

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 vyzdvížení prostředku stylistického. Tak např. o staročeském *Sporu duše s tělem* bylo zjištěno, že střídání 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 útvarům *Sporu duše s tělem*. Dialog je zde tedy přizpůsoben potřebám reflexe, ztrácí 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 vztahujících, tudíž synonymických metonymií — člověk vzhledem k duši a týž člověk vzhledem k tělu. Oba jsou osamostatnělí, oběma se připisuje samostatné bytí — typická realizace synonym“.⁸⁾ — Úhrnem lze tedy o lyrickém dialogu říci, že i ve své nejvypracovanější podobě, jak jsme ji našli ve středověkém *Sporu*, zůstává jen jakousi obměnou, nikoli protikladem monologu, protože jeho významová výstavba má ráz převážně monologický; podobně jako jsme v dramatickém dialogu shledali 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 kajícnic*; 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.

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 políbiti 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 podobnoství!

Nanna: Sorva spatřily tyto rájské 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 milenec, 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 užité 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“ (*Prostá mysl 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

7) Úvod k vydání v Národní knihovně, Praha 1927, s. 23.

8) *Cit. d.*, s. 38.