

FUNKCE DIALOGU V CARAGIALEOVĚ ČRTĚ

Jiří Šrámek (Brno)

Ion Luca Caragiale se zapsal do rumunské literatury 19. století především jako dramatik. Avšak neméně zajímavou součástí jeho uměleckého odkazu se dnes stává specifický druh krátké prózy, na nějž se hodí termín *črta*.¹ Caragialeovy krátké prózy se objevovaly porůznu v časopisech už od sedmdesátých let a posléze zaujaly v autorově produkci přední místo. Mircea Tomuș nachází plným právem v Caragialeho tvorbě zvláštní, třetí tvůrčí období, jež navazuje na předchozí etapu komedii a které Tomuș definuje jako „období črt“.² Převážná část těchto osobitých literárních skic vyšla v letech 1899-1900 v bukurešťských periodických *Trn (Ghimpele)*, *Kapoun (Claponul)*, *Vesmír (Universul)* a *Rumunské šplechty (Moftul român)*. Črty, nebo — jak je Caragiale sám pojmenoval — „momentky“, vznikaly do velké míry v kontextu jeho novinářské činnosti, a to v podobě prozaických textů malého rozsahu, označovaných autorem zpočátku také jako „kroniky“ („cronicile“) nebo jakési „mozaiky“ (v rumunštině „zigzagurile“). Díky popularitě Caragialeových skic zdomácněl však v rumunské literárněvědné terminologii pro črtu také autorův neologismus „momentka“ (jak lze přeložit rumunský výraz „moment“, jehož základní význam je „okamžik“). Silvian Iosifescu například chápe Caragialeovu „momentku“ zcela jednoznačně genericky, když ji definuje jako „caragialeovskou črtu“.³ Pod pojmem črta se v genologii rozumí epický útvar fragmentárního rázu, který zachycuje určitý okamžik v životě postavy nebo charakterizuje nějaký lidský typ. Rozvoj črty, k němuž došlo v druhé polovině 19. století, bývá kladen do souvislosti s rozvojem realistické prózy, která se opírala o pozorování. K žánrovým předchůdcům črty můžeme

1 Nebo také *skica* (v rumunštině *schia*), definovaná jako krátké vyprávění, postavené na jediné události (srv. Adriana M i t e s c u , v: Al Săndulescu et al., *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei R. S. României, București 1976, s. 281).

2 Viz heslo „I. L. Caragiale“ v: Mircea Z a c i u et al., *Scritori români*, Ed. științifică și enciclopedică, București 1978.

3 Silvian I o s i f e s c u , *op. cit.*, s. XLVI. Podle Iosifeska vtiskl I. L. Caragiale žánru črty v rumunské literatuře podobu natolik definitivní, že se po něm humoristická črta ztožňuje s caragialeovským stylem (*op. cit.*, s. LVI). Pro výraznou roli humoru Dinu P i l l a t přímo prohlašuje, že Caragiale vytvořil v „momentkách“ žánr „komické skici“ (srv. Al. Sănduleanu et al., *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei R. S. României, București 1976, s. 281).

řadit tzv. *fysiologie*, „repliky podle skutečností“, drobné portréty originálních jedinců, jak je psali třeba Honoré de Balzac ve Francii nebo Costache Negruzzi v Rumunsku.⁴

Sérii Caragialeho „momentek“ zahájila maloměstská historka *25 minut* (*25 de minute*), jejíž první verzi uveřejnil *Konstitucionalista* (*Constituționalul*) dne 20. 8. 1899 pod titulem *Kronika* (*Cronica*). Tematicky čerpaly tyto drobné prózy, vycházející i pod různými pseudonymy („Falstaff“, „Nastratin“, „Zoil“ atd.),⁵ takřka výhradně z městského, přesněji řečeno bukuřešťského prostředí. Sběrka Caragialeových črt, nazývaných nejen „momentky“ nebo „skici“, nýbrž také „noticky“, „literární fragmenty“, „obrazy ze života“, „novely“, „stručné příběhy“, případně „fejtony“, byla posléze vydána knižně v roce 1901 pod titulem *Momentky* (*Momente*) a v rozšířeném výběru pak ještě v roce 1908 jako *Momentky, skici, vzpomínky* (*Momente, schițe, amintiri*). Analýzy caragialeovského dialogu, jemuž je věnována tato studie, se opírají o kritické vydání, doplněné obsáhlým poznámkovým aparátem, které vyšlo pod titulem *Momentky, skici, kritické poznámky, Sebrané spisy, II* (*Momente, schițe, notițe critice, Opere, II*, Ed. de stat pentru literatură și artă, București 1960). Tento rozáhlý výběr přináší 133 titulů a představuje takřka vyčerpávající soubor autorových krátkých próz. Vyznačuje se tím, že obsahuje výhradně texty ze sbírek, které pro tisk připravil za svého života sám autor (*Momente*, Socec, București 1901, *Schițe ușoare*, Socec, București 1907, *Schițe nouă*, Adevărul, București 1910). Některé ze skic zařazených do těchto svazků opatřil autor navíc různými vysvětlujícími podtituly jako „fragmenty“ („fragmente“), „stará kronika“ („cronică veche“), „realistický příběh“ („anecdotă realistă“), „anekdotická vzpomínka“ („reminiscență anecdotică“), „historická anekdota“ („anecdotă istorică“), „pesimistická novela“ („nuvelă pesimistă“), „novela“ („nuvelă“), „malá komedie“ („comedioară“) a podle charakteru textu třeba i „lidová přednáška“ („prelegere populară“), „pedagogická poéma“ („poema pedagogică“), „reportážní článek“ („articol de reportaj“) nebo „zpráva“ („dare de seamă“).

Caragiale jako prozaik uplatňoval samozřejmě zkušenosti, kterých nabyl s dramatickým dialogem, zejména výrazné individualizace postav podle způsobu vyjadřování, s jejich typickými fonetickými, syntaktickými i lexikálními zvláštnostmi.⁶ V *Pedagogu z nové školy* (*Un Pedagog de școală nouă*) nebo

4 Z črt Caragialeho jsou fysiologiím nejbližší portréty na způsob *Žvanilů* (*Moftangii*, 1893), které autor charakterizuje v *Rumunských šlechtěch* (*Moftul români*), kde vycházely, jako „fyzicko-psychologické národnostní studie“.

5 Srv. Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, Ed. II, Ed. pentru literatură, București 1969, s. 98–99.

6 Nad genezí komického efektu v mluvě Caragialeových postav se zamýšlí Ștefan C a z i m i r, *Caragiale — universul comic*, Ed. pentru literatură, București 1967, s. 52–53, 159, 166, 175, 178, 226 et sq.

v *Soutěži (Emulațiune)* tak využívá komunikace mezi postavami k předvedení navýsost osobitého jazyka komické figurky, svérázného profesora a latinizujícího puristy Maria Chicoșe Rostogana. Silvian Iosifescu nicméně shledává v Caragialeově črtě další dramatické prvky. Zjišťuje v ní existenci scénické textury spolu s gradací, jež směřuje k dramatickému vyvrcholení.⁷ Má zcela pravdu, protože Caragiale jako bytostný dramatik konstruoval své drobné prózy vesměs jako (komické) dramatické zápletky. Postavení dialogu v črtě nabývá tak u klasika rumunské literatury osobitých forem. Nelze také přehlédnout vysokou frekvenci tohoto kompozičního prostředku. Caragiale používá nepřímé řeči velice poskrovnu, takže naprostá většina jeho dialogů patří k onomu typu, jež Lubomír Doležel označuje jako „základní“, to jest takový, v němž jednotlivé repliky jsou vyjádřeny přímou řečí.⁸ Přesto funkce dialogu jako prvku epické struktury v „dramatické textuře“ Caragialeovy črty vyvolala doposud u badatelů pozornost jen ojedinelou.⁹

Vypravěčův part v ní nezřídka připomíná scénické poznámky, které v dramatickém textu pouze uvádějí místo děje a udávají pohyby a mimiku mluvčích. Nikoli náhodou mnohé z Caragialeových skic, jako například *Spravedlnost (Justiție)*, *Petice (Petiție)*, *Rumunské státní dráhy (C.F.R.)*, *Přátelé (Amici)*, *Dva losy (Două loturi)* byly zdramatizovány a některé z nich, jako třeba *Návštěva (Viziță)*, *Řetěz slabostí (Lanțul slăbiciunilor)*, *Telegramy (Telegrame)*, se dočkaly i filmového zpracování. Črty, které se skládají jen z dialogizovaných pasáží a navíc uvádějí pouze jména postav a případně stručné didaskálie (přesně tak, jak tomu je v dramatickém textu), nejsou žádnou výjimkou. *Rumunské státní dráhy (C.F.R.)*, *Rumunská škola (Școala română)* nebo *Na poště (La poștă)* lze uvést jako názorný příklad takového v pravém slova smyslu dramatického dialogu. Totéž lze říci o *Přátelích (Amici)* nebo *Čaji o páté (Five o'clock)* a platí to de facto i o povídkách jako *Dusná atmosféra (Atmosferă încărcată)*, *Politika (Politică)*, *Maturita (Bacalaureat)*, *Dárek (Cadou)* nebo *K pronajmutí (De închiriat)*, třebaže tyto krátké prózy dramatický text formálně nenapodobují. *Jak se domlouvají venkovani (Cum să înțeleg țăraniiii)* je kratičký dramatický gag, který těží ze slovní komiky replik.

7 Silvian Iosifescu, „Introducere“, v: I.L. Caragiale, *Opere, I*, Ed. de stat pentru literatură și artă, București 1959, s. XXXIV.

8 Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy, Výstavba textu*. Čs. akademie věd, Praha 1960, s. 169.

9 Srv. např. vývoj dialogu, jak se o něm zmiňuje Ștefan Căzimir, *op. cit.*, s. 236–265. Caragialeův dialog sklouzává podle Căzimira do obskurnosti nebo konfučnosti a nepřináší očekávanou odpověď. Oblíbený prostředek pro uspořádání komického prostoru představuje pro Caragialeho symetrie, včetně její specifické varianty, inverze. Individualizované mikrostruktury ústí do komična spojeného s typickou dikcí určité postavy.

Ačkoliv mluvený dialog v Caragialeho črtách převažuje, výměnu názorů je možné realizovat i formou konfrontace úryvků psaného textu. Přesně tak je podána vstupní informace o chystané návštěvě knížete v provinčním městě v *25 minutách*. Jednotlivé novinové zprávy o významné události jsou střídavě brány z vládních a z opozičních novin. Také v črtě *Časy se mění (Tempora)* je do vyprávění zařazeno několik delších citátů z novin, jež se vztahují k občanským aktivitám hrdiny příběhu, studentského vůdce Coriolana Drăgăneska. Stejně je tomu v črtě *Jak je to s námi (Cum stăm)*, která využívá novinových zpráv k dokreslení situace v době rumunského konfliktu s Bulharskem. Skica *Z výhod tisku (Din foloasele tiparului)* střídá vypravěčský part s citáty, většinou z novin. V anekdotickém příběhu *1. duben (1 april)* se namísto úryvků z novinových článků objevují dopisy a telegramy, v nichž se řeší osud podinspektora rumunských státních drah Costiky Petrăcheska. Stejně je tomu v příběhu *Hloupý učitel (Dascăl prost)*, vyprávějším o marném vypravěčově pokusu přimluvit se za špatného žáka z dobré rodiny u profesora Pricupeska, který si svou pedagogickou zásadovostí kazí pozici u společenské smetánky. Skica *Telegramy (Telegrame)* popisuje maloměstský skandálek zase prostřednictvím telegramů, jež si o nepříjemné události navzájem vyměnili advokát, prokurátor, ministr spravedlnosti, ministr vnitra, dopisovatel novin a místní prefekt. Stejnou formou, pouze s tou výjimkou, že funkci telegramů v textu přejímají pilné dopisy, líčí trampoty jedné školy s nedostatkem dřeva na topení v zimě črta *Pilné (Urgent)*. *Antologie (Antologie)* přináší dokonce několik pozoruhodných ukázek ze sbírky anonymních dopisů. *Hrozná sebevražda v ulici Věrnosti (Groaznică sinucidere din strada Fidelității)* referuje o sebevražedném pokusu z nešťastné lásky slečny Portje Popeskové výhradně prostřednictvím novinových zpráv o smutné události a jejích následcích, takže vypravěčský part se vytrácí beze zbytku. Oba postupy, citování úryvků z novin a z dopisů, je ovšem možné spojit, jak ukazuje *Vánoční kronika (O cronică de Crăciun)*, která líčí trampoty spojené s hledáním námětu pro vánoční číslo. *Rumunský družstevnický kongres (Congresul cooperativ român)* má originální formu zápisu o vystoupení různých členů na zakládací schůzi nového spolku a v *Spravedlnosti po rumunsku (Justiția română)* a v *Spravedlnosti (Justiție)* jsou formálně napodobeny protokoly o výslechu účastníků soudního sporu. Črty *Parlamentare (Parlamentní projevy)* a *Z Orientu (Orientale)* parodují zápisy z fiktivních debat vedených v zastupitelských sborech. V této souvislosti je třeba poznamenat, že Caragiale s oblibou zařazuje do svých krátkých próz i takové heterogenní, „cizí“ texty, které explicitní dialogický charakter postrádají. Například obsahem črty *Čistokrevní Rumuni (Românii verzi)* je přepis stanov „vlasteneckého“ sdružení a podobně skica *Protokol (Proces-verbal)* je stylizována jako hlášení policejního komisaře. Črty, v nichž dialogu připadá ome-

žená role, jsou u Caragialeho více než sporadické. Bylo by možné citovat nanejvýš několik titulů, jako například *Autoritu (Autoritate)*, *Jak se rodí časopis? (Cum se naște o revistă?)* nebo *Čtvrteční kroniku (Cronica de joi)*. Patřila by sem konečně i — žánrově u Caragialeho zcela ojedinelá — pseudo-legenda *Svatá Jenoféfa (Sfinta Ghenoveva)* o patronce Paříže, koncipovaná v ironizujícím duchu, který připomíná Anatola France.

Caragialeovská črta bývá nejčastěji prezentována ve formě vypravěčova zážitku. Vlastní vyprávění je však přítom redukováno na minimum. Vyplňuje zejména úvodní pasáž, jíž připadá funkce expozice, která udává prostředí děje, eventuálně představí jeho hlavní aktéry. Tak je tomu třeba v *Borisi Saravovovi (Boris Sarafoffl...)*, příběhu o bulharském anarchistovi, nebo v *Inspekci (Inspețiune)*, kde se vypráví o nepochopitelné sebevraždě vzorného úředníka Anghelaka. Prostřednictvím dialogu lze však vstoupit také rovnou *in medias res*, což je řešení incipitu, s jakým se můžeme setkat v *Mitikovi (Mitică)* nebo i v *25 minutách*. Téma příběhu obvykle vyjde najevo v prvních replikách dialogu, který počínající děj vzápětí dramatizuje a vytváří kolizi, vyžadující jeho další rozvoj. Kolize ovšem neznamená jen počáteční moment střetu zájmů jednotlivých postav, mezi nimiž vzniká trvalý rozpor. Počáteční disharmonie může být odstraněna takřka neprodleně sladěním postojů. Příkladem takového vedení dějové linie je — dejme tomu — úkol, který se partner dialogu (běžně je jím sám vypravěč) uvolí přijmout. Tak vypravěč v *Maturitě* projeví ochotu vyhovět přání paní Georgeskové, jejíž synek má ve škole potíže, a upřímně se snaží přimět svého přítele, profesora filozofie Popeska, aby dal chlapci lepší známku, než si zaslouhuje. Kolize vyřešená v rovinně úvodního dialogu se zde ovšem jen přesouvá do sekundárního dialogu, v němž se vypravěč snaží zhostit převzatého úkolu.

Dialog, do něhož partneři vstupují, je zpravidla spojen s chronotopem setkání. Roli jednoho z účastníků přebírá vypravěč v první osobě, který je současně i autorem sporého a neosobního komentáře.¹⁰ Předmětem rozhovoru se stává buď nějaký aktuální problém veřejného rázu, jako třeba spor o zavedení státního monopolu na alkoholické nápoje v *Dusné atmosféře (Atmosferă încârcată)*, nebo nějaký osobní problém vypravěčova partnera, jako například účinné ženské „vyjednávání“ Mandakovy manželky v *Diplomacii (Diplomație)*. Typický Bukurešťan Mitika, hrdina skic *Mitika a Zase Mitică (Tot Mitică)* si zase vymýšlí bonmoty a vypráví je svým přátelům. Názorová nejednotnost mluvčích se obvykle neřeší vítězstvím jednoho z opačných názorů, který díky přesvědčivé argumentaci nabude definitivní

10 Nejedna z Caragialeho črt přitom obsahuje nepochybně autobiografické prvky. Například v *Konferenci (O Conferență)* se autor zmiňuje o své práci divadelního nápovědy, kdy mu ženy říkaly „Janku“, a v *Tomášově neděli (Duminica Tomii)* podobně vzpomíná zase na šťastné dětství.

převahy. Rozuzlení přichází spíše v podobě otevřeného konce, kdy vypravěč pochopí zbytečnost dalšího pokračování debaty, jež nabývá charakteru „dialogu hluchých“. Například v závěru črty *Poslední vydání (Ultima oră!...)* se vypravěč jen tváří, jako by přijal způsob pohledu svého partnera, novinového reportéra. Ve skutečnosti tak jen ukazuje na jeho nekritickou a směšnou předpojatost. Chronotop setkání ovšem nevylučuje účelový rozhovor, při němž vypravěč nebo hrdina vyhledá druhou osobu s jasným cílem, buď zcela nezištně, jako když v *Návštěvě (Vizită)* jde vypravěč blahopřát paní Popeskové k narozeninám jejího synka, nebo ve snaze něco získat, jako třeba shovívavost profesora přímluvou ve prospěch slabého žáka, o níž vypráví *Řetěz slabosti (Lanțul slăbiciunilor)*. K účelovému rozhovoru dochází běžně při úředním jednání: na registratuře, kde se například návštěvník v *Petici (Petițiune)* zajímá o osud žádosti, kterou podal před časem jeho přítel, nebo v advokátní kanceláři, kde Lae Popescu, hrdina *Článku 214 (Art. 214)*, hledá důvody pro svou žádost o rozvod. Obvyklé prostředí, do něhož je chronotop setkání s následným caragialeovským dialogem zasazen, je téměř bez výjimky neutrální: úřad, kancelář, škola, tržiště, nádraží, vlak, tramvaj, hostinec, ulice a podobně. Výměna replik přitom působí dojmem naprosté autentičnosti, mnohdy snad až banality. Zastupující prefekt v *25 minutách* se zoufale snaží přimět kněžku, aby nedal příkaz k odjezdu zvláštního vlaku, dokud prefektova žena nestačí dorazit na slavnostně vyzdobené nádraží, aby mohla být náležitě představena kněžecímu páru. Protagonistou črty *Citová výchova u dobytka (Educațiunea sentimentală la vite)* je obchodník, který přišel na výstavu hovězího dobytka na statku Cocioac. Při nákupu přirozeně smlouvá a posléze reklamuje vadné zboží ve věcném dialogu, vedeném s bezprostředními oponenty, kteří se na obchodním jednání podíleli. Dialog mezi učitelem a žákem se rozvíjí naprosto autenticky ve vyučovací hodině, jak to popisuje skica *O kometě (Despre cometă)*.

Z uvedených příkladů vyplývá, že caragialeovský dialog nemá nic společného s polyfonní skupinovou konverzací. Jde o zřetelně převažující juxtapozici dvou mluvčích, v níž nejčastěji stojí „já“ proti „ty“ v narativní perspektivě subjektivního vypravěče. Rozhovor mezi partnery samozřejmě nevylučuje možný sled několika dialogů za účasti rozličných dvojic mluvčích. Sekvence několika dílčích dialogů, opatřená jen úvodní a závěrečnou pasáží, vytváří například skicu *Rumunské šplechty (Moștul român)*. Caragialeovské dialogy, realizované prostřednictvím chronotopu setkání dvou partnerů, nelze charakterizovat ani jako nějaké „situační“ rozhovory. V různých podmínkách vzájemného kontaktu mezi postavami plní především ústřední funkci dialogu, a to funkci komunikativní. Přesvědčování, poučování, smlouvání a podobně neznamenají zde nic jiného než subfunkce, podřízené výše zmíněné funkci základní.

Současně tyto dialogy představují hlavní kompoziční postup, jehož prostřednictvím se vyvíjí dějová linie. Také další uzlové momenty této linie, krize a peripetie, jsou pevně zakotveny v dialogicky konstruované ose Caragialeovy črty. Iancu Verigopolu, hrdina *Malých úspor* (*Mici economii*), sice nikde nepracuje, ale žije si velmi dobře díky „malým úsporám“ své krásné manželky, jinak řečeno penězům, které — jak vypravěč z rozhovoru s hrdinou pochopí — půvabná paní Aglae zřejmě dostává od cizích mužů za poskytnutou přízeň. Jedno takové dobrodružství, spojené s výhodným nájmem luxusního bytu, přitažlivá Iankova manželka patrně právě prožívá, zatímco vypravěč sedí se svým přítelem v hale hotelu Continental, kde oba čekají na ženin příchod. Jak vidíme, i pointa může být vložena do replik, které tvoří závěr črty. Nejčistší příklad takového vyvrcholení děje v dialogu se najde v *Slavnostním dni* (*O zi solemnă*), příběhu o neúnavném starostovi, který se ze všech sil snažil, aby se jeho bezvýznamné provinční městečko zviditelnilo. Hyperbolizující a ironizující pointa je vložena do formy přímého dialogu. Městečko Mizil se sice nestalo správním centrem okresu, ani posádkovým městem, případně biskupstvím nebo sídlem detašované lékařské fakulty univerzity v Jasech, jak o to jeho první občan usiloval, ale jméno obce se nakonec objeví aspoň na směrové tabulce železničního vozu:

— Kam to zase jede ten starosta, co pořád něco shání?

— Do Bukurešti.

— A co tam v Bukurešti hledá?

— Jde na Rumunské státní dráhy, zařídít, aby na bílé tabulce s červenými písmeny, která udává směr obou rychlíků projíždějících Mizilem, od nynějška stálo *Berlin — Bukurešť přes Vratislav — Midil*, a opačně *Bukurešť — Berlin přes Midil — Vratislav*.

Na dialogickou polarizaci vlastního narativního pásma odkazuje v Caragialeho črtách neustálý ohled vypravěče na přítomnost adresáta, s nímž hrdina příběhu nejednou vstupuje do explicitovaného kontaktu. Oslovuje ho přítom jako „čtenáře“ („citor“), „milého čtenáře“ („amabile citor“) nebo — v množném čísle — „milované čtenáře“ („iubiți lectori“), jindy zase užívá obecnějších výrazů jako „dámy a pánové“ („doamnelor și domnilor“), „můj pane“ („domnul meu“), „paní“ („doamnă“) nebo „milostpaní“ („cocoanelor“) a podobně. Není patrně bez významu, že explicitovaná komunikace s adresátem je nejzřetelnější ve skicách z raného období, jako jsou například *Fantastická kronika* (*Cronică fantastică*), *Křížem krážem* (*Zig-zag!*) nebo *Manifest „Kapouna“* (*Manifestul „Claponului“*), které autor publikoval v sedmdesátých letech v časopisech *Trn* a *Kapoun*. Tyto a jim podobné texty obsahují časté apostrofy čtenáře, apelují na jeho city, odvolávají se na jeho úsudek a nevyhýbají se ani metatextovým prvkům, poznámkám a komentářům, které se týkají vyprávěného příběhu. Nepochybně se na tom do značné

míry podílely i rozpaky autora, začínajícího v oblasti prózy. Podobně je však stylizována i *Falbova kometa (Cometa Falb)*, která vyšla ve *Vesmíru* až v roce 1899. V dvacátém století se z tohoto prostředku stane jeden z charakteristických postupů postmodernistické metafikce. Nicméně v jiném historickém kontextu vstupuje tímto způsobem do Caragialeho črt prvek spíše tradiční, připomínající počátky umělecké prózy.

Je-li dramatický dialog řetězem akcí a reakcí, pak „dialogická řeč“, jak vysvětluje Jan Mukařovský, je osobitý druh jazykové (významové) výstavby.¹¹ Na rozdíl od dramatu, které spočívá na konfliktu, jenž je nutno řešit na úkor jedné nebo druhé strany, Caragialeho črta je postavena na problému, jenž se v pointě řeší poznáním. V Caragialeho drobné epice se stává privilegiovaným způsobem pro znázornění (vyjádření) uzlových momentů děje dialog jako kompoziční postup. Nabývá tak specifické dějotvorné funkce, nikoli však v tom smyslu, že by znamenal vyprávění o událostech, představoval jakýsi „epický“ dialog v brechtovském pojetí, nýbrž tak, že se stává přímou a nedílnou součástí události, jež tvoří jeden ze základních prvků epické struktury jako celku.¹² Takto definovaná dramatická funkce dialogu patří ke konstitutivním a charakteristickým rysům caragialeovské prózy.

11 Jan M u k a ř o v s k ý , „Dvě studie o dialogu“, v: *Kapitoly z české poetiky, I.* Svoboda, Praha 1948, s. 133–134.

12 Constantin C r u c e r u neváhá v této souvislosti mluvit o „dramatické funkci“ dialogu, který dovede zpodobit události (*Dialogul în proza artistică actuală, Elemente și procedee ale stilului oral*, Universitatea din București, București 1981, s. 24–25).