem pojmu „konkretní psychofysické individuum“, ale není tomu tak: již z nejběžnější jazykové praxe je znám jev zvaný „samomluva“, při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofysické individuum je tedy při samomluvě nositelem *obou* subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního i pasivního. Je-li projev rázu dialogického, mohou se oba subjekty, realizované tímž hlasem jediného individua, střídát, obracet se vzájemně k sobě jakožto „já“ a „ty“. V takovémto rozštěpení téhož individuálního vědomí ve dva subjekty jazykového projevu třeba hledat původ středověkého literárního tématu označovaného jako „Spor duše s tělem“; dvojitost subjektu při jediném psychofysickém individuu je zde promítnuta v dvojediné spojení duše s tělem. Je přirozené, že vztah mezi „já“ a „ty“ je při samomluvě velmi pohyblivý; tak najdeme na př. v Březinově lyrice několik případů, kdy se zdá, jako by si zájmena první a druhé osoby navzájem vyměnili místa; tak je tomu na př. v básni nazvané charakteristicky „Slyším v duši“, jejíž první a poslední strofa zní:

Když slunce zpívalo, *tys* na svůj nástroj nesáh',
jen pod *mým* bodnutím krev tryskla tónů *tvých!*
tvá ruka v křečích jen zahřměla na klávesách
jak v noci úzkosti na dveře umdlených.
A zpupný roj *tvých* včel, jenž z *mého* ulét' úle,
ze stromu dutého jsem kouřem vyhnal zpět;
tvé dni jsem uvěznil a sugescí své vůle
tvých písní zahořkl jsem mizu, dech a květ.

(Svítání na západě.)

Kdo zde mluví? Ten, kdo druhého oslovuje zájmeny „ty“ a „tvůj“ nebo onen druhý, jenž je takto oslovován? To je ponecháno v nejistotě, neboť by nebylo nic snazšího než vzájemný poměr záměnou zájmen převrátit („Když slunce zpívalo, *já* na svůj nástroj nesáh', jen pod *tvým* bodnutím krev tryskla tónů *mých*“ atd.). Převrácení gramatických osob je zde užito jako postupu současně básnického i noetického.

Již tyto úvahy stačí, aby naznačily složitost otázky subjektu v jazykovém projevu vůbec. Nám však jde o to, abychom si ověřili domněnku, že při samém zrodu jazykového projevu se uplatňuje kolísání mezi zaměřením na „já“ a zaměřením na „ty“, a tedy i kolísání mezi monologem a dialogem. Poslechněme proto, co praví V. Egger ve známém spise „La parole intérieure“ (Paris 1881): „Jsme-li sužováni nespavostí, nemůžeme umlčet svou myšlenku; slyšíme ji, neboť mluví nahlas; a netoliko ji slyšíme, ale nasloucháme jí jako hlasu cizímu, neboť je v rozporu s našimi přáními; vzbuzuje v nás údiv a neklid, je nepředvídaná a nepřátelská.“ Na jiném místě téhož spisu praví autor: „Přihází se dokonce občas ve stavu hypnagogickém (t. j. na rozhraní mezi stavem bdělým a snem, J. M.), že slova, která slyšíme, nejsou námi přisuzována ani nám ani osobě jiné.“ Zůstává tedy v takových případech „já“ zcela nerozlišeno od „ty“. Vzpomínám sám na příhodu, kterou jsem zažil za únavy po dlouhé cestě: přítel řekl mi několik slov, která mi utkvěla v paměti; nevím však podnes, byla-li tato slova opravdu řečena, či zda jsem si je tehdy jen myslil já sám. Velmi názorný doklad kolísání mezi „já“ a „ty“ v jednotlivcově povědomí obsahuje příběh snu, jejž vypravuje G. Ch.

Lichtenberg (v knize „Myšlenky o sobě. Myšlenky filosofické. Myšlenky psychologické“, přel. A. Gottwald, Praha 1912, str. 50 n.):

Bylo to koncem září 1798, kdy jsem někomu ve snu vyprávěl příběh mladé a krásné hraběny H-ové, který mne a vůbec každého dojal. Umřela v září 1797 v šestinedělí, či vlastně za porodu, který se nepovedl. Otevřeli ji a dítě položili vedle ní do rakve a v noci s pochodněmi ji odvezli za velikého shonu lidu do sousedního města, kde byla rodinná hrobka. Stalo se tak na gottingském pohřebním voze, velmi toporném to vozidle. Tím tedy velice zpřeházeli mrtvolu. Nakonec, nežli ji uložili do hrobky, chtělo ji shlédnout několik lidí. Otevřeli rakev a shledali matku ležící na tváři, zmuchlanou s dítětem dohromady... Tehdy jsem se často obíral tímto obrazem, zvláště proto, že jsem velmi dobře znal jejího manžela, jednoho ze svých nejhorlivějších posluchačů. Tento smutný příběh vyprávím tady někomu ve snu před někým třetím, kterému byl také znám tento příběh. Ale zapomněl jsem (velmi podivno) okolnost s dítětem, která přec byla hlavní okolností. Jakmile jsem dovyprávěl, jak jsem myslel, s důrazem a dojetím toho, jemuž jsem vyprávěl, řekla třetí osoba: „Ano, a dítě leželo vedle ní, všecko v chomáči“. „Ano,“ takřka jsem vyhrkl v další řeči, „a její dítě leželo zároveň s ní v rakvi.“ Takový je sen. Proč je mně podivný, jest toto: kdo mně ve snu připomněl dítě? Byl jsem to přece sám, jemuž napadla ona okolnost. Proč jsem ji nepodal sám ve snu jako vzpomínku? Proč si moje obraznost stvořila třetí osobu, která mne překvapila a takřka zahanbila? Kdybych býval vyprávěl příběh ve stavu bdělém, najisto nebyla by mi uklouzla ona zajímavá okolnost. Ve snu musil jsem ji pominout, abych se nechal překvapit... Byl zde zdramatisován příběh velmi podivuhodný pro mne. Ale vůbec není u mne nic neobyčejného, že mne ve snu poučí někdo třetí. Není to však nic více než zdramatisované rozpomínání.

Podali jsme tento značně obšírný passus téměř úplně pro jeho poučnost: příběh, jež reprodukoval v podobě vyprávění sen, byl v mysli autorově uchován zřejmě jako monolog spjatý s jediným vypravěčem. Sen však dá vypravěči opominout důležitý moment a přidělí jej osobě jiné. Je zajímavé, že v příběhu samém je na místě, kde se subjekt vypravování odštěpil od osoby hlavního vypravěče, neočekávaný významový zvrat, pointa příběhu. Řekli jsme výše, že pro dialog jakožto významovou výstavbu zvláštního druhu jsou významové zvraty na rozhraní sousedních replik charakteristické. Lze se tedy domnívat, že do jisté míry byla dialogisace latentně obsažena již v monologické versi příběhu a že sen toliko odhalil potenciální dialogičnost skrytou v uvedeném místě monologu. Toto zjištění je důležité pro další postup našich úvah.

Ještě podrobnější pohled do psychického dění, z kterého se rodí jazykový projev, poskytně nám problém t. zv. „vnitřního monologu“, kterým se zabývá praxe i teorie výpravné prózy několika posledních desetiletí počínaje osmdesátými lety minulého století. Cíl spisovatelů, kteří se vnitřním monologem umělecky zabývají, je podat ekvivalent psychického dění ve skutečné jeho podobě, tak jak probíhá v hlubokých vrstvách duševního života, na hranici mezi vědomím a podvědomím. Problém tento řešilo několik uměleckých škol po sobě, počínaje symbolisty a konče prozatím surrealisty, kteří dali problému i nové jméno: „automatický zápis“ (écriture automatique). Obtíž uměleckého zvládnutí vnitřního monologu záleží – jak správně rozpoznal J. Cazaux (Surréalisme et psychologie, Paris 1938) – v tom, že ke vzbuzení iluze přímého pohledu do vnitřního života nestačí protokolární zápis jednotlivých fází psychického dění; je k tomu třeba jiného způsobu podání, než je onen, který se autorovi při sebepozorování spontánně nabízí: jako vždy a všude leží i zde mezi skutečností a uměním nutnost uměleckého přetváření. Zde je pramen teoretického zájmu samých umělců o otázku vnitřního monologu. Jejich úvahy nás zajímají potud, pokud v nich najdeme zmínky o psychologické spojitosti monologu s dialogem. V dalších odstavcích uvedeme několik citátů

z nejrozsáhlejšího pojednání o vnitřním monologu, z knihy básníka (a také historika) E. Dujardina, „Le monologue intérieur“ (Paris 1931).³

Zajímavé je pro nás již samo autorovo pojetí monologu. Očekávali bychom totiž, že právě „vnitřní“ monolog bude se autorovi jevit jako záležitost jen *jediného* subjektu, onoho, jenž psychické dění prožívá. Místo toho však spojuje Dujardin své pojetí vnitřního monologu s monologem dramatickým, jenž je v podstatě projev dialogický. Ch. Le Goffic, jež Dujardin cituje (l. c. 98), praví, že „přesný popis citů, myšlenek a vjemů, které proběhnou lidským mozkiem od sedmé do sedmnácté hodiny denní, byl by monologem hodným tak velikého herce, jako byl Coquelin mladší“. A Dujardin sám připsal svůj román památce autora dramatického, J. Racina; jak k věnování došlo, vysvětluje v knize o vnitřním monologu charakteristickými slovy: „Toto věnování nebylo jen protest proti nespravedlnosti romantiků, ani jen výraz svrchovaného obdivu ke klasické kráse; bylo výrazem vůle navázat, právě přes nepřízeň větru a přílivu, tímto pokusem na tradici; znamenalo zejména také ctižádost pokračovat jinými prostředky a na jiném poli v básnickém výboji Racinově. To však nebylo pochopeno: byla příliš velká vzdálenost mezi řádem rozumu, v jehož mezích se dál vývoj 17. století, a řádem iracionálna, do kterého jsem se pokoušel vniknout. Většina přátel kladla mi otázku, proč jsem svou knihu připsal právě Racinovi.“

Mladý Dujardin, tvůrce techniky vnitřního *monologu*, navazoval tedy vědomě na tradici *dramatu*, básnictví dialogického, a chtěl tuto tradici přenést „na jiné pole“ i pokračovat v ní „jinými prostředky“. Stejně jako všichni symbolisté podlehl paradoxnímu vábení vyjádřit to, co na lidském duševním životě je skryté a nevyslovitelné, avšak na rozdíl od svých básnických druhů vycítil ostře potenciální *dialogičnost* duševního dění: v tom je jeho objev. Se stanoviska linguistického dal by se cíl, který Dujardinovi tanul na mysli, formulovat jako transposice dialogu do řeči monologické.

Šlo ovšem zároveň ještě o transposici jinou, pro nás rovněž poučnou: Dujardin toužil totiž, opět jako dobrý symbolista, přenést do básnictví umělecké postupy hudby Wagnerovy:

Román „Les lauriers sont coupés“ byl počat s pošetilou ctižádostí přenést do literatury postup R. Wagnera, jež jsem si definoval takto: vyjádření duševního života pomocí nepřetržitého proudu hudebních motivů, které se dostávají jeden za druhým, postupně a bez konce, aby vyjadřovaly v tomto seřazení „stavý“ myšlenky, citu a vnímání; v literatuře šlo o realizaci nebo spíš o pokus realizace tohoto postupu sledem krátkých vět, z nichž každá by podávala jeden z těchto stavů myšlenky a jež by za sebou šly jako řetěz nárazů bez logického pořádku vycházejících ze samé hlubiny bytosti či – jak by se řeklo dnes – z nevědoma a podvědoma. (l. c. 97)

Počíná se nám ozřejmovati, proč se duševní život jeví Dujardinovi jako dialog: „nahodilost“ sledu, v kterém za sebou jdou jednotlivé působí stálou významovou proměnlivost podobající se proměnlivosti dialogu. Ještě zřetelněji vysvitne to z citátu následujícího:

Psycholog řekl by, že netoliko myslíme v několika „plánech“, ale že naše myšlenka neustále přeskakuje z jednoho z těchto plánů do druhého; děje se to s rychlostí, která dodatečně může budít zdání současnosti, aniž jí ve skutečnosti je a v tom právě záleží dojem neuspořádané nahodilosti, kterým působí vnitřní monolog; „nepřetržitá linie“ Joycova je

³ Úvodem k nim třeba poznamenat, že Dujardin, jeden ze symbolistů, uveřejnil r. 1887 román „Les lauriers sont coupés“, jenž je mnohými a ovšem i autorem samým pokládán za první pokus o umělecké využití vnitřního monologu. Román po svém vyjití zapadl téměř bez ohlasu a vzpomínka na něj oživila teprve počátkem let dvacátých při hlučném úspěchu Joycova Ulyssa, jehož autor se dovolával Dujardina v svých projevech jako předchůdce. Současně se však vyskytli někteří, mezi nimi na př. A. Gide, kdo prioritu Dujardinovu popírali tvrdíce, že techniku vnitřního monologu znali již autoři starší, zejména Dostojevský. A tak byl Dujardin nucen pokusit se z důvodů obranných o teorii vnitřního monologu, zejména o definování rozdílu mezi ním a staršími, „nepřímými“ popisy vnitřního života románových postav. Jako každá opravdu vážná polemika vedla i tato k řadě bystrých postřehů.

v podstatě linie „lomená“. (I, c. 61 n.)

Zde popisuje Dujardin to, co jsme jako vzájemné prolínání a střídání několikerého kontextu označili za jednu ze základních stránek dialogu. Jak ukazuje básník, je tento podstatný příznak dialogu obsažen již v duševním dění, z kterého jazykový projev vychází a jemuž tedy přísluší priorita před jazykovým projevem. Stává se nyní také zřejmým, kde je pramen oscilace mezi jedností a mnohostí subjektu ve vědomí jedincově, o které mluvily výše uvedené citáty z Eggera a Lichtenberga: různost významových kontextů, do kterých se duševní děje řadí, může být velmi snadno přičtena různosti subjektů. Pro nás vyplývá z těchto úvah poučení, že monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a že monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy. Úkolem příští a poslední kapitoly bude, pokusit se o důkaz této these na jazykovém projevu samém.

IV. *Dialog v monologu a monolog v dialogu*

Pokusíme se nejdříve o vysledování dialogičnosti potenciálně obsažené v monologu. Materiál nad jiné vhodný, přesvědčivosti doslova experimentální, poskytne nám k tomu dramatisace povídky V. Dyka „Krysař“, podniknutá E. F. Burianem a předvedená v lednu 1940 divadlem D 40. Při této dramatisaci počínal si totiž Burian podstatně jinak, než bývá pravidlem: neomezil se na vypreparování a dramaturgickou úpravu dialogů obsažených přímo v básnickově textu, nýbrž dramatisoval text celý, tedy i jeho partie monologické, podržuje při tom co možná doslovně původní jeho znění. Takovýto pracovní postup je nad jiné vhodný k tomu, aby odhalil potenciální dialogičnost skrytou v monologických částech Dykovy povídky.

Počneme příkladem:

V. Dyk:

V neděli, po slavné mši, bylo živo a rušno v hospodě „U žíznivého člověka“. – Hospoda „U žíznivého člověka“ byla nejslavnější a nejoblíbenější z toho, co mělo hansovní město Hammeln. Nikde jinde široko daleko nepopili lepšího vína; a kuchařka krčmy, černá Líza, mohla se s kteroukoli měřiti. Ani hlavy obce nepohrdaly vstupem do klenuté síně hostinské; měly svůj stůl pečlivě chráněný před vetřelci. Ony okoušely první nově došlé sudy; ony pronášely závažné a rozhodné slovo ve věcech kuchyně a veřejného mínění. – V hostinci „U žíznivého člověka“ se uzavíraly obchody, poněvadž opatrní a rozšafní občané města Hammeln teprve zde se rozehřivali; uzavíraly se zde sňatky, poněvadž opatrní a rozšafní občané města Hammeln teprve zde počali přemýšlet na něco, co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu. Jestliže občana města Hammeln stihl smutek, šel popít ke Konrádu Rögerovi (tak se jmenoval zavalitý krčmář, dobrý človíček, který nepohrdal poklady vlastního sklepa!). Přihodilo-li se však něco radostného, bylo také popít u Konráda Rögera. Nikdo nedovedl tak bujaře sdílet radost; oslavovaly se křtiny, a zdálo se, že křest koná se v domě Rögerově; oslavovaly se jmeniny, a podobalo se, že oslavuje Röger sám.

E. F. Burian:

První host: A nejživěji a nejrušněji je „U žíznivého člověka“ v neděli po slavné mši, cizinče.

Druhý host: Hospoda „U žíznivého člověka“ byla vždy nejslavnější a nejoblíbenější

z toho, co mělo město Hammeln.

Cizinec (netečně): Hm...

První host: Nikde jinde široko daleko nepopijete lepšího vína...

Druhý host: A kuchařka, černá Líza, může se s kteroukoli měřiti.

Röger (vyměňuje jim sklenice s vínem).

První host: Pravda, kamaráde... že ani hlavy obce nepohrdají vstupem do tvé hospody...

Röger (majestátně): Tam – mají svůj stůl pečlivě chráněný před vetřelci. A ony okoušejí nově došlé sudy... Ony pronášejí závažné a rozhodné slovo ve věcech kuchyně a veřejného mínění... Tam – u svého stolu... (Odspechá.)

Druhý host: „U žíznavého člověka“ se uzavírají obchody...

První host: ...poněvadž opatrní a rozšafní občané Hammeln teprve zde se rozehřívají...

Druhý host: Uzavírají se zde sňatky!

Cizinec: Dokonce!

První host: ...poněvadž opatrní a rozšafní občané města Hammeln teprve zde počínají přemýšlet o něčem, co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu... (Rozesměje se a ostatní po něm.)

Druhý host: Ano... tak je to „U žíznavého člověka“, cizince... To všechno musíte vědět, přicházíte-li do Hammeln.

První host: Jestliže občana města Hammeln stihne smutek, jde si popít ke Konrádu Rögerovi.

Cizinec: Röger se jmenuje ten zavalitý krčmář?

První host: Ó, to je dobrý človíček! Ten nikdy nepohrdne poklady vlastního sklepa.

Druhý host: Příhodí-li se však něco radostného, je také popítí u Konráda Rögera.

První host: Nikdo nedovede tak bujaře sdílet radost!

Druhý host: Nikdo tak nedovede oslavovat křtiny.

První host: Zdálo se kolikrát, že křest se koná v domě Rögerově.

Druhý host: Oslavovaly se jmeniny a podobalo se, že oslavuje Röger sám.

Téměř beze změny znění přešel zde monolog v dialog, a to nikoli monolog sám v sobě „dramatický“, nýbrž klidný monolog výpravný. Vypravěčem monologu byl básník sám, partnery dialogu jsou osoby, vzešlé z uskutečnění předmětné situace, o které monolog toliko vyprávěl: jsou jimi hosté krčmy „U žíznavého člověka“; v samém textu monologu však nejsou tyto osoby nikterak dány. Monolog vydal tedy svou dialogisaci skutečně ze sebe, ze své výstavby, nikoli ze svého tématu: jakým způsobem se to stalo? Především byla zde Dykova záliba ve vyjadřování větami hlavními, navzájem souřadnými; spojování těchto vět v souvětí děje se u Dyka zpravidla způsobem slučovacím, i když skutečný jejich významový vztah je jiný než kopulativní („oslavovaly se křtiny, a zdálo se“, místo „oslavovaly-li se křtiny, zdálo se“ nebo „kdykoli se oslavovaly křtiny, zdálo se“). Monolog je tak již v svém původním stavu rozčleněn ve významové úseky navzájem nezávislé, z nichž každý se může do značné míry osamostatnit, nehledě k tomu, že mnohofunkčnost kopulativního spojení činí jejich vzájemný syntaktický a tím i významový vztah potenciálně mnohoznačným: je tak naznačena možnost významových zvrátů na rozhraních replik, i když v citovaném úseku dialogu jdou repliky za sebou klidně, bez nápadných významových přesunů.

Další okolnost, která již v původním monologu vycházela vstříc budoucí dialogisaci, je hojnost slov a obrátů zjevně nebo aspoň náznakem hodnotících; takové jsou na př.: superlativ „nejslavnější a nejoblíbenější“, spojka „ani“ ve významu stupňovacím („ani hlavy obce nepohrdaly“), dále slova, která v samém svém významu obsahují odstín hodnocení, jako „závažný a rozhodný“, „opatrní a rozšafní“ a konečně i hodnotící přirovnání „co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu“. Až na malé výjimky jsou hodnocení

v textu jednosměrně kladná a postrádají tak zdánlivě pro dialog žádoucí vzájemné protikladnosti; ta však je umožněna tím, že některá z nich jsou míněna zjevně ironicky („opatrní a rozšafní občané“), jiná aspoň připouštějí ironický výklad. Tyto dvě okolnosti, jednak převážně kopulativní ráz větých spojení, jednak množství hodnocení zčásti kladných, zčásti ironických, umožnily dramaturgovi, aby jediným trhnutím rozvolnil souvislou vazbu monologu v sled dialogických replik. Dialogičnost byla tedy již potenciálně přítomna v textu monologickém, což jen potvrzuje naši these z předešlé kapitoly. Důležité při tom je, že prostředky, kterými byla dána, jsou rázu *jazykového* a že tedy sama jazyková stránka textu jeví se zde jakožto oscilující mezi monologem a dialogem.

Ještě zřetelněji než v dialogu psaném uplatnila se dialogičnost citovaného místa při jevištním provedení, kde režisér měl k dispozici rozdíly zvukových vlastností: intonace, timbru, exspirace a tempa. A právě E. F. Burian-režisér těchto vlastností bohatě využívá. Je to zřejmé i z psaného textu „Krysaře“, doprovázeného nápadně velkým množstvím režijních poznámek, jež většinou buď přímo nebo nepřímo vyžadují na herci změnu hlasu po některé ze jmenovaných stránek. Tak na př. nedlouhá I. scéna (odpovídající I. kapitole Dykova textu) má takovou poznámku téměř při každé replice, někdy dokonce několik během repliky jediné. Uvedeme je, aby aspoň ze slovního jich znění byla zřejmá rozsáhlost stupnice, jež ovšem v hlasové skutečnosti je daleko bohatší: *Agnes* s lehkým smíchem, se smíchem, akcent smíchu, žensky naléhavě, lehký smích, vydechne uchváčena, sotva vydechuje, velmi vážně, šeptá, mazlivě dětsky se zasměje, po chvíli tiše vydechne, velmi hluboce; *Krysař* vřele, s vášní, tiše, temně, ale prudce. I odstíny tohoto druhu jsou obsaženy již v původním monologu, třebaže nepsány: jsou dány obsahem vět, významem slov, jejich emocionálním zabarvením, větňou stavbou.⁴ A tak také zvukové přeměny tvoří složku latentní dialogičnosti Dykova monologu.

„Dialogičnost“ jazykového projevu nepočíná tedy teprve jeho rozčleněním v jednotlivé repliky; lze dokonce, opět v Burianově dramatisaci „Krysaře“, najít doklad, který přímo prokazuje sekundárnost tohoto rozčlenění i v samém dialogu. Dykův text, tentokrát dialogický, zní:

„Ano,“ zasmála se žena ve dveřích. „Při svatbě Kateřiny objevila se pořádná krysa. Ženich byl bledý jako stěna, a Kateřina padla do mdlob. Lidé nesnesou nic tak málo, jako to, co jim kazí chuť; odhodlají se pak zavolat krysaře.“ „Připravujete svatbu nebo křtiny?“ otázal se krysař náhle, bez přechodu.

Burian tento dialog doslova přejímá, avšak přesunuje hranici mezi replikami:

Agnes (se smíchem): „Při svatbě Kateřinině objevila se pořádná krysa. Ženich byl bledý jako stěna a Kateřina padla do mdlob.

Krysař: Lidé nesnesou nic tak málo jako to, co jim kazí chuť. Připravujete svatbu nebo křtiny?

Jedna ze dvou vět, které u Dyka pronáší *Agnes*, byla u Buriana přisouzena krysaři. Našel se tedy *uvnitř* první z původních promluv dialogický zvrát, který se dramaturgovi jevil žádoucnějším rozhraním mezi oběma promluvami než rozhraní zvolené básníkem. Tím však nebyl významový zvrát mezi větou „Lidé nesnesou nic tak málo“ atd. a následující otázkou „Připravujete svatbu“ atd. – ač dramaturgem posunut dovnitř repliky – nikterak potlačen, nýbrž spíše zdůrazněn protože se v živém přednesu nutně projeví náhlou změnou timbru krysařova hlasu.

⁴ Burian-režisér přejímá vůbec často z básnických textů výrazné intonační motivy, z kterých si vytváří slovník zvukových znaků pro jisté dramatické situace již nezávisle na textech původních. Anekdotický doklad zaslechnutý na zkoušce: Herečka má vyslovit slovo „Krysaři!“, jehož zabarvení Dykův text přímo popisuje takto: „Krysaři,“ zašeptala *Agnes* chlácholivě a prosebně. Burian vyslovuje slovo sám a dodává: „Takto se to musí říci; tuhle intonaci objevil pro české divadlo jednou provždy Šrámek“ – tedy básník v textu psaném.

Co z tohoto případu pro nás vyplývá? To, že „dialogičnost“ i samotné dialogické řeči není soustředěna jen na rozmezích mezi replikami, nýbrž, podobně jako v monologu, prosycuje stejnoměrně řeč celou. Abychom si toto tvrzení ještě zřetelněji ověřili, uvedeme ještě jeden, poslední příklad z „Krysaře“. Stačí nám tentokrát jen dramaturgická úprava, bez básnickova textu. Jde o scénu mezi Agnes a krysařem; místo je ve světnici Agnes, doba ráno po milostné noci. Krysař přechází neklidně po scéně, Agnes sedí na lůžku:

Agnes (po chvíli úzkostlivého pozorování tiše): Jak je v svém hněvu krásný! Jeho oči planou znepokojujícím ohněm. Všechny jeho pohyby zkrásněly. Jako by vyrůstal... (Choulí se strachem v koutku lůžka.) Vyrůstej, krysaři, krásná Agnes čeká... Bojím se, krysaři, tvé neznámé moci. Nechápu ji dobře, ale podléhám jí chvílemi. Bojím se a miluji svou bázeň. Miluji také tebe, krysaři... (Vrhne se k němu a obejmě ho. Prosebně:) Krysaři...

To, co zde čteme, je sice delší souvislý projev, ale přesto zaklíněný do dialogu a adresovaný partnerovi, tedy dialogický. Na třech místech čteme režijní poznámky, které předepisují změnu mimiky a gestikulace a s ní přirozeně i změnu hlasovou; při přednesu bude možná hlasových proměn ještě víc. Poněvadž však tyto proměny jsou signály zvrátů významových, zřejmých ostatně v daném případě i z proměn emocionálního zabarvení textu (obdiv, strach, láska), dokazuje jejich přítomnost, že i vnitřní významová výstavba citované promluvy je ve stálém pohybu. Čím „dialogičtější“ je dialog, tím hustěji je významovými zvraty prostoupen bez ohledu na hranice replik. Z these o potenciální dialogičnosti každého jazykového projevu vyplynula nám tedy jako důsledek these další, o dialogu jako zvláštním druhu významové výstavby, zaměřeném na maximum významových zvrátů; rozvržení dialogu v repliky jeví se v tomto osvětlení jako znak druhotný.⁵ I po této stránce má tedy pravdu funkční linguistika, když vedle označení „dialog“ znamenajícího jistou vnější formu jazykového projevu zavedla termín „dialogická řeč“, kterým se míní osobitý druh jazykové (a tím ovšem i významové) výstavby. Třeba jen ještě dodat termín „dialogičnost“ označující potenciální tendenci ke střídání dvou nebo i více významových kontextů, tendenci, jež se uplatňuje netoliko v dialogu, ale i v monologu.

Zbývá nyní ještě převrátit problém v tom smyslu, že si položíme otázku *monologičnosti* v dialogu. Nejviditelnější je přítomnost monologického živlu v dialogu tehdy, je-li monolog (t. j. řeč pronášená bez zásahů druhého účastníka hovoru, byť přítomného, tedy nikoli monolog „dramatický“) do dialogu vložen, jako na př. v Stroupežnického „Našich furiantech“ vypravování dědečka Petra o tom, jak přišel k svým památným tolarům. V takových případech jde však o setkání dvou vyhraněných jazykových forem; nám jde spíše o *monologickou tendenci* prostupující dialog bez porušení jeho specifického rázu.

A tuto tendenci můžeme pozorovat v každé téměř rozmluvě. Připomeňme si jen známou okolnost, že zpravidla jeden z mluvčích projevuje snahu ovládnout hovor: „Přihází se velmi zřídka, že role mluvčích jsou při rozmluvě rozděleny stejnoměrně. Nejčastěji mluví jeden z nich mnohem více než druhý. Platonovy dialogy jsou toho příkladem“ (Tarde, 1. c. 146). K převaze jednoho mluvčího nad ostatními dochází z různých důvodů: pro lepší informovanost, pro převahu intelektuální, sociální, věkovou atp. Vždy však ten, komu převaha připadá, ztělesňuje tendenci k monologisaci dialogu, a tato tendence dochází i výrazu jazykového (ve stavbě vět, ve volbě slov atd.); působí ovšem také na významovou výstavbu,

⁵

Ze směřování dialogu k maximami a nepřetržitě významové proměnlivosti lze vysvětlit nepomíjející přichylnost dramatu k verši, která dovedla přežít i drtivý náraz realismu a naturalismu. Mohlo by se na první pohled zdát, že právě drama počítající s předvedením v hmotném prostředí pomocí reálních lidí-herců má nejméně důvodů k udržování básnické konvence tak vzdálené od skutečné mluvy, jakou je básnický rytmus; zatím si však drama možnost veršového podání podnes udrželo, kdežto epika se jí do značné míry vzdala. Vysvětlení třeba hledat v tom, že verš je jednotkou netoliko rytmickou, ale i významovou a že touto svou vlastností rozmnožuje možnost významových zvrátů, tak žádoucích pro dialog. Každé meziveršové rozhraní jeví se ve veršovaném dialogu potenciálním místem významového zvratu. Text sám může této možnosti v daném případě využít nebo ji pominout. Vzniká tak jistý synkopický vztah mezi rytmem a významovou výstavbou textu, umožňující neobyčejné bohatství odstínů.

kteřá počne v promluvěch toho, kdo v dialogu převažuje, projevovat sklon k nepřetržité souvislosti logické bez významových zvrátů. Jsou ještě jiné případy monologisace dialogu; tak na př. dochází k němu i v klidné besedě mezi účastníky sobě navzájem blízkými a rovnými tím, že jeden z mluvčích zapomene na svého partnera a mluví „pro sebe“, oddávaje se vzpomínání nebo zahloubávaje se do svého nitra. Také značnější počet účastníků hovoru přivozuje téměř nutně monologisaci, ježto při něm rozdělení úloh stěží může být rovnoměrné; zpravidla se v takových případech automaticky jeden z účastníků stává hlavním mluvčím, ostatní pak téměř jen pasivními posluchači; dochází i k tomu, že místo dialogu vzniká řetězec monologů: jednotliví mluvčí se ujmají slova po řadě k souvislým projevům; tento způsob „hovoru monology“ je, jak známo, oblíbeným a prastarým kompozičním schématem povídkových cyklů.

Zvláštní druh monologisace nastává tehdy, dostupí-li konsensus rozmlouvajících osob takové míry, že úplně zmizí mnohonásobnost kontextu, nutná pro dialog; v takovém případě mění se dialog jako celek v monolog střídavě pronášený; za příklad může nám posloužit fragment dialogu z Maeterlinckova dramatu „Intérieur“. Scénická situace je zde taková, že dvě osoby, stařec a cizinec, pozorují, stojíce pod širým nebem, oknem rodinu ve světnici; rozhovor zní, jak následuje:

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

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

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

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

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

Stařec: Už nepracují... Panuje hluboké ticho.

Stupeň i odstín monologičnosti v dialogu mohou tedy být velmi rozmanité a teprve rozbor řady konkrétních případů mohl by ukázat důležitost monologičnosti pro dialog v celé její závažnosti i rozloze; před takovým rozbořem musilo by ovšem předcházet podrobné linguistické rozlišení řeči monologické od dialogické. Obojí tento úkol přesahuje rámec naší studie určené k tomu, aby podala noetické předpoklady takovýchto zkoumání. Jako prozatímní charakteristika rozmanitosti možných kombinací dialogu s monologem buďtež uvedena slova básníka Dujardina, míněná ovšem jen vzhledem k dialogu dramatickému, ale platná v podstatě pro dialog vůbec:

Podlehlo-li tolik básníků svodům dramatické formy, nestalo se to proto, že tato forma poskytuje možnost poněkud všední – a zpravidla draze zaplacenou – ztělesnit své koncepce v prostředí pomalovaných pláten, ale proto, že drama umožňuje, aby básníci dali promluvit skrytým hlasům, které slyší v hloubi svého srdce. Ten a nejiný je zdroj zajímavosti netoliko oněch řídkých skutečných monologů, s kterými se v dramatech setkáváme, ale i všech partií dialogických, v kterých osoba mluví jakoby k sobě samé: někdy se celá replika jen zdánlivě obrací k partnerovi, jindy opět celá věta nebo i jen pouhý větný člen zazní voláním podvědoma, stávající se tak útržky monologu. V tom smyslu je pravý dramatický dialog kombinací skrytých monologů, vyjadřujících duši jednajících osoby s dialogy ve vlastním slova smyslu. (I. c. 35 n.)⁶

Jsme u konce svých úvah o monologu a dialogu. Pokusili jsme se dokázati v nich thesi, že monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, která dochází

⁶ Třeba ovšem dodat, jak již výše řečeno, že skrytá monologičnost není vždy „projev duše“, ale často následek vnějších okolností rozhovoru.

přechodného a vždy obnovovaného vyrovnání v *každé* promluvě, ať formálně monologické či dialogické. Nebylo však naším úmyslem odpovědět tímto tvrzením na otázku monologu a dialogu. Šlo spíše jen o to, položit ji.

Listy filologické (LXVIII., 1940)

O. Hujerovi k šedesátým narozeninám.

JAN MUKAŘOVSKÝ

K JEVIŠTNÍMU DIALOGU

Správně praví E. F. Burian v článku „Divadelní syntesa“ (Život XV, č. 3 – 4), že v současném divadle znovu ožívá wagnerovské pojetí divadla jako syntesy několika umění. Rozdíl mezi wagnerovským pojetím a dnešním stavem, nebo – lépe řečeno – dnešním směřováním divadla, je ovšem rovněž zřejmý: moderní umění příliš zřetelně odhalilo kladné estetické působení vnitřních rozporů mezi složkami uměleckého díla, abychom mohli pojímat součinnost jednotlivých složek dramatu jako pouhé vzájemné doplňování se. Moderní jevištní dílo jeví se jako velmi složitá struktura (složitější než každá jiná umělecká výstavba), která dychtivě vssává všechno, co přináší současný rozvoj techniky a co poskytují umění jiná, zpravidla však proto, aby toho využila jako činitele kontrastního: zmocňuje se filmu, aby postavila v protiklad tělesnou realitu a nehmotný obraz, megafonu, aby konfrontovala zvuk přirozený se zvukem reprodukováným, reflektoru, aby jeho světelným mečem zpřetínala kontinuitu trojrozměrného prostoru, sochy, aby vyostřila antithesu gesta prchavého a gesta zkamenělého. Vše to působí, že umělecká výstavba dnešního scénického díla má ráz proteovsky proměnlivého procesu, jenž záleží ve stálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.). Pro teorii divadla je ovšem situace zajímavější než kdy jindy, avšak o to také nesnadnější, neboť staré jistoty zmizely a nových dosud není. Je dnes nesnadné nalézt i sám bod nejsnadnějšího přístupu do bludiště divadelní struktury. Kdykoli bychom se pokusili prohlásit některou složku dramatu za základní a nezbytnou, vždy může divadelník, historik divadla nebo etnograf ukázat prstem na některý dramatický útvar, který této složky postrádá. Přesto ovšem existují jisté složky, jež jsou pro divadlo charakterističtější než jiné a jimž proto připadá v jevištním díle úloha jednotícího tmelu. Jedna z nejzákladnějších je dialog; jemu, jeho funkci v divadle je věnováno několik poznámek, které následují.

Především, co je dialog? Linguisticky vzato, jeden ze dvou základních útvarů řeči, protiklad monologu, ovšem nikoli monologu divadelního, nýbrž takového jazykového projevu, jenž – byť i adresován posluchači – je svou nepřetržitostí do značné míry osvobozen od zřetele k jeho okamžité reakci i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou, v které se účastníci projevu nacházejí. Monolog může buď vyjadřovat subjektivní duševní stav mluvícího (v básnictví: lyrika), nebo vyprávět o událostech odtržených od aktuální situace časovou vzdáleností (v básnictví: epika). Dialog je naproti tomu těsně spjat se „zde“ a „ted“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou; proto se obratem ruky stává z posluchače mluvčí a funkce nositele jazykového projevu přeskakuje stále od účastníka k účastníku. To ovšem platí i o dialogu jevištním, jenž má ještě jednoho činitele navíc: publikum. To znamená, že zde ke všem přímým účastníkům dialogu přistupuje ještě účastník další, mlčenlivý sice, avšak důležitý, neboť vše, co je v divadelním dialogu řečeno, je zaměřeno k němu, k účinku na jeho vědomí. I při obyčejném, nedivadelním hovoru, nastane-li v něm případ, že se zájem všech účastníků kromě jednoho soustředí – na základě tajné úmluvy – na ovlivnění vědomí právě toho jediného, takže každé slovo hovoru má jiný význam pro smluvené účastníky a jiný pro něho, mluvíme o dobře či špatně sehraném divadle, komedii. Divadelní dialog je tedy mnohem složitější významově než hovor obyčejný. Vyřkne-li dramatis persona *A* jistou větu, je pro ni (jako ostatně v každém hovoru) význam této věty určen zřetelem k osobě *B*; není však nikterak jisto, že osoba *B* bude tento význam chápat, jak by si osoba *A* přála. Publikum může býti přitom vydáno stejné nejistotě jako osoba *A*; je však také možné, že bylo nějakým

hovorem předchozím, o kterém osoba *A* nemusí mít tušení, poučeno o nastrojení osoby *B*, takže překvapení osoby *A* z nenadálé reakce partnerovy nebude již překvapením publika. Může také nastat případ opačný: osobám na jevišti bude známo něco, o čem dosud neví publikum atd. Významová souvislost, která dodává smyslu prosloveným slovům, může být publiku společná jen s některými z jednajících osob, toto dorozumění s publikem může střídavě přecházet od osoby k osobě, nebo publikum může konečně rozumět významovému zaměření osob všech, třebaže si tyto osoby navzájem nerozumějí. Kromě toho je vždy v povědomí publika celá předchozí významová souvislost hry, o které nemusejí mít vědomost daleko všechny jednající osoby; mohou také nastat případy, kdy publikum je širě informováno o jevištní situaci než osoby dramatu (na př. tehdy, když publikum vidí špeha naslouchajícího rozmluvě, o němž nemají osoby na scéně tušení); konečně naráží vše, co je na jevišti řečeno, ve vědomí nebo v podvědomí publika na systém hodnot pro publikum platný, na jeho postoj ke skutečnosti. Všechny vyjmenované okolnosti umožňují nesmírně složitou souhru významů, a právě tato složitá souhra, odehrávající se v několika horizontech, tvoří podstatu dramatického dialogu.

Dialog, jsa vpjat do celku dramatického díla, nemusí ovšem být volný do té míry, aby mohl rozvinout všechny své nekonečně proměnlivé možnosti, nýbrž může být v své pohyblivosti omezen některou jinou složkou. Tak na př. realistické divadlo, jehož pojetí dialogu ještě dnes není zcela opuštěno, spjalo dialog v těsnou souvislost s půdorysem hry, t. j. se vzájemnými vztahy osob jako konstantních charakterů. Dialog slouží zde k tomu, aby během hry vzájemné vztahy osob stále zřetelněji vyhraňoval a aby tak každou osobu stále jasněji definoval pomocí jejího poměru k ostatním. Nepředvídanost významových zvrátů je proto dovolena jen potud, pokud nevádí tomuto hlavnímu účelu, nýbrž naopak mu slouží. Jinou možnou vázanost dialogu lze shledat na př. v středověkých hrách, kde dialog slouží k ilustraci děje. Proti těmto oběma služebnostem třeba postavit směřování dnešní jevištní praxe k dialogu osvobozenému ode všech pout, k dialogu jako nepřetržité hře významových zvrátů. Dialog osvobozený od služebností stává se jevištní poesíí: je v každé chvíli stejně končen jako znovu počínán. Stále znovu, bez závazku – ač ovšem nikoli bez latentního poměru – k tomu, co předcházelo, hledá slovo vztah k osobám, k aktuální situaci a k vědomí i k podvědomí publika. Není významové souvislosti, k níž by dialog takto pojatý nemohl odkudkoli dospět, ale není ani takové, od které by se nesměl vzdálit. Pro svobodný jevištní dialog nemůže platit aristotelský zákon pravidelně stoupajícího napětí, s druhé strany však není nemožné, že právě tato forma je s to, aby obnovila pocit tragičnosti vanoucí z antických tragedií, které vybíhají ve spor sice násilně ukončený, avšak ve skutečnosti nerozřešený a potenciálně do nekonečna pokračující.

*Program D*³⁷, sv. 8.