

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. Martina Skřivanová**

Diskurzivní analýza „Mamet-speaku“: promítání moci do jazyka a jeho  
limity

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Kladný**

Praha 2015

# OBSAH

ABSTRAKT .....	5
<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2. ROZPRAVA O METODĚ</b> .....	<b>10</b>
2.1. <u>Analýza dramatu</u> .....	10
2.2. <u>Aplikování diskurzivní analýzy na drama</u> .....	13
<b>3. MOCENSKÉ VZTAHY</b> .....	<b>15</b>
3.1. <u>Duální povaha mocenských vztahu podle Foucaulta</u> .....	15
3.1.1. <i>Oleanna</i> .....	16
3.1.2. <i>Glengarry Glen Ross</i> .....	23
3.2. <u>Ambivalentní a polysémická povaha moci a solidarity v Mametových hrách</u> .....	24
3.2.1. <i>Oleanna</i> .....	25
3.2.2. <i>Glengarry Glen Ross</i> .....	42
<b>4. LIMITY JAZYKA</b> .....	<b>64</b>
4.1. <u>Charakteristika „Mamet-speaku“</u> .....	64
4.2. <u>Neúspěšná komunikace</u> .....	66
4.3. <u>Komunikace jako chování</u> .....	72
4.4. <u>Efekt izolace a odcizení v jazyce</u> .....	74
<b>5. ZÁVĚR</b> .....	<b>78</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>80</b>

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. ledna 2015

Martina Skřivanová

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce, Mgr. Tomáši Kladnému, za ochotu, čas strávený s mou prací a za doporučení vhodných sekundárních zdrojů.

Můj velký dík patří také Robertu Combsovi, Ph.D., ke kterému jsem měla v rámci bakalářského studia možnost chodit na kurz „American Drama II“ na *George Washington University*. Probudil ve mně vášeň pro americké drama a naučil mě o něm přemýšlet.

## **ABSTRAKT**

Práce analyzuje hry *Oleanna* (1992) a *Glengarry Glen Ross* (1983) současného amerického dramatika Davida Mameta. Zabývá se použitým diskurzem a otázkou mocenských vztahů postav, které zkoumá ze sociolingvistického hlediska. Práce nejprve definuje mocenské vztahy podle Michela Foucaulta a ukazuje, že komunikace může sloužit jako nástroj, jak působit na ostatní. Práce vychází primárně z teorie Deborah Tannen o ambivalentní povaze solidarity a moci a představuje jejich pět oblastí zkoumání: nepřímost, přerušování, ticho a mnohomluvnost, zavádění nového tématu a slovní konflikt. Na vybraných dialogích z her ukazuje, jak tyto aspekty dále ovlivňují jednání a chování postav, a zkoumá účinky výpovědí včetně mocenského působení. Práce se rovněž zabývá otázkou neúspěšnosti komunikace, která je zkoumána z pohledu jazykových funkcí Romana Jakobsona, principu kooperace Paula Grice a principu zdvořilosti Geoffreyho N. Leech.

### **Klíčová slova**

Mamet, *Oleanna*, *Glengarry Glen Ross*, diskurz, moc, mocenské vztahy, neúspěšnost komunikace

## **ABSTRACT**

This master's thesis analyses the following plays by contemporary American playwright, David Mamet: *Oleanna* (1992) and *Glengarry Glen Ross* (1983). The thesis deals with the discourse that was used and the question of the characters' power relations, which are examined from a sociolinguistic point of view. Firstly, the thesis defines power relations according to Michel Foucault and shows that communication can serve as an instrument of how to act upon others. The thesis is primarily based on the theory of Deborah Tannen, who observes the ambivalent nature of solidarity and power, and introduces her five areas of interest: indirectness, interruption, silence versus volubility, topic raising and verbal conflict. The thesis examines a selection of dialogues from the plays in order to elucidate how these aspects further influence the actions and behaviour of the characters, and explores the effects of the utterances including the effects of power. The thesis also deals with the question of failure of communication, which is examined from the perspective of Roman Jakobson's functions of language, Paul Grice's cooperative principle and Geoffrey N. Leech's politeness principle.

### **Key Words**

Mamet, *Oleanna*, *Glengarry Glen Ross*, discourse, power, power relations, failure of communication

# 1. ÚVOD

David Mamet je současný americký dramatik, scénárista, esejista a režisér. Za hru *Glengarry Glen Ross* z roku 1983, která je v práci analyzována, obdržel v roce 1984 Pulitzerovu cenu. *Glengarry Glen Ross* je hra o realitních makléřích a jejich americkém snu, která může místy připomenout *Smrt obchodního cestujícího* od Arthura Millera i absurdní drama Harolda Pintera. Druhá hra, na kterou se práce zaměřuje, *Oleanna* z roku 1992, sice nebyla oceněna žádnou prestižní cenou, ale zato vyvolala v americké společnosti diskuzi o politické korektnosti a sexuálním harašení. Vybrané hry jsou však primárně o něčem jiném: o selhávání komunikace a o mocenských vztazích. Práce se snaží ukázat, proč spolu tato témata úzce souvisí.

V první části druhé kapitoly bude nastíněna problematika sémiotiky divadla a dramatu, aby se práce vůči analýze divadla vymežila, ale zároveň aby komplexnost otázky neopomněla. Práce považuje text Mametových divadelních her za plnohodnotný pro následnou analýzu. Nejdůležitější složkou Mametových her je složka jazyková, která je v psaném textu plně obsažena; může být aktualizována vnímavým čtenářem stejně tak jako režisérem a herci v určitém představení. Tato část se zabývá jednotlivými složkami dramatického díla, aby ukázala, že složka divadelní a performativní je předmětem jiného zkoumání. Přichází i s otázkou nutné realizace díla v čase a prostoru a v konkrétní inscenaci a s otázkou aktualizace hlavního a pomocného textu, ale dochází k závěru, že pro analýzu jazyka a diskurzu je text her dostačující.

Ve druhé části druhé kapitoly bude představena myšlenka, že drama je prezentováno jako síť výpovědí vyřčených v určitém kontextu, což umožňuje hry zkoumat pomocí oněch výpovědí. Tato část práce poukazuje na to, že výpovědi je však třeba segmentovat do konkrétních kontextů. Dále se zabývá otázkou diskurzivní analýzy jako metody, která by měla propojovat detailní analýzu textu s analýzou účinků výpovědí. Práce se vzhledem ke svému rozsahu zaměřuje na přístup Deborah Tannen, jejíž metoda zkoumání nadřazenosti a podřazenosti vychází z pěti konkrétních otázek: zabývá se nepřímostí, přerušováním, málomluvností a mnohomluvností, zaváděním nového tématu a slovním konfliktem.

První část třetí kapitoly definuje mocenské vztahy, které jsou předmětem analýzy vybraných Mametových her. Čerpá z teorie Michela Foucaulta, který odlišuje mocenské

vztahy od vztahů komunikace a objektivních kapacit. Vztahy mocenské a vztahy komunikace se však mohou překrývat, a komunikace může mít mocenské účinky. Tato kapitola rovněž ukazuje zakloubenost mocenských vztahů do společnosti. Boje o moc, ke kterým v interakci postav dochází, by nebylo možné analyzovat bez kontextu moci, který účastníky komunikace přesahuje. Tato část rovněž představí myšlenku, že mocenské vztahy nejsou jednostranné.

Druhá část třetí kapitoly aplikuje přístup Deborah Tannen na obě hry a ukazuje, jak ambivalentní je z tohoto hlediska povaha moci. Tato část je stěžejní pro celou práci, protože přichází se samotnou analýzou výpovědí v konkrétních kontextech. Používá barevné zvýraznění textu, aby odkryla vzorce, které se ve výpovědích objevují. Snaží se chronologicky zmapovat klíčové situace her, aby ukázala, k jakým účinkům v interakci dochází, a že postavy procházejí nejen osobním vývojem, ale i vývojem z hlediska způsobu, jakým vypovídají a jakým jsou schopni ovládat diskurz, který se jich týká. Jedná se o akademický diskurz v *Oleanně* a obchodní diskurz v *Glengarry Glen Ross*.

Čtvrtá kapitola ve své první části definuje jazyk Mametových her, který je tak specifický, že se o něm dokonce mluví jako o „Mamet-speaku“ neboli „mametovštině“. Práce přichází s definicí až v této části, aby shrnula a osvětlila výpovědi, které byly analyzovány v předchozí kapitole.

Druhá část čtvrté kapitoly zmiňuje komunikační model Romana Jakobsona a příslušné jazykové funkce. Snaží se ukázat, proč v Mametových hrách dochází k neúspěšné komunikaci. Ukazuje, že selhává zejména poznávací funkce. Tato část se také věnuje zásadám komunikace a porušování principu kooperace a zdvořilosti, které osvětluje, proč je komunikace Mametových postav neúspěšná.

Třetí část se věnuje komunikačním axiomům školy Palo Alto. Vysvětluje, proč je třeba se vždy zabývat celou interakcí a ne pouhým sdělením, a navrhuje, že každé chování je komunikací. Tato část navíc rozvíjí, že důvod, proč dochází k neshodám v komunikaci, nemusí být jen na rovině obsahu, ale i na rovině vztahu mezi jednotlivými účastníky interakce.

Čtvrtá část čtvrté kapitoly shrnuje, k jakým efektům dochází, když je komunikace neúspěšná a selhává, ale snaží se i přijít na to, z čeho toto jednání vyplývá. Postavy jednájí jako ti, kteří plní své sociální role. Vypovídají skrze diskurz, který si museli osvojit a který se museli naučit používat.



Cílem práce je ukázat, že výpovědi Mametových postav vyplývají z diskurzu podmíněném ideologií a sociálními rolemi a odkrýt vzorce jejich vypovídání.

## 2. ROZPRAVA O METODĚ

### 2.1. Analýza dramatu

Drama je text, který slouží jako předloha k inscenaci. Nicméně můžeme analyzovat samotný text her – z jejich psané podoby, nezávisle na provedení. Divadlo je tak komplexní fenomén, že v jeho případě lze mluvit hned o několika úrovních sémiotické analýzy. **Keir Elam** tvrdí, že se lze zaměřit na divadelní či performativní text, ale i na psaný, dramatický text. Otázkou je, zda tyto dva způsoby spadají do stejné oblasti zkoumání. Elam, který ve své knize *The Semiotics of Theatre and Drama* předkládá vývoj sémiotických teorií znaků v divadle, udává jako příklad komplexnosti této otázky **Otakara Zicha**, který sám v divadle rozpoznává dvě složky – viditelnou a slyšitelnou. Poukazuje na to, že mezi těmito heterogenními, avšak vzájemně provázanými systémy nutně existuje vzájemný vztah a souvislost. Podle Zicha tedy nelze ani jeden ze zmíněných systému upřednostňovat. Sám Zich tuto myšlenku shrnuje takto: „Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).“<sup>1</sup> Psaný text tedy podle něj musí být vždy realizován: „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování.“<sup>2</sup> Pokud tedy někdo analyzuje pouze psaný text, který nevidí zinscenovaný, chybí mu celá optická složka, ale i složka akustická, protože herci dávají svými hlasy psanému textu další význam. Znakem je totiž i jejich intonace, rychlost či intenzita projevu a tak dále. Zich nabízí řešení, když prohlašuje dramatické umění za „spojení několika umění, z nichž žádné nemá z estetického hlediska přednost před druhými, nýbrž všechna jsou – v hotovém námi vnímaném díle – umělecky rovnocenná.“<sup>3</sup> Všechny tyto složky je však podle něj nutné vnímat (tedy ne číst), protože dramatické dílo je „časové“<sup>4</sup>:

[...] Každé dramatické dílo existuje jen určitý, omezený čas: začíná v jistém okamžiku, probíhá určitou dobu, načež se zase v jistém okamžiku končí. Před

---

1 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986, [dále: „Zich“] s. 18-19.

2 Zich, s. 19.

3 Zich, s. 26.

4 Zich, s. 19.

tímto začátkem a po tomto konci neexistuje. [...] Tu [u děl hudebních a vlastně i u básnických, pokud jsou prováděna hudební hrou, zpěvem, recitací, vypravováním] jsou však možné zápisy, zachycující písmem obyčejným a notovým vše, co je třeba. Taková kniha nebo partitura ovšem „nezní“, obsahuje, jak se říká, jen „mrtvé“ značky, jež nutno teprve provedením „oživit“; nicméně je to něco *trvajícího*, něco mimo čas, něco, z čeho lze kdykoliv umělecké dílo samo uskutečnit ať již reálně – provedením – nebo ideálně – čtením.<sup>5</sup>

Psaný text by se pak dal považovat za text plný těchto „mrtvých“ značek, kterým musí dát čtenář vlastní význam, a musí tak zastat funkci režiséra. I když si je v duchu může oživit, když si pohraje s intonací, kromě jevištních poznámek asi při prvním čtení víc ve své představě „neuvidí“. Na druhou stranu, **psaný text umožňuje důkladnou sémiotickou analýzu složky jazykové, zejména pokud je hra postavena na hře jazyka**. Je to zdroj, ke kterému se ten, kdo představení analyzuje, může – ideálně po shlédnutí nějaké inscenace – vrátit.

**Roman Ingarden**, který se zabýval ontologií uměleckých děl, si dále všímá, že text divadelní hry je dvojitý:

[...] v „psaném“ dramatu jdou vedle sebe dva různé texty: jednak pomocný text, tj. údaje o tom, kde, ve které době atd. se dotýčná, líčená historie odehrává, kdo právě mluví a ev. také, co momentálně dělá atd.; jednak hlavní text samotný. Tento se sestává výlučně z vět, jež znázorněné osoby „skutečně“ *pronášejí*.<sup>6</sup>

Hlavní text je to, co herci zinscenováním aktualizují, a co by Zich považoval za „mrtvé značky“, kterým je třeba dát tu správnou intonaci i rytmus. Pomocný text, jehož „mrtvé značky“ jsou aktualizovány hereckými výstupy, pak dopomáhá dosažení správného efektu hlavního textu. V Mametových hrách převažuje text hlavní; Mamet používá minimum jevištních poznámek. Text jeho her lze přirovnat k přepisu průběhu konverzace.

---

5 Zich, s. 19-20.

6 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 212.

**Jan Mukařovský** drama podrobněji rozebral ve své přednášce „Estetika dramatu a filmu“, jejíž záznam vyšel jako součást knihy *Umělecké dílo jako znak*. Mukařovský také uznává, že divadlo je souborem několika složek, a je proto mnohonásobnou strukturou: „[p]o této stránce se drama odlišuje od ostatního umění bohatstvím a samostatností složek. Každá složka má zas svou složitost.“<sup>7</sup> Tyto složky jsou podle něj v neustálém souboji: „Nejde tu o rovnováhu, nýbrž spíše o spor. Rovnováha v jisté chvíli je v následující chvíli porušena. **Vždy některá složka vede** – získává si více místa na úkor ostatních.“<sup>8</sup> Mukařovský dává za příklad hry režiséra Alexandra Jakovleviče Tairova, v jehož avantgardních hrách vede složka herce, a japonské divadlo, kde slovo ustoupilo gestu. **V Mametových hrách by pak z tohoto hlediska nejvíce vedlo naopak slovo – řeč.**

Znaky v divadle lze proto sémioticky analyzovat z různých perspektiv. Je tu složka optická (herecké postavy a jejich pohyb, gesta a mimika; kostýmy a rekvizity) a složka akustická, která pracuje se zvukovými prvky a řečí. Obě složky používají znaky, bez kterých by nemohlo žádné divadelní představení nic „představovat“. Přestože lze tyto znaky zpětně či ze záznamu divadelního představení analyzovat, je každé divadelní představení jedinečným zážitkem, které je z jeho podstaty nutné vnímat na určitém místě v určitém čase. Jakýkoliv záznam – ať už psaný, zvukový či filmový – je z tohoto pohledu pro analýzu nedostačující, protože v něm mizí spojení s divákem. Všechny analýzy divadelních představení však s odstupem vznikají musejí, a jsou vlastně proti podstatě divadelního představení jako takového. Podrobná analýza všech možných složek může vést k sémiotické analýze, která by byla do určité míry schopná postihnout tak komplexní fenomén, jakým divadlo je. Každé sémiotické analýze divadla však musí nutně chybět přítomnost.

Na druhou stranu, každá inscenace je interpretací a každá interpretace do určité míry původní text redukuje. Tato práce se nezaměřuje na divadlo a inscenace, ale na jazyk Mametových her, a proto je postavena na **analýze psaného textu, na analýze dramatu jako plnohodnotného literárního žánru, protože tato forma umožňuje analýzu jazyka, která je, jak již bylo zmíněno, pro Mametovy hry nejzásadnější.**

---

7 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: Z univerzitních přednášek 1936-1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008 [dále: „Mukařovský“], s. 98.

8 Mukařovský, s. 98.

## 2.2. Aplikování diskurzivní analýzy na drama

**Émile Benveniste** se zabýval způsoby výpovědi: odlišuje „histoire“ (objektivní způsob výpovědi, který se týká vyprávění v minulosti a který oprošťuje výpověď od svého kontextu) a „discours“ (subjektivní způsob, který se zaměřuje na přítomnost a týká se určitého kontextu).<sup>9</sup> Podle Elama má Benveniestovo rozdělení významné důsledky pro metodologické postupy při analýze dramatu. Drama je totiž vždy prezentováno ve formě „discoursu“ – jako sít' pragmatických výpovědí, kdy jsou výpovědi vyřčeny v určitém kontextu<sup>10</sup>. Proto lze podle Elama upustit od klasické literární analýzy syžetu a fabule a „zaměřit se na dialektickou hru výpovědí v rámci dramatického tady-a-terd“<sup>11</sup>.

Dramatické výpovědi pak spadají do určitých konkrétních kontextů, díky kterým lze dramatický text segmentovat. Segmentování textu pak navrhl jako možný metodologický postup **Alessandro Serpieri**<sup>12</sup>, který odlišoval jednotlivé kontexty podle deiktické orientace mluvčího. Z těchto segmentů lze pak vyzorovat změny v orientaci, které mohou dále odrážet například vývoj vztahů mezi postavami a jejich nadřazenost či podřazenost.

Podle **Normana Fairclougha** existuje mnoho různých verzí diskurzivní analýzy. Rozlišuje především mezi přístupy, které buď využívají, nebo nevyužívají detailní analýzu textů. Můžeme se pak setkat s analýzou, která si všímá především lingvistických rysů textu, nebo s analýzou, která inklinuje spíše ke společenským vědám a je silně ovlivněna Foucaultem. Fairclough se snaží jít za hranice tohoto rozlišení; analýza textů, která má mít význam z hlediska společenskovedního, se podle něj musí věnovat teoretickým otázkám diskurzu a zabývat se jeho sociálně konstruktivními účinky. Na druhou stranu, těmto účinkům podle něj nelze porozumět, aniž bychom se nepodívali na to, co se stane, když lidé mluví či píšou.<sup>13</sup> Diskurzivní analýza proto nesmí být pouhou lingvistickou analýzou textu; musí se zabývat i účinky výpovědí.

Používání jazyka se podle Fairclougha překrývá se společenskými vztahy a

---

9 ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005 [dále: „Elam“], s. 129.

10 Elam, s. 129.

11 Elam, s. 129.

12 Elam, s. 129.

13 FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing Discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003, s. 2-3.

procesy, které systematicky determinují například i lingvistické formy, které se v textu objevují.<sup>14</sup> Jazyk je materiální formou ideologie, a jazyk je ideologií ustanovován. Fairclough si také všímá dialektického vztahu struktury a události, protože je přesvědčen, že diskurz je strukturami utvářen, ale také přispívá k jejich utváření a přetváření, k jejich reprodukování a transformování.<sup>15</sup>

Mocenské vztahy a vztahy nadřazenosti a podřazenosti, které jsou v této práci primárně analyzovány, lze vypožorovat z analýzy textu, například pomocí **nepřímosti**, **přerušování**, **ticha versus výřečnosti**, **zavádění nového tématu** a **slovního konfliktu**, což je metoda, kterou používá **Deborah Tannen** a která bude rozvinuta a aplikována v následující kapitole. Tato metoda ukazuje, že tyto faktory nelze a priori spojovat s podřazeností či nadřazeností, protože vždy záleží na jednotlivém kontextu a způsobu, jakým se výpovědi rozehrají. Využití metody Tannen a vlastní přístup ke hrám ve své komplexnosti usnadní dosáhnout spojení toho, co Fairclough od diskurzivní analýzy očekává: spojení lingvistického přístupu se společenskovědním přesahem (zkoumání účinků výpovědi). Krátký úvod o mocenských vztazích podle Foucaulta se svým společenskovědním přístupem pokusí o přípravu vhodné půdy pro následnou diskurzivní analýzu.

---

14 FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Routledge, 2010 [dále: „*Critical Discourse Analysis*“], s. 59.

15 *Critical Discourse Analysis*, s. 59.

### 3. MOCENSKÉ VZTAHY

#### 3.1. Duální povaha mocenských vztahů podle Foucaulta

**Michel Foucault** se věnoval problematickému pojetí mocenských vztahů mimo jiné i v eseji „Subjekt a moc“<sup>16</sup> z roku 1982. Foucault v ní odlišuje pojem mocenských vztahů od vztahů komunikace a objektivních kapacit; zkoumá mocenské vztahy jako metodologický postup, který odhaluje společenské mechanismy.

Vztahy komunikace podle Foucaulta „přenášejí informaci pomocí jazyka, systému znaků nebo jakéhokoliv jiného symbolického média“<sup>17</sup>. Ačkoliv Foucault identifikuje sdělování jako jistou formu působení na někoho jiného, nemusí se vždy jednat o působení mocenské. Mocenské vztahy tedy nemusí prostupovat skrze systémy komunikace. Vztahy komunikace se však s mocenskými vztahy „překrývají, navzájem se podporují a navzájem se používají jako nástroje“<sup>18</sup>. Oblast mocenských vztahů, kterou Foucault definoval jako „oblast dominance nátlakových prostředků, nerovnosti a působení člověka na ostatní“<sup>19</sup> se tedy prolíná s oblastí „znaků, komunikace, vzájemnosti, a výroby významu“<sup>20</sup>. Vztahy komunikace „modifikují informační pole mezi partnery“<sup>21</sup>, a proto mají mocenské účinky. Komunikace se tak stává zmíněným nástrojem.

Třetí oblastí, která se se vztahy komunikace i mocenskými vztahy navzájem prolíná, je oblast „věcí, účelům podřízené techniky, práce a transformace skutečnosti“<sup>22</sup>. Foucault tuto oblast popisuje rovněž jako „účelové aktivity“<sup>23</sup> či „objektivní kapacity“<sup>24</sup>. Do této oblasti spadají účelné činnosti, které výkon moci dovolují (například prostředky, kterými je získávána poslušnost), a činnosti, které „se za účelem vlastního rozvoje k mocenským vztahům uchylují [Foucault dává za příklad rozdělení pracovní síly a

---

16 FOUCAULT, Michel. „Subjekt a moc.“ Přeložil Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček, Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann a synové, 2003 [dále: „Foucault“], s. 195-226.

17 Foucault, s. 211.

18 Foucault, s. 211.

19 Foucault, s. 211.

20 Foucault, s. 211.

21 Foucault, s. 212.

22 Foucault, s. 211.

23 Foucault, s. 212.

24 Foucault, s. 211.

hierarchie úkolů]<sup>25</sup>.

Podle Foucaulta je nutné zohlednit při analýze mocenských vztahů pět bodů; tyto body budou zmíněny a aplikovány na to, co je důležité pro Mametovy hry *Oleanna* a *Glengarry Glen Ross*. Analýza mocenských vztahů v Mametově hře *Oleanně* pak ukazuje, jakým způsobem Mamet znázornil pomocí dvou postav bojujících o moc nejen danou vzdělávací institucí, ale i tehdejší americkou společností; podobně se společnost odráží i v komplikovaných mocenských vztazích mezi realitními makléři a mezi jejich klienty v *Glengarry Glen Ross*.

### 3.1.1. *Oleanna*

Aby bylo možné zkoumat mocenské vztahy, je podle Foucaulta nejprve nutné prozkoumat „systém diferenciací, které dovolují působit na jednání jiných“<sup>26</sup>. Patří sem:

rozdíly vyplývající z práva anebo rozdíly tradiční, dané postavením či privilegií; ekonomické rozdíly v získávání bohatství a statků; rozdíly dané místem ve výrobním procesu; jazykové či kulturní rozdíly; rozdíly ve znalostech a schopnostech atd.<sup>27</sup>

Pokud je v *Oleanně* profesor a studentka, musí se oba řídit školním řádem. Profesor svou výukou vykonává svou práci, která podléhá pracovní smlouvě. Profesor má vyšší postavení než studentka, což je dáno jeho vzděláním a tituly. Díky své práci a platu má také jiné ekonomické postavení. Jeho vzdělání ho vybavilo jazykovou a kulturní zásobou, která studentce chybí, a kterou si musí v rámci studia teprve osvojit.

Foucault dále zkoumá „typy cílů, které sledují ti, kdo působí na jednání jiných“<sup>28</sup>, které popisuje jako „zachování privilegia, hromadění zisku, prosazování autority dané postavením, výkon určité funkce či určité profese“<sup>29</sup> – profesor studentku učí, protože to je jeho profese a jeho živobytí. Ačkoliv může kvůli své pozici studentku klasifikovat a hodnotit, úspěchy jeho studentů jsou i jeho vizitkou – musí tedy učit a hodnotit studenty

---

25 Foucault, s. 212.

26 Foucault, s. 220.

27 Foucault, s. 220.

28 Foucault, s. 220.

29 Foucault, s. 220.



tak, aby nešel sám proti sobě. Studentka musí zase respektovat autoritu a funkci svého profesora a musí plnit studijní povinnosti, aby v kurzu uspěla.

Třetím bodem jsou „*modality prostředků*“<sup>30</sup>, které Foucault zkoumá podle toho,

zda je moc vykonávána silou zbraní nebo působením řeči, anebo prostřednictvím ekonomické nerovnosti, účinky jazyka, více či méně složitými kontrolními mechanismy, systémy dozírání, s pomocí archivů či bez nich, podle pravidel, která jsou či nejsou explicitní, fixní či modifikovatelná, s pomocí či bez pomoci technických zařízení.<sup>31</sup>

Profesor vykonává svou moc prostřednictvím řeči, podle pravidel dané vzdělávací instituce. Ačkoliv musí respektovat určitá fixní pravidla, pravidla jeho vlastních kurzů jsou modifikovatelná, protože on je hlavní autoritou, která o pravidlech kurzu rozhoduje.

Čtvrtý bod jsou „*formy institucionalizace*“<sup>32</sup>, které spojují dispozice

vyplývající z tradice, právní struktury, fenomény zvyku či módy [...]; mohou mít také podobu uzavřeného souboru prostředků, který má svá specifická teritoria, svá vlastní pravidla, své přesně definované hierarchické struktury, a funguje relativně samostatně (tak jako ve školských či vojenských institucích); mohou tvořit také velmi komplexní systémy, vybavené mnoha různými aparáty, jako je tomu v případě státu [...]<sup>33</sup>

Jak již vyplývá z Foucaultovy definice, vzdělávací instituce má své přesně definované hierarchické struktury – profesor má například svou kancelář, do které může studentka zajít na konzultaci. Studentka svůj vlastní prostor v rámci instituce nemá.

Posledním bodem jsou „*stupně racionalizace*“, u kterých Foucault dodává:

rozehrání mocenských vztahů jako jednání v poli možností může být [...] rozvinuto v závislosti na účinnosti nástrojů a jistotě výsledků (větší či menší

---

30 Foucault, s. 221.

31 Foucault, s. 221.

32 Foucault, s. 221.

33 Foucault, s. 221.

technologické vymoženosti, použité při vykonávání moci), či vzhledem k možným nákladům (ať už ekonomických „nákladů“ na použité prostředky, či nákladů „na reakci“, tvořených předvídaným odporem).<sup>34</sup>

Nástrojem profesora může být například to, že dá profesor svým studentům napsat esej. Profesor si tento úkol „racionalizuje“ a zdůvodňuje – na základě tohoto eseje bude své studenty hodnotit. Studenti musí napsat esej proto, aby se věnovali tomu, čemu profesor *chce*, aby se věnovali; aby se naučili to, co profesor *vybral*. Jelikož je esej podmínkou splnění kurzu, je to nástroj účinný a výsledek působení moci je jistý – pokud chtějí studenti uspět, esej napsat musí, a profesor tak dosáhne zamýšleného cíle. Profesor má nad studenty moc; každý student, který se zapíše do jeho kurzu, s ním vstupuje jako partner do mocenského vztahu.

Mocenské vztahy je však od samotné moci podle Foucaulta nutné odlišit. Moc se podle něj tak snadno analyzovat nedá. Foucault je přesvědčen, že mocenské vztahy lze – na rozdíl od moci – uchopit „v rozmanitosti svého propojení s těmito kapacitami předmětů a vztahy komunikace“<sup>35</sup> – tedy ve své komplexnosti. Rozdíl mezi mocí a mocenskými vztahy spočívá i v jejich podstatě: „Moc v podstatě nepatří k řádu střetávání mezi dvěma protivníky anebo vázanosti jednoho k druhému, nýbrž patří k řádu „vládnutí““<sup>36</sup>. V případě moci tedy chybí podstata opozice a protivníků. Moc a mocenské vztahy však spolu mají společné to, že se týkají pouze „subjektu“. Foucault definoval subjekt jako subjekt svobodný. Jsou to „individuální či kolektivní subjekty, které před sebou mají pole možností, v němž lze realizovat více způsobů chování, více reakcí a rozdílných chování“<sup>37</sup>. Subjekt má možnost se přemístit i uniknout; podle Foucaulta tedy subjektem nemůže být ten, kdo tuto svobodu nemá. Svoboda je tedy předpokladem i podmínkou existence moci – bez svobody nemůže být moc uplatněna. Vztah subjektu a toho, kdo na subjekt působí, musí zůstat v napětí:

v samém srdci mocenského vztahu je vzdor vůle a neústupnost svobody, jež bez ustání moc „provokují“. Spíše než o esenciálním „antagonismu“ by bylo

---

34 Foucault, s. 221.

35 Foucault, s. 214.

36 Foucault, s. 216-217.

37 Foucault, s. 217.

lépe mluvit o „agonismu“ – o vztahu, který je vzájemným podněcováním i zápasem současně; spíše o permanentní provokaci než o přímé konfrontaci, která obě strany paralyzuje.<sup>38</sup>

Mamet svou hru o mocenském vztahu profesora a studentky vystavěl na podobném principu. John (profesor) a Carol (studentka) se permanentně provokují. V prvním jednání přichází Carol za Johnem, aby si s ním promluvila o své známce. Profesor se chce věnovat její nedostatečné práci. Ačkoliv je Carol v pozici studentky, která je hierarchicky níže, s profesorem zápasí: do určité míry mu vyčítá, že probírané látce nerozumí. Carol sice uznává pozici Johna jako svého profesora a do určité míry se řídí znaky poslušnosti, ale jako subjekt nepřestává bojovat. V *Oleanně* se proto prolínají všechny tři oblasti, které Foucault popisoval: účelové aktivity, vztahy komunikace i mocenské vztahy. Carol přichází na konzultaci k Johnovi do „jeho“ teritoria, a proto musí respektovat jeho prostor – například to, že on je za svým stolem, ale ona se může jen posadit na židli, která tam je k dispozici. John během konverzace může telefonovat, a ona musí počkat, až dohovoří. Carol a John spolu komunikují a ačkoliv Carol profesorovi skáče do řeči, profesor si stojí za svým a protože je v pozici profesora, je v podstatě irrelevantní, že Carol s jeho přesvědčením nesouhlasí. Foucault navíc ve svém eseji sám používá vzdělávací instituci jako příklad působení mocenských vztahů:

Činnost, zabezpečující výuku a nabývání určitých schopností či osvojování si určitých způsobů chování, se tu rozvíjí pomocí celého souboru řízených komunikací (výuka, otázky a odpovědi, příkazy, povzbuzování, kódované znaky poslušnosti, diferenční známky pro „hodnotu“ každého jednotlivce a pro úroveň znalostí) a pomocí celé řady mocenských procedur (uzavírání, dohled, odměna a trest, hierarchizace ve tvaru pyramidy).<sup>39</sup>

Carol si píše poznámky, na doporučení profesora si koupila a přečetla jeho knihu k semináři a napsala i esej, bez jehož odevzdání by nemohla předmět absolvovat. John má tedy nad Carol moc – její jednání vyplývá z jeho pozice jako profesora, který je součástí

---

38 Foucault, s. 218.

39 Foucault, s. 213.

vzdělávací instituce, která Carol může zaručit titul, a tím i lepší podmínky pro získání práce. Foucault tvrdí, že „mocenský vztah může být výsledkem předešlého či trvalého souhlasu“<sup>40</sup>. Carol dala Johnovi tento souhlas, když se zapsala jako studentka na jeho seminář. Podle Foucaulta definuje mocenský vztah „způsob jednání, který na ostatní nepůsobí přímo a bezprostředně, nýbrž který působí na jejich vlastní jednání.“<sup>41</sup>. Carol má například svobodu se rozhodnout, zda si profesorovu knihu koupí, či ne. Učiní tak však sama, svobodně – je to její vlastní jednání. Foucault tuto myšlenku rozšiřuje, když identifikuje výkon moci jako:

soubor jednání, působící na možná jednání: uplatňuje se v oblasti možného, anebo se vписuje do chování jednajících subjektů: podněcuje, ovlivňuje, odvádí, usnadňuje či ztěžuje, rozšiřuje či omezuje, činí více či méně pravděpodobným; v extrémním případě zabraňuje či zakazuje absolutně; nicméně vždy je to způsob jednání, působícího na jednající subjekt či jednající subjekty, pokud jednají anebo jsou schopny jednání. Jednání, působící na jiná jednání.<sup>42</sup>

Podle této definice John nad Carol vykonává moc – svým jednáním působí na možná jednání Carol.

Foucault upozorňuje na to, že instituce, mezi které vzdělávací instituce samozřejmě patří, nejsou místem, kde mocenské vztahy vyrůstají, protože podle něj vyrůstají z místa mimo instituce; je přesvědčen, že „mocenské vztahy jsou hluboce zakořeněny v sociálních souvislostech“<sup>43</sup>, „v sociální struktuře jako celku“<sup>44</sup>. *Oleanna* je hra o moci, mocenských vztazích, ale také o těchto sociálních souvislostech. Mamet jde ve své hře nad rámec pouhé vzdělávací instituce. Carol pochází z chudšího sociálního prostředí a studium je pro ni způsob, jak své prostředí překonat. Hra je postavena na tom, že Carol propadá z kurzu, který se věnuje předsudkům vyššího vzdělání. Carol je typickým představitelem skupiny, o které John ve svém semináři mluví, a proto nemá k látce kritickou distanci. Carol nemá problém jen s pochopením teorie, ale také s cizími slovy a jazykem, který se v seminářích

---

40 Foucault, s. 215.

41 Foucault, s. 215.

42 Foucault, s. 216.

43 Foucault, s. 219.

44 Foucault, s. 222.

používá. V dialogu s Johnem používá svou ekonomickou situaci jako vysvětlení svého neúspěchu – a právě tato situace a snaha ji změnit je tu mechanismem, který existuje nad rámec mocenského vztahu studentky a profesora. Podle Foucaulta jsou „[f]ormy a specifická místa ‚vlády‘ jedněch nad druhými jsou v dané společnosti mnohé; překrývají se, kříží, omezují a někdy ruší, jindy se posilují“<sup>45</sup> – profesor John pak hraje jen svou roli v mnohem složitějším celku moci. Mamet ukazuje Johna v dalším mocenském vztahu – ve vztahu k Výboru, který určuje, který profesor dostane „definitivu“<sup>46</sup>. Výbor, kterého se John tak „obává“, má totiž v rukou jeho plat i pozici – a v důsledku toho i to, zda si bude moct John dovolit koupit nový dům, nebo ne. Jen díky tomuto Výboru může John dosáhnout postavení, po kterém touží a které mu dává moc se univerzitě jako instituci ve svém semináři – jak by řekla Carol – „vysmívat“. Jak píše Steven Ryan, „i vzdělanci mají své hmotné zájmy, a Johnova zranitelnost je založena na tom, že si to není schopen poctivě přiznat.“<sup>47</sup> Mamet totiž dovede svou hru o moc dál – Carol, subjekt, který v mocenském vztahu s Johnem bojuje o svá práva, využije své pozice studentky a ženy, aby Johna o jeho definitivu připravila. Ve druhém a třetím dějství se mocenská převaha převrátí a je to Carol, kdo má navrch. Protože nesouhlasí s ideologií, kterou John ve svých kurzech přednáší (nebo spíše protože látce nerozumí), napíše jako členka Skupiny (ve které nachází pochopení a iluzi jistoty) stížnost Výboru, ve které zmíní fráze, které John na konzultacích použil, ale které vytrhne z kontextu. Její stížnost je vygradována tím, když do stížnosti později připiše, že se John pokusil o její znásilnění (na konci druhého dějství se jí totiž snaží fyzicky zabránit v odchodu). Nechce však dosáhnout kompromisu, ale lačně prahne po moci: nabízí, že stížnost své „Skupiny“ stáhne, pokud profesor vyškrtá ze seznamu literatury knihy, které považuje za nevhodné. Na seznamu je samozřejmě i Johnova kniha, což je pro Johna naprosto nepřijatelné. Jak řekl sám Mamet v rozhovoru s Leonardem Lopatem, „základní interakce této hry není o sexuálním obtěžování, ale o mocenském boji.“<sup>48</sup> Carol chce předložením svého seznamu literatury dosáhnout svého cíle a dokázat si tak, že moc, postavení i pozice profesora nejsou definitivní, ale hlavně to, že ONA to může změnit. Hra i pozdější Mametův film *Oleanna* z roku 1994 byl představen v reklamní

---

45 Foucault, s. 222.

46 „tenure“

47 RYAN, Steven. „Oleanna: Mocenský boj ve hře Davida Mameta.“ Přeložil Jan Hančil. In: *Oleanna*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1998 [dále: „Ryan“], s. 67.

48 Ryan, s. 61.

kampani s podtitulkem „Whatever side you take, you're wrong.“<sup>49</sup> – tedy „Ať už se přikloníte k jakékoli straně, mýlíte se.“ Mamet ve své hře ukázal, že nad oběma partnery mocenského vztahu je něco víc než oni sami – je to celá sociální struktura jako celek, která vzdělávací instituci přesahuje. Foucault v eseji píše, že instituce mocenské vztahy ztělesňují a že se v institucích krystalizují – vysvětlení však nejde podle Foucaulta hledat v samotné instituci, ale ve všech sociálních souvislostech. Podle Foucaulta netvoří mocenské vztahy „nad ‚společností‘ nějakou suplementární strukturu, o jejímž radikálním vyhlazení by snad bylo možné snít“<sup>50</sup>; tyto mocenské vztahy jsou totiž do celé společnosti zakloubené.

A právě tuto zakloubenost je třeba v případě Mameta zkoumat, protože se na ni snažil ve svých hrách upozornit. Mametovy postavy jsou určovány svým postavením či svou prací – a tedy i institucí, jejíž součástí jsou. O tomto problému odcizení a odkazování se na instituce mluvil Mamet v rozhovoru z roku 1977:

Lidé jsou neurotičtí a celé národy jsou neurotické, protože se jim nedaří poznat jejich opravdové povahy. Jedinci nedokáží přijmout zodpovědnost za to, co se s nimi stane. [...] Marx řekl, že všichni máme vrozenou způsobilost k tomu být dobří, milující, k tomu být kreativní, ale tyto schopnosti jsou nám cizí. Než bychom to však o sobě řekli, připisujeme raději moc a zodpovědnost našim institucím, církvi, státu, medicíně.<sup>51</sup>

Jak zmiňuje **Dennis Carroll**, lidé se institucí obávají, protože nemají tvář a nejsou osobní, ale také je zároveň uznávají, protože mohou ospravedlnit činy, které by jedinci nikdy nechtěli prohlásit za své vlastní.<sup>52</sup> Stávají se pak těmi, kteří hrají ve společnosti role, které jim byly přiděleny. Instituce na jednu stranu předepisují, jak by se jedinci měli chovat a ovlivňují je, a na druhou stranu je chrání. Všechny instituce pak tvoří onu sociální

---

49 MAMET, David. *Oleanna*. US. 1994. Film.

50 Foucault, s. 219.

51 CARROLL, Dennis. *Modern Dramatists: David Mamet*. New York: St Martin's Press, 1987 [dále: „Carroll“], s. 20: „People are neurotic and whole nations are neurotic because they fail to recognize their true natures. Individuals fail to accept responsibility for what happens to them. [...] Marx said we all have an innate capacity to do good, to be loving, to be creative, but we alienate these capacities from ourselves. Rather than say this about ourselves we assign power and responsibility to our institutions, to the church, to the state, to the medicine.“

52 Carroll, s. 21.

strukturu jako celek, o které mluví Foucault.

### 3.1.2. *Glengarry Glen Ross*

*Glengarry Glen Ross* je hra, která se odehrává mimo jiné v prostředí kanceláře realitních makléřů (první jednání se odehrává v čínské restauraci). Jejich sedm mužských postav vytváří mikrokosmos, který odráží společenské poměry osmdesátých let, zejména tvrdé podmínky kapitalismu, ke kterému byl Mamet v té době kritický. Podle Mameta samotného je to hra o společnosti, kterou ovládá byznys – „společnost, pro kterou je důležité jen jedno: Kolik peněz vyděláváš.“<sup>53</sup> Svět realitních agentů se tak stává „Darwinovskou“ džunglí, ve které je nutné sehnat klienta, aby bylo možné přežít. Na rozdíl od Darwinovy teorie však nepřežije ten fyzicky nejzdatnější, ale ten, komu se podaří uzavřít smlouvu – a právě jazyk je oním způsobem, kterým agenti dávají najevo svou moc a kterým si omotají klienty i sebe navzájem kolem prstu.

*Glengarry Glen Ross* lze pomocí aspektů dle Foucaulta také představit. Realitní makléři se od sebe liší svými schopnostmi, pozicí ve společnosti, a v důsledku i svým ekonomickým postavením, které spadá do Foucaultova *systemu diferenciáci*. V jejich případě hraje velkou roli i věk; Mamet rozděluje postavy v jevištních poznámkách do dvou skupin: co se týče samotných makléřů, Roma je čtyřicátník a Levene, Moss a Aaronow jsou padesátníci. Dalšími postavami jsou Williamson, šéf kanceláře, Lingk (Romův klient) a Baylen, policejní detektiv, které Mamet také zařadil mezi čtyřicátníky. Mitch a Murray, kteří ve hře ani nevystupují, jsou původci veškeré nejistoty v kanceláři: jako její majitelé se rozhodli motivovat své zaměstnance soutěží. Ten, kdo uzavře nejvíce smluv, vyhraje vůz Cadillac, druhý nejlepší dostane sadu nožů a všichni ostatní přijdou o práci. Kvůli diferenciaci v kanceláři se starší makléři dostali do začarovaného kruhu: protože nemají tak dobré výsledky, nedostává se jim ani slibných „leads“ (které Jiří Janda překládá jako „stopy“), díky kterým nemohou dosáhnout úspěchu ani v jejich dalším počínání.

Kvůli zmíněné nejistotě se všichni snaží dosáhnout svých cílů, což podněcuje jejich mocenské působení. Do Foucaultových *typů cílů* patří již zmiňovaná privilegia, zisk, autorita či výkon funkce. V případě *Glengarry Glen Ross* je vše postaveno na tom, jaké kdo dostane „stopy“, všichni se proto snaží získat ty nejlepší, protože jedině dobré „stopy“

---

53 Carroll, s. 32.

můžou otevřít cestu k dalším cílům (postavení, autorita, zisk).

Mezi Foucaultovy *modality prostředků*, kterými makléři vykonávají moc, patří působení pomocí řeči. Makléři pracují s řečí, díky které ovlivňují, přemlouvají a manipulují – ať už své kolegy nebo své „oběti“ neboli potenciální kupce.

Hierarchické struktury a pravidla, které jsou mezi makléři v kanceláři zavedeny, přispívají k *institucionalizaci* ve společnosti. Pravidla jsou nastavena jednoduše: ten, kdo je úspěšný, má příležitost k tomu být ještě víc úspěšný; ten, kdo úspěšný není, má smůlu. Úspěch přispívá k rozšiřování pomyslného „teritoria“ (právo na dobré „stopy“) a větší moci.

### **3.2. Ambivalentní a polysémická povaha moci a solidarity v Mametových hrách**

Tato část práce vychází z knihy *Gender & Discourse*<sup>54</sup> americké sociolingvistky Deborah Tannen. Jak již bylo popsáno v předchozí části, mocenské vztahy nelze podle Foucaulta považovat za jednostranné. Tannen však koncept moci dále komplikuje tím, když představuje svou myšlenku o tom, že hranice mezi mocí a solidaritou není tak ostrá, což bude dále podrobněji vysvětleno.

Tannen upozorňuje mimo jiné na předchozí výzkum, například na Nancy Henley a Cherise Kramarae, a vymezuje se proti časté dichotomii kulturního výzkumu a výzkumu moci („power“) a dominance („dominance“). Podle Tannen totiž rámec kulturních rozdílů poskytuje užitečný model, podle kterého lze vysvětlit, jak se dominance v komunikaci tváří v tvář vlastně vytváří<sup>55</sup>.

Dalším východiskem práce Tannen je hypotéza, že efekt dominance není vždy výsledkem intence v komunikaci či ve vztahu dominovat.<sup>56</sup> Zabývá se proto jako sociolingvistika tím, jak k tomuto efektu vlastně dochází – sociální vztahy, jako například vztahy dominance či podřízenosti („subordination“), jsou podle ní konstruovány přímo interakcí – přímo v interakci. Můžeme připomenout i základní principy, ze kterých interakční sociolingvistika vychází:

- 1) role nejsou dány, ale tvoří se v interakci

54 TANNEN, Deborah. *Gender & Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1996. [dále: „Tannen“]

55 Tannen, s. 10.

56 Tannen, s. 10.



- 2) kontext není dán – konstituuje se mluvou a činy
- 3) nic, co se v interakci objeví, není dílem pouhé jedné strany, ale spíše společným výsledkem – výsledkem způsobu, jakým spolu v interakci mluví
- 4) lingvistickým znakům (jako například přerušování, výřečnosti či množství výpovědí, nepřímosti atd.) nelze přiřadit jeden konkrétní význam či interakční záměr; vždy záleží na tom, jak je jazyk ohraničen („framed“) či kontextualizován.<sup>57</sup>

Z těchto principů pak lze vyčíst, proč je vztah moci a solidarity tak problematický: nikdy totiž nelze dopředu určit, jaký efekt bude určitá výpověď v interakci mít. Pro Tannen je zásadní otázkou přerušování v konverzaci – někdo může přerušovat mluvčího proto, aby s ním zápasil o slovo (což může být vnímáno jako výpověď motivovaná touhou po moci), ale i proto, aby ukázal druhému svůj souhlas a podporu (motivováno solidaritou). Protože však dále záleží na tom, jaký efekt toto přerušení má, záměr a efekt nemusí být vždy synonymní.

### 3.2.1. *Oleanna*

Mametova hra *Oleanna* je na hře s jazykem – například na přerušování, na kterém Tannen dokazuje paradoxní vztah moci a solidarity (tedy jejich ambivalenci a polysémii) – postavena. Studentka přijde za svým profesorem pro pomoc a očekává od něj solidaritu – chce se s učitelem domluvit o své práci. Tato část práce se bude věnovat konkrétním výpovědím hry a bude na nich ukázána dynamika problematického vztahu moci a solidarity. Ambivalence moci a solidarity znamená, že určitá výpověď může mít obojí efekt – buď efekt moci, a nebo efekt solidarity; polysémie pak znamená, že ve výpovědi je patrná moc i solidarita. Příkladem projevu solidarity v interakci je používání stejných zájmen v případě vykání a tykání nebo například stejný způsob adresování druhého (oslovení křestním jménem, či naopak příjmením). V takovém případě dochází v interakci k symetrii, která je často znakem solidarity mluvčích – jejich rovnosti a podobnosti. Tannen však dále upozorňuje na to, že ani na symetrii a asymetrii v konverzaci se analýza nedá postavit, pokud nebereme v potaz kontext a vzájemný vztah mluvčích. Jako příklad

---

<sup>57</sup> Tannen, s. 10-11.

uvádí svou přednášku „Paradox moci a solidarity“, na kterou přišel jeden profesor v obleku a s batohem na zádech. V tomto kontextu lze vnímat oblek jako znak moci a batoh jako znak solidarity se studenty, kteří do školy nosí podobný batoh. Tannen píše, že kdyby profesor šel v obleku a s batohem na nějakou protestní demonstraci, oblekem by se od demonstřujících odlišoval a připomínal by jim tím svou pozici v hierarchii instituce. Při mítinku rady nějaké korporace by oblek vyjadřoval solidaritu s ostatními členy rady, kdežto batoh by konotoval ne solidaritu, ale neúctu.<sup>58</sup>

Vzhledem k tomu, že se však tato práce primárně zaobírá jazykem a dramatem jako literárním žánrem (a ne adaptací Mametových her ve smyslu představení), ačkoliv rozdíl oblečení profesora a jeho studentky je pro význam hry důležitý – ať už konotuje jejich pozici ve škole jako instituci nebo jejich odlišnou sociální situaci, je potřeba se zaměřit na lingvistické strategie. Tyto lingvistické strategie však podle Tannen nelze brát v potaz bez přihlídnutí k prostředí, statutu jednotlivců, jejich vzájemnému vztahu a k lingvistickým konvencím, které jsou typické pro určitý kulturní kontext. Tannen se zabývá pěti strategiemi, které budou na *Oleannu* aplikovány: **nepřímost** („indirectness“), **přerušování** („interruption“), **ticho versus výřečnost** („silence versus volubility“), **zavádění nového tématu** („topic raising“) a opozice – tedy **slovní konflikt** („adversativeness/verbal conflict“)<sup>59</sup>.

K **nepřímosti** se vážou dvě výhody: obrana („defensiveness“) – kdy mluvčí zvolí možnost myšlenku nevyslovit, aby ji dále mohl případně popřít, odvolat či pozměnit – a vzájemné porozumění („rapport“), při kterém dochází k příjemnému způsobu prosazení toho svého ne proto, že by to mluvčí vyžadoval (což by značilo moc), ale protože ten druhý chtěl to samé (solidarita). Tannen se vymezuje proti myšlence, že to jsou obvykle ženy, které vypovídají nepřímo, protože nemají tendenci si o něco přímo říkat či klást přesné požadavky; Tannen vnímá nepřímost i jako výsadu mocných – schopnost dosáhnout svého, aniž by požadavek byl přesně artikulován, totiž může být vnímána také jako znak moci. Mamet pracuje s nepřímostí už v první scéně. Hra začíná tak, že studentka přijde za profesorem do jeho kanceláře. Profesor zrovna telefonuje a studentka je nucena vyčkat a vyslechnout celý jeho rozhovor; jevištní poznámky jsou velmi stručné:

---

58 Tannen, s. 23.

59 Tannen, s. 22.

**JOHN** je zabrán do telefonického rozhovoru. *is talking on the phone.*  
**CAROL** sedí u stolu proti němu.<sup>60</sup> *is seated across the desk from him.*<sup>61</sup>

Tato konverzace následuje hned po skončení hovoru:

**CAROL:** (*Pauza*) Co je to „profesní slang“? (*Pauza*) What is a “term of art”?  
**JOHN:** (*Pauza*) prosím? (*Pauza*) I’m sorry...?  
**CAROL:** (*Pauza*) Co je to „profesní slang“? (*Pauza*) What is a “term of art”?  
**JOHN:** O tom jste se mnou chtěla mluvit? Is that what you want to talk about?  
**CAROL:** ...mluvit o...? ...to talk about...?  
**JOHN:** Nebudeme si hrát na schovávanou, co říkáte? Let’s take the mysticism out of it, shall we?  
Carol. (*Pauza*) Co vy na to? Já vám to tedy Carol? (*Pauza*) Don’t you think? I’ll tell you:  
řeknu jinak: když máte nějakou „věc“. Kterou when you have some “thing.” Which must be  
musíte probrat. (*Pauza*) Nemyslíte, že...? broached. (*Pauza*) Don’t you think...? (*Pauza*)  
(*Pauza*)  
**CAROL:** ...Já nemyslím..? ...don’t I think...?  
**JOHN:** Hmmmm? Mmm?  
**CAROL:** ...Řekla..? ...did I...?  
**JOHN:** ...co? ...what?  
**CAROL:** Řekla... Řekla jsem... Řekla jsem něco Did ... did I ... did I say something wr...<sup>63</sup>  
špatně...<sup>62</sup>

Mamet tu zajímavě pracuje s nepřímostí u obou postav. Carol přichází za profesorem kvůli své známce a problému s látkou, což se dozvíme až později. Přesto se rozhodne začít konverzaci otázkou, co je „profesní slang“ – což je pravděpodobně termín, který nepochopila z profesorových hodin. Rozhořčený profesor však reaguje nepřímo. Místo aby hned studentce sdělil, že si myslí, že pravý důvod návštěvy je její známka, zeptá se jí, zda si opravdu přišla povídat o tomto tématu. Hned na začátku hry pak dochází k nedorozumění, protože Carol tato profesorova poznámka nedochází. Profesor svou otázku dále upřesňuje metaforou o schovávané – tedy opět studentce nepřímo dává najevo, že by chtěl, aby se zeptala jinak. Snaží se jí tedy nepřímo přimět k tomu, aby sama přiznala, že její práce nebyla velmi dobrá. Z metafory se pak však stává autoritativní kárání a profesor se rozhodne posunout konverzaci dál – moc se i tímto přelévá na jeho stranu: „Já vám to

60 MAMET, David. *Oleanna*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Národní divadlo v Praze, 1998 [dále: „Neumann“], s. 104.

61 MAMET, David. *Oleanna*. New York: Random House Inc, 1992 [dále: „*Oleanna*“], s. 1.

62 Neumann, s. 104-105.

63 *Oleanna*, s. 2-3.

tedy řeknu jinak: když máte nějakou „věc“. Kterou musíte probrat. (*Pauza*) Nemyslíte, že...? (*Pauza*)“. Carol profesorovu intenci nezaznamená a jen zoufale opakuje: „Řekla... Řekla jsem... Řekla jsem něco špatně...“. **Reza Yavarian** ve své analýze *Oleanny* dochází k závěru, že centrálním tématem této hry je odcizení.<sup>64</sup> Mamet často vyvolává mezi postavami nedorozumění. Hra *Oleanna* se odehrává na jednom místě, pouze mezi dvěma postavami a hlavním dějem hry je samotná narace – dialog. Hru proto můžeme vnímat nejen jako příběh dvou postav, které se neumějí dohodnout, ale i jako hru o jazyce a komunikaci obecně, a hlavně o nedostatku porozumění mezi dvěma odlišnými lidmi (otázkou pak zůstává, do jaké míry jsou odlišní a do jaké míry je jejich odlišnost důležitá pro význam hry). Yavarian se při vysvětlování tohoto motivu odvolává na Barthesa a jeho myšlenku osobního prostoru jedinců a jejich vlastních – odlišných – kódů, které jsou zodpovědné za zprostředkování světa i jeho následné vytváření. Je přesvědčena, že jazyk rozšiřuje propast mezi jedinci, a komunikační funkce jazyka dvou odlišných jedinců proto selhává. Pro tuto část práce je však důležité, zda a co mají mezi sebou profesor a studentka společného. Podle Tannen totiž podobnost může být spjatá se solidaritou – a odlišnost s mocí. Ale na rozdíl od Rogera Browna a Alberta Gilmana, kteří tvrdí, že solidarita je spjata s podobností, je toto pro Tannen opět relativní. Brown a Gilman však hovoří o takzvané sémantice solidarity („the solidarity semantic“):

Nyní nás zajímají nové skupiny vztahů, které jsou symetrické; na příklad, *chodili do stejné školy* nebo *mají ty samé rodiče* nebo *mají stejné povolání*. Pokud má A stejné rodiče jako B, B má stejné rodiče jako A. Solidarita je název, kterým označujeme obecné vztahy a solidarita je symetrická.<sup>65</sup>

Tannen však uvádí příklad vězně z hry Harolda Pintera (*Mountain Language*, 1988), který svému dozorcovi řekne, že má také ženu a tři děti, což však implikuje, že je dozorcovi v jeho očích neoprávněně moc podobný ve své lidskosti – a proto dozorce vězně zbije. Podle Tannen cokoliv, co řekneme, abychom vzdali hold naší podobnosti, ohrožuje naši odlišnost (a naopak). Podobnost pak může být viděna jako hrozba vůči hierarchii – nebo dokonce

64 YAVARIAN, Reza. *De-mythologising Popular American Myths*. Milton Keynes: Author House, 2010 [dále: „Yavarian“], s. 34.

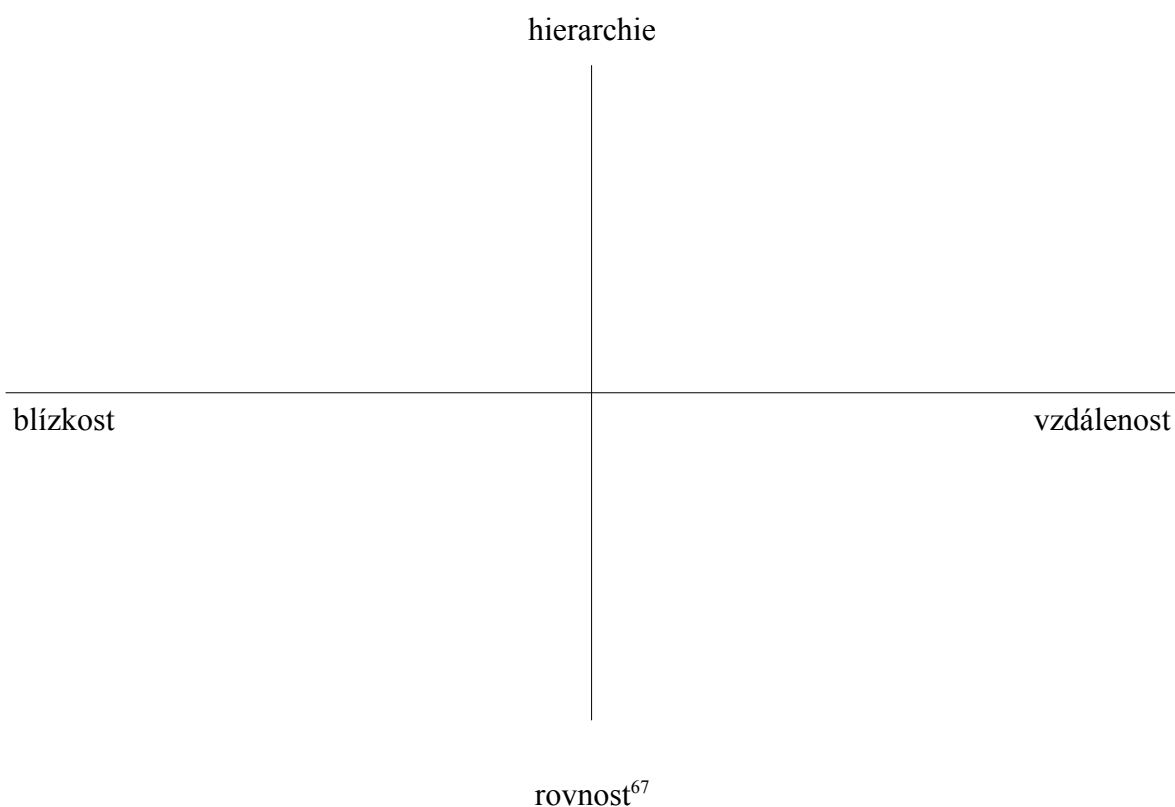
65 BROWN, Robert a Albert GILMAN. „The pronouns of power and solidarity.” In Sebeok, T. A. (ed.) 1960. *Style in Language*. Cambridge: MIT press, s. 257.

jako její pravý opak. Proto nelze podobnost a symetrii automaticky vnímat jako solidární. Tannen zmiňuje dva způsoby, jakým je v diskurzivní analýze vnímána tato dynamika. První způsob je vystavěný na dichotomii a vychází z amerického uvažování o moci:

---

moc	solidarita
asymetrie	symetrie
hierarchie	rovnost
vzdálenost	blížkost <sup>66</sup>

S druhým způsobem – multidimenzionální mřížkou – přichází Tannen inspirovaná mezikulturním výzkumem:



Mamet si v *Oleanně* s tímto přibližováním a následným odcizením a oddalováním postav hraje. John se několikrát snaží Carol ukázat, kolik toho mají společného. John se následně Carol omluví a poprvé (kromě vyslechnutého telefonického rozhovoru) jí tím ukáže, že je

---

<sup>66</sup> Tannen, s. 28.

<sup>67</sup> Tannen, s. 28.

takzvaně „také člověk“ – neboli že mají něco společného:

**JOHN:** (*Pauza*) Ne. Omlouvám se. Ne. Máte pravdu. Moc mě to mrzí... Mám toho trochu moc. Jak vidíte. Promiňte. Máte pravdu. (*Pauza*) Co je to „profesní slang“? Zdá se, že to jsou *termíny*, které, díky svému použití, získaly o poznání jiný, *konkrétnější* význam, než by sama ta slova někomu, kdo s nimi není *důvěrně* obeznámen, mohla... napovědět. To, podle mého názoru, by mohla být interpretace výrazu „profesní slang“. (*Pauza*)<sup>68</sup>

(*Pauza*) No. I'm sorry. No. You're right. I'm very sorry. I'm somewhat rushed. As you see. I'm sorry. You're right. (*Pauza*) What is a “term of art”? It seems to mean a *term*, which has come, through its use, to mean something *more specific* than the words would, to someone *not acquainted* with them ... indicate. That, I believe, is what a “term of art,” would mean. (*Pauza*)<sup>69</sup>

Kromě toho, že tento úryvek svou opakovanou omluvou a opakováním slova „ne“ a fráze „máte pravdu“ ukazuje, že profesor tak trochu přemýšlí nahlas o celé předešlé interakci, ukazuje se v něm i to, že se profesor poprvé snaží se studentkou navázat kontakt osobnější povahy. Pro Carolinu otázku i celou situaci je irelevantní, že toho má profesor „trochu moc“; touto větou však John opouští svou roli profesora a představuje se jí jako unavený a zaneprázdňený člověk. Studentka však nepřišla do kanceláře za unaveným člověkem, ale za profesorem, který z jejího pohledu má znát přesné definice termínů, o kterých přednáší. To, že profesor řekne, že něco je „podle jeho názoru“ – a tedy ne objektivní – či to, že by něco „mohlo být“ nějak – bez určitosti, je pro Carol nepřijatelné. Jako studentka totiž přišla za profesorem, který pro ní je autoritou, o kterém ví, že je v hierarchii instituce nad ní. Nehledá spřízněnou duši, která by jí byla podobná, ale profesora, který jí řekne definice termínů, které by se pak mohla přesně naučit – a proto rozhořčeně reaguje:

**CAROL:** Vy nevíte, co to znamená...? You don't know what it means...?

**JOHN:** Nejsem si zcela jist, že vím, co to znamená. Je to jedna z těch věcí, možná to máte taky, někde si je vyhledáte, nebo vám to někdo vysvětlí, a vy si pak řeknete „aha“, a okamžitě *zapomenete*, co... I'm not sure that I know what it means. It's one of those things, perhaps you've had them, that, you look them up, or have someone explain them to you, and you say “aha,” and you immediately *forget* what...

**CAROL:** To neděláte. You don't do that.

**JOHN:** ...Já... ? ...I...?

**CAROL:** Tohle přece nedě- You don't do...

**JOHN:** ...nedělám, co...? ...I don't, what...?

**CAROL:** ...nezapo... ...for...

**JOHN:** ...že neza... ...I don't for...

68 Neumann, s. 105.

69 *Oleanna*, s. 3.

<b>CAROL:</b> ...ne...	...no...
<b>JOHN:</b> ...nezapomínám? Každý zapomíná.	...forget things? Everybody does that.
<b>CAROL:</b> Ne. Nikdy. <sup>70</sup>	No, they don't. <sup>71</sup>

Z této repliky je patrné, že Carol očekává po Johnovi, že bude hrát svou roli profesora. To, že řekne, že si není „zcela jist“ je pro ni naprosto nepochopitelné. Na začátku hry tedy Carol uznává hierarchické nastavení (moc profesora) a podle něj i očekává, co by měl John správně říkat. Na druhou stranu, John se snaží svými výpověďmi Carol ukázat, že mají něco společného (solidarita se studentkou). Používá například osobní zájmeno „vy“, i když je jasné, že mluví o sobě i o lidech obecně, a používá i úplnostní/totalizační zájmeno „každý“, pod které zahrnuje sebe, studentku i ostatní.

První dějství hry je na hledání společného a podobnosti mezi profesorem a studentkou postaveno. John se stylizuje do role mentora, který se v Carol vidí. Na začátku prvního dějství je však jejich první verbální konflikt postaven na odlišnosti. Carol se snaží profesorovi vysvětlit, že její neúspěch vyplývá z její společenské a ekonomické situace. Je zajímavé, že si však Mamet v rámci jedné repliky hraje i s prvky vyjadřujícími solidaritu a podobnost:

<b>CAROL:</b> <i>Je to pravda. Mám problémy...</i>	<i>It is true. I have problems...</i>
<b>JOHN:</b> ... každý...	...every...
<b>CAROL:</b> ... Pocházím z jiné <i>společenské</i> ...	...I come from a different <i>social</i> ...
<b>JOHN:</b> ... každý...	...ev....
<b>CAROL:</b> jiné ekonomické...	a different economic...
<b>JOHN:</b> ...Podívejte se:	...Look:
<b>CAROL:</b> Ne. Já: když jsem na tuhle školu <i>přišla</i> :	No. I: when I <i>came</i> to this school:
<b>JOHN:</b> Ano. Přesně tak... ( <i>Pauza</i> ) <sup>72</sup>	Yes. Quite... ( <i>Pause</i> ) <sup>73</sup>

Profesor se opět úplnostním zájmenem „každý“ snaží navodit pocit pochopení a solidarity (každý má problémy – i on, i studentka, i všichni ostatní); studentka však své výpovědi staví na opačném principu – na tom, že ona je „jiná“, což profesor následně potvrdí: „Ano. Přesně tak...“.

70 Neumann, s. 105.

71 *Oleanna*, s. 3-4.

72 Neumann, s. 106-108.

73 *Oleanna*, s. 7-8.

V průběhu prvního dějství se však profesor snaží tuto jinakost opět „solidárně“ překlenout tím, jak jsou si podobní. Opět tím ale vystupuje ze své role profesora. Už na začátku hry mu Carol naznačila, že o svých osobních problémech mluvit nemusí, protože to od něho nečeká – zajímá ji primárně její absolvování kurzu:

**JOHN:** To je můj názor. (*Pauza*) Promiňte, nesoustředil jsem se. I think so, though. (*Pause*) I'm sorry that I was distracted.

**CAROL:** To mi přece nemusíte říkat.<sup>74</sup> You don't have to say that to me.<sup>75</sup>

John ale o sobě mluvit chce:

**JOHN:** Chci vám něco říct. I want to tell you something.

**CAROL:** (*Pauza*) Co? (*Pause*) What?

**JOHN:** Zkrátka, já vím přesně, o čem mluvíte. Well, I know what you're talking about.

**CAROL:** Ne. Nevíte. No. You don't.

**JOHN:** Myslím, že vím.<sup>76</sup> I think I do. (*Pause*)<sup>77</sup>

Snaží se ke studentce přes sebe samotného najít cestu. Carol si však zakládá na jejich odlišnosti, když je přesvědčena, že profesor „neví“, o čem mluví. Profesor se rozpovídá o své výchově, inteligenci, o tom, že jako mladý pořád něco nechápal a cítil se jako pitomec, o učení, neschopnosti, zodpovědnosti a zkouškách. Z přerušovaného, trhaného dialogu se stává z velké části monolog. Studentka poslouchá svého výřečného profesora, čímž se dostáváme k další lingvistické strategii – **ticho versus výřečnost**. Když chtěla o své sociální situaci mluvit studentka, profesor ji přerušoval; ona ho však poslouchat musí. Mohlo by se tedy zdát, že moc má nad studentkou profesor, protože ona je nucena ho vyslechnout. Lze tu však vyzorovat právě tu ambivalenci a polysémii, o které hovoří Tannen. Profesorova intence je, zdá se, zcela solidární. A má to dokonce ještě další rozměr: když se studentka baví o profesorově životních moudrech, nemusí se bavit o její špatně napsané práci. Toto její ticho lze vnímat jako skrytou moc, kterou začíná nad profesorem mít. Ví o něm čím dál víc – a možná příliš mnoho. Profesor se studentce až moc otevřel. Když už profesorovo „kázání“ a osobní zpovídání trvá moc dlouho, je to Carol, která

---

74 Neumann, s. 106.

75 *Oleanna*, s. 5.

76 Neumann, s. 111.

77 *Oleanna*, s. 15.



dostává moc k tomu, aby povahu rozhovoru změnila – dokonce aby profesora zastavila:

<b>JOHN:</b>	[...] Já vám <i>rozumím</i> . Já. Zním. Ten. Pocit. Mám právo na své zaměstnání, na svůj pěkný domov, a svou <i>manželku</i> , na <i>rodinu</i> , a tak dále. A právě proto říkám: tahle teorie vzdělávání, ano, tahle <i>teorie</i> :	[...] I <i>understand</i> you. I. Know. That. Feeling. Am I entitled to my job, and my nice <i>home</i> , and my <i>wife</i> , and my <i>family</i> , and so on. This is what I'm saying: That theory of education which, that <i>theory</i> :
<b>CAROL:</b>	Já... já... ( <i>Pauza</i> )	I... I... ( <i>Pause</i> )
<b>JOHN:</b>	Co?	What?
<b>CAROL:</b>	Já...	I...
<b>JOHN:</b>	Co?	What?
<b>CAROL:</b>	Já bych chtěla vědět, jakou dostanu známku. ( <i>Dlouhá pauza</i> ) <sup>78</sup>	I want to know about my grade. ( <i>Long pause</i> ) <sup>79</sup>

Dlouhá pauza značí, že profesor, zahleděn do své vlastní „přednášky“, možnost, že ho studentka takto přeruší, nečekal. Zároveň je však v tuto chvíli odzbrojen. Tuto moc na začátku hry Carol neměla. Další lingvistickou strategií, která se k tomuto váže, je **zavádění nového tématu**, jejíž povaha je opět ambivalentní, či dokonce polysémická. Na začátku hry chce Carol z trapnosti situace zamluvit, když přichází řeč na její práci; můžeme si opět všimnout, jak profesor metaforicky a **nepřímo** uvádí to, co chce říct (i když autoritativně):

<b>JOHN:</b>	Složila jste mi poklonu, udělala jste mi tu laskavost, že jste sem za mnou přišla. Tak dobrá. <i>Carol</i> . Vidím, že jsme uvízli <i>na mrtvém bodě</i> . Vidím, že...	You paid me the compliment, or the “obedience” – all right – of coming in here ... All right. <i>Carol</i> . I find that I am at a <i>standstill</i> . I find that I...
<b>CAROL:</b>	...co...	...what...
<b>JOHN:</b>	...okamžik. Pokud jde o tu vaši... o tu vaši...	...one moment. In regard to your ... to your...
<b>CAROL:</b>	Jo Tak! Vy kupujete nový dům!	Oh, oh. You're buying a new house!
<b>JOHN:</b>	Ne, pojďme na věc. <sup>80</sup>	No, let's get on with it. <sup>81</sup>

Carol se výpovědi „Vy kupujete nový dům!“ snaží řídit konverzaci, ale profesor jí to nedovolí – nemá v tuto chvíli ještě opravňující moc. Zavedení nového tématu tedy v tomto případě nemělo pro Carol jako mluvčí požadovaný efekt. Její výpověď „Vy kupujete nový dům!“ zároveň nelze vnímat jako pokus o dominanci v interakci, ale spíše jako dětinský

78 Neumann, s. 116-117.

79 *Oleanna*, s. 24.

80 Neumann, s. 106.

81 *Oleanna*, s. 5.

výkřik.

Jednou z nejčtenějších lingvistických strategií je však **přerušování**. Tannen upozorňuje, že přerušování nelze automaticky považovat za znak dominance v interakci. K překrývání („overlap“) v konverzaci totiž může docházet, i když se mluvčí snaží podpořit druhého – tedy nejen v případě odporování či snahy o změnu tématu. V případě přerušování jako podpory může mluvčí vyjadřovat entuziastickou účast na rozhovoru, solidaritu s mluvčím, může navazovat spojení; v druhém případě se však jedná o hru o moc a boj o slovo. Opět však intence nemusí být to samé jako efekt. Velkou roli v rozpoznání, zda se jedná o projev moci či solidarity s mluvčím, hraje symetrie neboli rovnováha v interakci. Pokud je konverzace asymetrická – výpovědi jednoho mluvčího značně převažují – efektem zpravidla bývá dominance. V opačném případě, pokud se oba mluvčí překrývají, nebo pokud je jejich překrývání symetrické, dominance není mluvčími pocíťována, ať už je intence mluvčích jakákoliv.

Ve hře *Oleanna* lze vyzorovat kontrast v míře přerušování v prvním, druhém a třetím dějství. První dějství je založeno na tom, že studentka konzultuje svůj problém se svým profesorem – k přerušování dochází hlavně z důvodu nedorozumění a snahy přesvědčit profesora, že probírané učivo je pro studentku opravdu těžké, nebo naopak přesvědčování studentky ze strany profesora, že to zas tak těžké není:

<b>CAROL:</b>	Já se jenom, já se jenom pokouším...	I'm just, I'm just trying to...
<b>JOHN:</b>	... ne, to nejde.	...no, it will not do.
<b>CAROL:</b>	... co? Co nejde...?	...what? What will...?
<b>JOHN:</b>	Ne. Já vím, já chápu, co vy, co tohle... ( <i>Ukáže na papíry.</i> ) Ale vaše práce...	No. I see, I see what you, it... ( <i>He gestures to the papers.</i> ) but your work...
<b>CAROL:</b>	Já: já jen sedím ve třídě... já... ( <i>Zvedne svůj zápisník</i> ) Dělán si poznámky...	I'm just: I sit in class I... ( <i>She holds up her notebook.</i> ) I take notes...
<b>JOHN:</b>	( <i>současně s „poznámky“</i> ) Ano. Chápu. Jenom se vám snažím říct, že některé, jisté základní...	( <i>simultaneously with “notes”</i> ): Yes, I understand. What I am trying to <i>tell</i> you is that some, some basic...
<b>CAROL:</b>	... Já...	...I...
<b>JOHN:</b>	... okamžik: některé základní chybějící komuni...	...one moment: some basic missed communi...
<b>CAROL:</b>	Dělám, co se mi řekne. Koupila jsem si vaši knihu, přečetla jsem vaši...	I'm doing what I'm told. I bought your book, I read your...
<b>JOHN:</b>	Ne, jsem si jist, že jste ji...	No, I'm sure you...

<b>CAROL:</b>	Ne, ne, ne. Děláám, co se mi řekne. Je to pro mě těžké. Je to těžké...	No, no, no. I'm doing what I'm told. It's <i>difficult</i> for me. It's <i>difficult</i> ...
<b>JOHN:</b>	... ale...	...but...
<b>CAROL:</b>	Já nerozumím-... taková spousta <i>slov</i> ...	I don't ... lots of the <i>language</i> ...
<b>JOHN:</b>	... prosím vás...	...please...
<b>CAROL:</b>	<i>Slova</i> , ty „věci“, co říkáte...	The <i>language</i> , the “things” that you say...
<b>JOHN:</b>	To mě mrzí, ale nemyslím, že by to byla pravda.	I'm sorry. No. I don't think that that's true.
<b>CAROL:</b>	<i>Je</i> to pravda. Já...	It <i>is</i> true. I...
<b>JOHN:</b>	Já myslím...	I think...
<b>CAROL:</b>	<i>Je</i> to pravda.	It <i>is</i> true.
<b>JOHN:</b>	... Já...	...I...
<b>CAROL:</b>	Proč bych si...?	Why would I...?
<b>JOHN:</b>	Já vám řeknu proč. Jste nesmírně inteligentní dívka.	I'll tell you why: you're an incredibly bright girl.
<b>CAROL:</b>	... Já...	...I...
<b>JOHN:</b>	Co to na mě zkoušíte? Jste nesmírně... Nemáte žádný problém s...	You're an incredibly ... you have no problem with the ... Who's kidding who?
<b>CAROL:</b>	... Já...	...I...
<b>JOHN:</b>	Ne. Ne. Řeknu vám proč. Řeknu vám... Myslím, že jste se <i>rozzlobila</i> , já...	No. No. I'll tell you why. I'll tell ... I think you're <i>angry</i> , I...
<b>CAROL:</b>	...proč bych měla... <sup>82</sup>	...why would I... <sup>83</sup>

V této scéně navíc dochází ke **slovnímu konfliktu**, který bude později podrobněji probrán. Z hlediska přerušování však vidíme, že se Carol snaží projevit, ale John ji v podstatě nepustí ke slovu. Objevují se u ní dvě opakující se výpovědi. První z nich je osobní zájmeno „Já“, kterým se Carol snaží bránit, vysvětlit své stanovisko, ale hlavně vůbec být puštěna ke slovu; a druhým z nich je „Je to pravda“, což jí však v této konverzaci není nic platné – profesora o své pravdě nepřesvědčí. Často se opakují i slovesa v první osobě, kterými studentka vypovídá o tom, co pro své studium udělala: „pokouší se“, „koupila“, „přečetla“, „dělá“. Zajímavé je, že profesor dvakrát v této interakci řekne, že to „chápe“, i když si však „nemyslí, že by to byla pravda“. Slovesem „chápat“ lze v interakci projevit podporu a solidaritu s druhým mluvčím; v tomto rozhovoru však toto sloveso slouží spíše k umlčení a ke změně tématu či k připravení se na profesorův argument – ve smyslu „chápu, ale...“.

Dále se v prvním dějství objevují dlouhé monology, kdy se profesor snaží studentce

82 Neumann, s. 106-107.

83 *Oleanna*, s. 5-7.

přiblížit, přesvědčit ji o tom, co mají společného, a vysvětlit jí jeho postoje – v tomto případě má z velké části rozhovor ve svých rukou – ať už jde o jeho řečnické schopnosti nebo to, že využívá své pozice profesora a usurpuje si právo mluvit. Mluví o školství, vzdělávání a učení. Navrhne Carol, že poruší předpisy a dá jí jako výslednou známku „výbornou“:

**JOHN:** [...] Vaše známka za celý semestr bude „výborně“. Když se sem za mnou vrátíte a když se spolu sejdem. Ještě párkrát. Budete mít „výbornou“. Zapomeňte na tu svoji práci. Nelíbila se vám, nechtělo se vám ji psát. Na tom nesejde. Důležité je, abych ve vás probudil zájem, jestli se mi to povede, a abych mohl zodpovědět vaše otázky. Začneme znovu. (Pauza)<sup>84</sup>

[...] Your grade for the whole term is an “A.” If you will come back and meet with me. A few more times. Your grade’s an “A.” Forget about the paper. You didn’t like it, you didn’t like writing it. It’s not important. What’s important is that I awake your interest, if I can, and that I answer your questions. Let’s start over. (Pause)<sup>85</sup>

John tak zneužije své moci profesora, který má způsob výuky i známky studentů ve svých rukou:

**CAROL:** Nemůžeme přece začít od nuly. But we can’t start over.

**JOHN:** A já říkám, že můžeme. (Pauza) Můžeme.<sup>86</sup> I say we can. (Pause) I say we can.<sup>87</sup>

Na konci prvního dějství však řekne něco, co Carol nemůže bez námitek přijmout – začne totiž rozvíjet svou teorii o spravedlnosti a o tom, že vyšší vzdělání je „předsudek“ (ačkoliv je sám profesorem a vysoké školství ho živí):

**CAROL:** Jak jenom něco takového můžete říct. Jak... How can you say that? How...

**JOHN:** Dobře. Dobře. *Dobře*. Tak to má být. Vyjádřit se. Good. Good. *Good*. That’s right! Speak up! Co je to předsudek? Neopodstatněné přesvědčení. What is a prejudice? An unreasoned belief. Všichni mu podléháme. Nikdo z nás z toho není vyjmut. Když někdo takové přesvědčení napadne, We are all subject to it. None of us is not. nebo když se proti němu postaví, vyvolává to pocit rozhořčení, a pocit, není to tak? Jako vy teď. Nebo anger, and feel, do we not? As you do now. ne? Výborně. Do you not? Good.

**CAROL:** ...ale jak můžete... ...but how can you...

**JOHN:** ...Zamyslete se nad tím. Skvěle. ...let us examine. Good.

**CAROL:** Jak... How...

84 Neumann, s. 117.

85 *Oleanna*, s. 25-26.

86 Neumann, s. 118.

87 *Oleanna*, s. 26.

<b>JOHN:</b> Skvěle. Skvěle. Když...	Good. Good. When...
<b>CAROL:</b> TEĎ MLUVÍM JÁ... ( <i>Pauza</i> )	I'M SPEAKING... ( <i>Pause</i> )
<b>JOHN:</b> No prosím.	I'm sorry.
<b>CAROL:</b> Jak můžete...	How can you...
<b>JOHN:</b> ...Promiňte.	...I beg your pardon.
<b>CAROL:</b> To je v pořádku.	That's all right.
<b>JOHN:</b> Omlouvám se.	I beg your pardon.
<b>CAROL:</b> To je v pořádku.	That's all right.
<b>JOHN:</b> Mrzí mě, že jsem vás přerušil.	I'm sorry I interrupted you.
<b>CAROL:</b> To je v pořádku.	That's all right.
<b>JOHN:</b> Říkala jste... <sup>88</sup>	You were saying? <sup>89</sup>

Profesor si vy svém výkladu ponechává svůj projev přednášejícího; ačkoliv má být cílem jejich diskuze to, aby studentka o tématu začala komplexně přemýšlet, chce hlavně poslouchat sám sebe – používá rétorické otázky (jako z přednášek), na které však vlastně nechce slyšet odpověď. Studentčino „TEĎ MLUVÍM JÁ“ vychází z frustrace z asymetrie v konverzaci, protože John, ačkoliv tvrdí, že jeho cílem je studentku vyprovokovat k vlastnímu přemýšlení, mluví hlavně o sobě a pro sebe. Carol se ho snaží čtyřikrát zeptat, „jak může něco takové říct“; když už si konečně vybojuje své slovo svým výkřikem, následují tři profesorovy omluvy, že jí skákal do řeči – čímž však profesor dále oddaluje studentčinu možnost promluvit. V této konverzaci je to studentka, která profesora přerušuje; nedá se však říci, že by byla v této asymetrické interakci díky přerušování dominantní – spíše se zoufale dožaduje slova.

Ve druhém dějství přichází studentka do profesorovy kanceláře – po tom, co na profesora podala stížnost. Toto dějství je postaveno na tom, že profesor cituje její stížnost a vyjadřuje se k ní – jeho projev je založen a dlouhých monolozích, které z velké části opět vypadají jako přednáška. Carol však nepřichází do kanceláře pouze jako studentka, ale jako členka „Skupiny“, která stojí za její stížností, což se i promítá do jejího způsobu vyjadřování a do jejích výpovědí:

<b>CAROL:</b> Vy si myslíte, že můžete popřít, že se tyhle věci staly: nebo, když už se <i>staly</i> , když už se <i>staly</i> , že znamenaly jenom to, co jste <i>tvrdil</i> , že znamenají.	You think, you think you can deny that these things happened; or, if they <i>did</i> , if they <i>did</i> , that they meant what you <i>said</i> they meant.
---	--

88 Neumann, s. 120.

89 *Oleanna*, s. 30-31.

Copak to není jasné? Zatáhnete mě sem, zatáhnete nás, abysme poslouchali, to vaše „pokračujte“ „no pokračujte“ o tomhle a o támhle, nebo že se dost „nevyjadřujeme“. Že neříkáme, co si myslíme. Neříkáme? Ne? My *říkáme*, co si myslíme. A vy na to „Nechápu...“ A pak se... (*Ukazuje.*)<sup>90</sup>

Don't you see? You drag me in here, you drag us, to listen to you "go on"; and "go on" about this, or that, or we don't "express" ourselves very well. We don't say what we mean. Don't we? Don't we? We *do* say what we mean. And you say that "I don't understand you...": Then *you...* (*Points.*)<sup>91</sup>

Ze studentčina „já“ se stává „my“; a ve sporu jsou tu nyní „my“ (Skupina) versus „vy“ (profesor). V druhé polovině druhého dějství je to studentka, která získává nad profesorem moc – chce se s ní totiž domluvit na odvolání, ale studentka chce z jeho kanceláře bez domluvy odejít. Profesor přerušuje studentku, aby ji přinutil zůstat déle a domluvit se:

- CAROL:** Ne, ne. Chci říct, my o ní mluvíme na slyšení u Výboru pro definitivu. (*Pauza*)  
**JOHN:** Ano, ale já říkám: můžeme o ní mluvit *ted'*, stejně dobře jako...  
**CAROL:** Ne, myslím, že bychom měli dodržovat proceduru...  
**JOHN:** ...no mom...  
 [...]  
**JOHN:** Počkejte, počkejte mo—...  
**CAROL:** Opravdu bych měla jít.  
 [...]  
**CAROL:** Neměla jsem sem chodit. Říkali mi...  
**JOHN:** Okamžik. Ne. Ne. Tady jsou určité *normy*, a není žádný důvod. Poslyšte: Pokouším se vás *zachránit*.  
**CAROL:** Nikdo se vás o to *neprosil*... Vy se *mě* pokoušíte zachránit? Buďte tak laskav a...  
**JOHN:** Já vám *prokazuju* laskavost. Mluvím s váma *na rovinu*. Můžeme to udělat *ted'*. A tak vás vyzývám, abyste si sedla a...  
**CAROL:** Musíte mě omluvit... (*Chystá se k odchodu.*)  
 [...]  
**JOHN:** Já nijak netoužím po tom, abych vás tu držel. Já s vámi prostě jenom chci *mluvit*...<sup>92</sup>
- No, no. I mean, we're talking about it at the Tenure Committee Hearing. (*Pause*)  
 Yes, but I'm saying: we can talk about it *now*, as easily as...  
 No. I think that we should stick to the process...  
 ...wait a...  
 Wait, wait a...  
 I really should go.  
 I shouldn't have come here. They told me...  
 One moment. No. No. There are *norms*, here, and there's no reason. Look: I'm trying to *save* you...  
 No one *asked* you to ... you're trying to *save me*? Do me the courtesy to...  
 I *am* doing you the courtesy. I'm talking *straight* to you. We can settle this *now*. And I want you to sit *down* and...  
 You must excuse me... (*She starts to leave the room.*)  
 I have no desire to *hold* you, I just want to *talk* to you...<sup>93</sup>

90 Neumann, s. 130.

91 *Oleanna*, s. 48-49.

92 Neumann, s. 135-136.

93 *Oleanna*, s. 56-57.

Profesor je tedy konečně umlčen – je mu odepřeno právo mluvit, protože už není poslouchán – je přerušován, protože studentka se chystá k odchodu, který definitivně rozepru utne. Sám se snaží studentku přerušovat, aby ji přinutil zůstat. Do této chvíle bylo jeho mluvení tím, čím získával převahu a moc, čím si zajišťoval autoritu i svou pozici – v této interakci se o to ještě jednou pokouší, když řekne, že se pokouší studentku „zachránit“; ani studentčina stížnost ho zpočátku neumlčela, naopak; když však studentka přestane poslouchat a brát vážně to, co říká, profesorova moc je opravdu definitivně pryč. Když už profesor nemůže mluvit – a proto není poslouchán – snaží se studentku zadržet fyzickou silou, což má za následek další obvinění – obvinění ze znásilnění.

Ve třetím dějství přichází studentka do profesorovy kanceláře vyjednávat. Kromě přerušování, které vyplývají z nedorozumění se tu samozřejmě objevuje přerušování kvůli odporování si – i **slovní konflikt** samý – což je poslední lingvistická strategie, na které Tannen ukazuje ambivalentní vztah solidarity a moci. Podle Tannen je slovní agrese spojena například s argumentací/pří/hádáním se, rozkazováním/dáváním příkazů či zaujímáním opačných stanovisek.<sup>94</sup> Opakem pak bývá v komunikaci snaha o podporu, souhlas a navrhování (na rozdíl od prikazování). Ve třetím dějství přichází studentka opět za profesorem do kanceláře. V tuto chvíli je obviněn ze znásilnění (protože se studentku snažil fyzicky zadržet), čímž může přijít o svou definitivu<sup>95</sup>, postavení i možnost koupit si nový dům. Studentka přichází vyjednávat. Profesor je zpočátku zdvořilý, protože moc dobře ví, co mu hrozí. Studentka pak přichází s návrhem:

<b>CAROL:</b>	Vážně? Co je pryč?	Is it? What is?
<b>JOHN:</b>	Moje místo.	My job.
<b>CAROL:</b>	Jo tak. Vaše místo. Tak o to vám jde. ( <i>Pauza</i> ) ( <i>Chystá se k odchodu z místnosti. Udělá pár kroků, obrátí se k němu.</i> ) Tak fajn. ( <i>Pauza</i> ) A co kdyby se tady objevila možnost, že moje Skupina stáhne svou stížnost? <sup>96</sup>	Oh. Your job. That's what you want to talk about. ( <i>Pause</i> ) ( <i>She starts to leave the room. She steps and turns back to him.</i> ) All right. ( <i>Pause</i> ) What if it were possible that my Group withdraws its complaint. ( <i>Pause</i> ) <sup>97</sup>

Carol používá krátké úsečné věty, ale nesnaží se být a priori agresivní. V tuto chvíli

94 Tannen, s. 40.

95 „tenure“

96 Neumann, s. 144.

97 *Oleanna*, s. 71-72.

navrhuje; ačkoliv používá nepřímý návrh: „co kdyby se tady objevila možnost“ namísto například „chtěla bych vám něco navrhnout“, stále se snaží dohodnout. Chvilí trvá, než profesoru řekne, o co jde. Napjatý profesor, kterého studentka provokuje oddalováním informace, začíná řvát:

**JOHN:** ZA PŘEDPOKLADU, ŽE CO? GIVEN WHAT?  
**CAROL:** Věřte mi, že chápu vaši zuřivost. Ne že bych ji z vás necítila vyzařovat. Ale nemyslím, že bych si ji nějak zasloužila, takže vám ji nijak nemám za zlé... Dobrá. Mám tady seznam.<sup>98</sup> And, believe me, I understand your rage. It is not that I don't feel it. But I do not see that it is deserved, so I do not resent it... All right. I have a list.<sup>99</sup>

V předchozích dějstvích, když měl ještě profesor návrh, neměla studentka na dlouhý projev takovéto povahy vůbec nárok. Nyní může svou odpověď oddalovat tak, jak chce, protože má profesora ve své moci. Objevuje se zde opět zdánlivý projev solidarity, ale tentokrát ze strany studentky, která říká, že „chápe“ profesorovu zuřivost. Studentka použitím tohoto slovesa kopíruje způsob, jakým profesor předtím jednal s ní, když jí tvrdil, že chápe, jak se cítí. Přichází se seznamem literatury, kterou by její skupina chtěla zakázat. Na seznamu se objevuje i profesorova kniha, která byla doporučenou literaturou ke kurzu, který u profesora Carol navštěvovala:

**JOHN:** Dejte mi ten seznam. (CAROL mu podá seznam. JOHN čte.) Give me the list. (She does so. He reads.)  
**CAROL:** Myslím, že zjistíte, že... I think you'll find...  
**JOHN:** Já si to dovedu přečíst sám. Děkuju. I'm capable of reading it. Thank you.  
**CAROL:** Máme řadu textů, které chceme znovu... We have a number of *texts* we need re...  
**JOHN:** To vidím. I see that.  
**CAROL:** Jsme ochotni přistoupit na... We're amenable to...  
**JOHN:** Aha. No, dovolte, abych se podíval na ten... (Čte.) Aha. Well, let me look over the ... (He reads.)  
**CAROL:** Myslím, že... I think that...  
**JOHN:** POSLOUCHEJTE! Já teď čtu ty vaše poznámky. Dobrá?! (Čte.) (Pauza) Vy chcete zakázat mou knihu?<sup>100</sup> LOOK. I'm reading your demands. All right?! (He reads) (Pause) You want to ban my book?<sup>101</sup>

98 Neumann, s. 145.

99 Oleanna, s. 73.

100 Neumann, s. 146.

101 Oleanna, s. 74-75.



Studenka chce k seznamu cosi vysvětlit a čtyřikrát načne větu, ale profesor ji věty nenechá dokončit, protože si chce seznam pročíst v klidu. Reaguje agresivně, nechce při studování seznamu komunikovat. Zákaz jeho knihy je pak z jeho egoistické pozice naprosto nepřijatelný:

**JOHN:** A, a, něco vám dlužím, teď to vidím. (*Pauza*) And, and, I owe you a debt, I see that now.  
 Vy jste *nebezpečná*, vy jste v *omylu*, a je (*Pause*) You're *dangerous*, you're *wrong* and it's  
 součástí mé *práce*... říct vám ne. To je moje my *job* ... to say no to you. That's my job. You  
 profese. Máte naprostou pravdu. Chcete are absolutely right. You want to ban my book?  
 zakázat mou knihu? Táhněte k čertu, a oni at' Go to *hell*, and they can do whatever they want to  
 si se mnou udělají, co chtějí.<sup>102</sup> me.<sup>103</sup>

Poprvé se začíná objevovat vulgární mluva, která nastupuje, když obyčejná slova profesoru v jeho situaci nestačí. Na úplném konci hry se k nadávkám přidává i fyzické násilí, které je ještě o stupeň horší, než pokus studentku fyzicky zadržet na konci druhého dějství, když slova také nestačila k tomu, aby se profesor se studentkou domluvil. Profesor studenku posílá pryč a do toho zazvoní telefon, John osloví svou manželku „děťátko“ a řekne, že teď nemůže mluvit, k čemuž má studenka výhrady:

**CAROL:** (*na odchodu*) A neříkejte své manželce (*exiting*): ...and don't call your wife "baby."  
 „děťátko“.

**JOHN:** Cože? What?

**CAROL:** Neříkejte své manželce děťátko. Slyšel jste Don't call your wife baby. You heard what I said.  
 dobře. (*CAROL odchází z místnosti. JOHN ji popadne a začne ji bít.*) (*CAROL starts to leave the room. JOHN grabs her and begins to beat her.*)

**JOHN:** Ty svině proradná. Co ty si myslíš, že sem You vicious little bitch. You think you can come  
 můžeš lízt s tou svojí politickou korektností, in here with your political correctness and  
 a že mi můžeš ničit život? destroy my life?  
 (*Porazí ji na podlahu*) (*He knocks her to the floor.*)  
 Potom, jak jsem se k tobě choval...? Měli by After how I treated you...? You should be...  
 tě... *Tebe a znásilnit*...? Děláš si srandu...? *Rape you* ...? Are you kidding me...?  
 (*Popadne židli, zvedne ji nad hlavu, a blíží se k ní.*) (*He picks up a chair, raises it above his head, and advances on her.*)  
 Já bych se tě nedotknul ani třímetrovou tyčí. I wouldn't touch you with a ten-foot pole. You  
 Ty zasraná píčo... [...] <sup>104</sup> little *cunt*... [...] <sup>105</sup>

Konfrontační „Slyšel jste dobře.“ a studentčin komentář profesora definitivně rozlítí. Změna v chování se promítá i do jazyka, což vynikne zejména v českém překladu, kde se

102 Neumann, s. 147.

103 *Oleanna*, s. 76.

104 Neumann, s. 149.

105 *Oleanna*, s. 79.

rozlišuje „vy“ a „ty“. Profesor studentce začíná poprvé tykat a připojuje nadávky a vulgární oslovení. Ve svém vzteklém projevu používá rétorické otázky, na které však opravdu odpověď nečeká. Dostal se totiž do fáze, kdy veškeré další vyjednávání se studentkou není možné. Nedokončená výpověď „Měli by tě...“ ukazuje, jak verbalizuje svůj vnitřní vztek a že si v podstatě mluví pro sebe. Slovní agrese přestává být hádkou a stává se výlevem.

### 3.2.2. *Glengarry Glen Ross*

Ve hře *Glengarry Glen Ross* se také objevují mocenské vztahy komplikované a nejednoznačné povahy – a podobně jako u profesora a studentky lze i u makléřů a jejich „obětí“ vyzorovat, že hranice mezi solidaritou a dominancí v komunikaci je opravdu tenká. Podobně jako u *Oleanny* se mocenské vztahy odrážejí v dialozích; Mamet totiž scény v prvním jednání obsazuje vždy jen dvěma postavami, což zjednodušuje analýzu vývoje mocenských vztahů mezi nimi. Je to:

- 1) Levene a Williamson,
- 2) Moss a Aaronow,
- 3) Roma a Lingk,

jejichž analýza bude pro tuto práci nejvhodnější, protože druhé jednání se odehrává v kanceláři během policejního vyšetřování. Ačkoliv tam lze mocenské vztahy také analyzovat, Mamet se ve druhém jednání pokusil znázornit hlavně chaos, který při vyšetřování panuje, a proto dialogy nejsou tak izolované jako v prvním jednání.

V první scéně prvního jednání se objevuje Williamson (čtyřicátník, „office manager“) a Levene (padesátník, makléř). Levene je na Williamsonovi závislý, protože Williamson je ten, kdo přiděluje „stopy“, a dožaduje se „stop“ na Glengarry Highlands. Jak však vyplývá z jejich rozhovoru, Williamson přiděluje „stopy“ podle pravidel Mitche a Murrayho, vlastníků kanceláře, kteří jsou přesvědčení, že prémiové „stopy“ si zaslouží jen ti nejlepší. V kanceláři je tabule, na které jsou jména makléřů spolu s jejich současným pořadím. Tento žebříček rozhoduje o přidělování „stop“, a tím i o budoucím osudu makléřů v kanceláři.

U Levena si můžeme všimnout neobvyklé **výřečnosti**; Levene přemlouvá, prosí a manipuluje. Nemanipuluje však protože by byl dominantní, ale protože chce Williamsona

„ukecat“ za každou cenu. Williamsonovy odpovědi jsou naopak strohé a úskočné, protože s Levenem vyjednávat nechce – díky své pozici ani nemusí, a to je důvod, proč má nad Levenem takovou moc:

- LEVENE:**           Johne... Johne... Johne... Počkej. Johne, Johne. Hele: (*Odmlčí se.*) Stopy na Glengarry Highland, ty na to pošleš Romu. Fajn. Je to dobřej kluk. To víme oba. Je fajn. Akorát chci říct, když se podíváš na tabuli, tak on pros... moment, moment, moment, on je prostě vyhazuje, ty stopy. Akorát chci říct, že s těma stopama plýtváš. Já tě nechci poučovat o tvý práci. Akorát chci říct, že věci se srovnávají do nějakýho stavu, to já vím, ty máš nějakou svou představu... Někdo si udělá pověst. Víme přece, jak to... já akorát říkám, pusť k tý práci člověka, co umí uzavřít kšeft. Našli by se lidi, který... Pusť k tý... počkej moment, pusť osvědčenýho člověka na věc... a uvidíš – ale počkej moment – a uvidíš, jak ti naskočí dolary... Začneš uzavírat po padesáti místo po pětadvaceti... pusť toho, kterej umí prodat kšeft...
- WILLIAMSON:** Shelly, ty jsi posledně pustil...
- LEVENE:**           Ne, Johne, to ne. Moment, tohle si můžeme dokázat, já jsem... dovolíš, prosím tě? Vydrž moment. Prosím tě. Ne že jsem je pustil. Ne. Já je nepustil. Ne. Jeden to vzdal, druhýho kunčofta jsem uzavřel...
- WILLIAMSON:** ...ty jsi neuzavřel...<sup>106107</sup>
- John... John... John. Okay. John. John. Look: (*Pause.*) The Glengarry Highland's leads, you're sending Roma out. Fine. He's a good man. We know what he is. He's fine. All I'm saying, you look at the *board*, he's throwing... wait, wait, wait, he's throwing them *away*, he's throwing the leads away. All that I'm saying, that you're wasting leads. I don't want to tell you your *job*. All that I'm saying, things get *set*, I know they do, you get a certain *mindset*... A guy gets a reputation. We know how this... all I'm saying, put a *closer* on the job. There's more than one man for the... Put a... wait a second, put a *proven man out*... and you watch, now *wait* a second – and you watch your *dollar* volumes... You start closing them for *fifty* 'stead of *twenty-five*... you put a *closer* on the...
- Shelly, you blew the last...
- No. John. No. Let's wait, let's back up here, I did... will you please? Wait a second. Please. I didn't "blow" them. No. I didn't "blow" them. No. One kicked *out*, one I closed...
- ...you didn't close...<sup>108</sup>

Jejich dialog je asymetrický. Levene opakuje slova a fráze, což přidává na naléhavosti jeho prosby. Williamson odpovídá krátkými větami bez emocí – na rozdíl od Levena je málomluvný. Přes veškerou Levenovu snahu ho zajímá jen výsledek – řídí se binární logikou: buď uzavřel, nebo neuzavřel. Podle Tannen může být i **málomluvnost neboli zamlklost** („taciturnity“) nástrojem moci, a proto je nutné sledovat dynamiku dialogu a

106 MAMET, David. Přeložil Jiří Janda. Praha: Dilia, 1990 [dále: „Janda“], s. 6-7.

107 Překlad Jiřího Jandy je bohužel spíše informativní. Jandovi se moc nepodařilo zachytit americký slang chicagských realitních makléřů. České vulgární výrazy postrádají Mametovu lehkost. Překladu rovněž chybí poetický rozměr a smysl pro rytmus. Ačkoliv se Janda snažil dodržet Mametovu interpunkci, vyznačení kurzívou chybí. Toto vyznačení je však podstatné nejen pro úplné vyznění textu, ale i pro onen rytmus.

108 MAMET, David. *Glengarry Glen Ross*. New York: Grove Press, 1992 [dále: „*Glengarry Glen Ross*“] s. 15-16.

nespojovat a priori výřečnost s mocí.<sup>109</sup> V tomto dialogu lze však vypožorovat i to, že ačkoliv Levene se snaží podbízivě Williamsona přemluvit, je dotčen pravidly v kanceláři a věří v sílu své pozice, ze které však ve skutečnosti moc nezbylo. To mu však nebrání používat fráze typu „počkej moment“, které mohou být vnímány jako znak osobní převahy vyplývající z jeho věku a zkušeností. Levene dále říká, že nechce Williamsona poučovat o jeho práci, ale snaží se přesně o to.

Po úprosném přemlouvání přechází Levene do útoku. Jeho výhrůžky vyplývající ze zašlé slávy však nejsou znakem převahy, kterou chce Levene připomenout, ale spíše znakem zoufalství:

<p><b>LEVENE:</b> Tak já ti něco povím, kámo, není to nijak dávno a stačilo by mně zvednout telefon, zavolat Murrayovi a dostal bych tvou práci. Víš to? Nijak dávno. A za co? Jen tak. „Mury, ten novejš kluk mě sejří. Shelly, dávám ho pryč.“ A byl bys vyspanejš, než bych přišel z oběda. Jednou jsem mu koupil zájezd na Bermudy...<sup>110</sup></p>	<p>Well, I want to tell you something, fella, wasn't long I could pick up the phone, call Murray and I'd have your job. You know that? Not too <i>long</i> ago. For what? For <i>nothing</i>. "Mur, this new kid burns my ass." "Shelly, he's out." You're gone before I'm back from lunch. I bought him a trip to Bermuda once...<sup>111</sup></p>
---	--

Williamsonova prostá reakce „Už musím jít...“<sup>112</sup> na tento projev vypovídá o tom, že Levenovu výhrůžku nelze brát vážně a že to pro Williamsona moc neznamená. Williamson je totiž součástí systému, který ho chrání. To je také důvod, proč svoje jednání omlouvá pravidly tohoto systému:

<p><b>WILLIAMSON:</b> Co já, já ne...</p>	<p>It isn't me...</p>
<p><b>LEVENE:</b> ...ty ne...? A kdo teda? S kým tady asi mluvím? Já potřebuju stopy...</p>	<p>...it isn't you...? Who is it? Who is this I'm talking to? I need the <i>leads</i>...</p>
<p><b>WILLIAMSON:</b> ...po třicátým...</p>	<p>...after the thirtieth...</p>
<p><b>LEVENE:</b> Jaký po třicátým, sakra, když nebudu třicátýho na tabuli, tak dostanu padáka. Potřebuju stopy, teď je potřebuju. Jináč jdu od válu a vzpomeneš si na mě, Johne, že ti budu scházet, to ti můžu garantovat.</p>	<p><i>Bullshit</i> the thirtieth, I don't get on the board the thirtieth, they're going to can my ass. I need the leads. I need them now. Or I'm gone, and you're going to miss me, John, I swear to you.</p>
<p><b>WILLIAMSON:</b> Murray...</p>	<p>Murray...</p>
<p><b>LEVENE:</b> ...tak s Murrayem, promluv...</p>	<p>...you <i>talk</i> to Murray...</p>
<p><b>WILLIAMSON:</b> Už se stalo. A můj džob je organizovat</p>	<p>I have. And my job is to marshal those</p>

109 Tannen, s. 37.

110 Janda, s. 22.

111 *Glengarry Glen Ross*, s. 26.

112 Janda, s. 22.

	tyhle stopy...	leads...
<b>LEVENE:</b>	Organizovat stopy... organizovat stopy? Kurnik, ty jsi snad spad z višně nebo co, my tady přece jsme, abychom prodávali. Na organizování stop nasrat. Co je to kurnik za řeči? Co je to za řeči, kurnik? Kde ses to naučil? Ve škole? [...] <sup>113</sup>	Marshal the leads...marshal the leads? What the fuck, what bus did <i>you</i> get off of, we're here to fucking <i>sell</i> . Fuck marshaling the leads. What the fuck talk is that? What the fuck talk is that? Where did you learn that? In school? [...] <sup>114</sup>

Mamet si v tomto dialogu hraje se zajímavou mocenskou dynamikou: Levene se snaží působit zkušeně, jako starší makléř, kterému jde primárně o byznys. V tuhle chvíli byl ale postaven do situace, kdy může o práci přijít, a proto výhrůžky a fráze vyplývající ze zašlé slávy střídá s nadávkami a vulgárními výrazy. Jeho osud je v rukou mladšího office managera, kterému tehdy k pozici dopomohl a který se snaží dělat vše tak, aby hlavně jeho pozice nebyla ohrožena. Williamson se odvolává na systém, což je typický způsob vypovídání jakéhokoliv člena instituce. V následujícím úryvku Williamson říká, co je jeho prací, která vyplývá z pravidel; zároveň však kopíruje fráze, které doteď používal Levene, a kterými to Levenovi vrací:

<b>WILLIAMSON:</b>	Já ti něco řeknu, Shelly. Dělán to, za co jsem placenej. Já jsem... počkej moment, já jsem placenej, abych dohlížel na stopy. Odpovídám... tak počkej, odpovídám za politiku. To je moje práce. Dělán to, co se mi řekne. Tak je to. Když ty, moment, ty nebo kdo chce jinej spadne pod určitej stupeň, tak mu prostě nesmím dávat prvotřídní stopy, nemám to dovolený. <sup>115</sup>	Let me tell you something, Shelly. I do what I'm hired to do. I'm...wait a second. I'm <i>hired</i> to watch the leads. I'm given...hold on, I'm given a <i>policy</i> . My job is to <i>do that</i> . What I'm <i>told</i> . That's it. You, wait a second, <i>anybody</i> falls below a certain mark I'm not <i>permitted</i> to give them the premium leads. <sup>116</sup>
--------------------	--	--

Williamson svůj projev prokládá autoritativními frázemi „já ti něco řeknu“, „počkej moment“, „tak počkej“, kterými si udržuje svůj prostor – a tentokrát je to Williamson, který používá **výřečnost** k udržení pozornosti. Ve své replice dále opakuje, že dělá jen to, co mu bylo řečeno. Otázkou však zůstává, do jaké míry se mu tato pravidla „hodí“, protože mu umožňují nebrat na sebe zodpovědnost z potenciálních jiných rozhodnutí, která by nebyla podle pravidel. Pravidla však jdou paradoxně hned stranou, když s Levenem začne vyjednávat o procentech z jeho zisku. Levene se dožaduje prémiových „stop“ a nabízí

113 Janda, s. 10-11.

114 *Glengarry Glen Ross*, s. 18-19.

115 Janda, s. 13.

116 *Glengarry Glen Ross*, s. 19.

Williamsonovi deset procent ze zisku; v tu chvíli si Williamson nestydí říct o dvacet procent a 50 dolarů za každou „stopu“. Protože však u sebe Levene nemá dostatek peněz, z jejich dohody nakonec sejde.

Ve druhé scéně prvního jednání vystupuje Moss a Aaronow. Oba spadají mezi padesátníky, což opět definuje jejich postavení v kanceláři. Moss však působí jako Aaronowův mentor, kterého Aaronow poslouchá, kterému přitakává a jehož slova neustále opakuje.

<b>MOSS:</b>	Říct si – jdu do toho sám. Protože, co ty děláš, Georgi, já ti řeknu, co ty děláš, ty akorát někomu posluhuješ. Děláme ze sebe otroky. Abychom se zavděčili. Abychom vyhráli nějaký tenhle inštrument na topinky... aby... aby... a ten chlápek, kterej se k tomu dostal první, tak ten vymyslel tyhle...	To say “I’m going on my own.” ’Cause what you do, George, let me tell you what you do: you find yourself in <i>thrall</i> to someone else. And we enslave ourselves. To <i>please</i> . To win some fucking <i>toaster</i> ... to... to... and the guy who got there first made up those...
<b>AARONOW:</b>	...správně...	That’s right...
<b>MOSS:</b>	Ten vymyslel tyhle pravidla, a my na něj makáme.	He made <i>up</i> those rules, and we’re working for <i>him</i> .
<b>AARONOW:</b>	To je fakt...	That’s the truth...
<b>MOSS:</b>	Jako z bible. Je mi z toho nanic. Přisáhám, že jo. V mém věku! Když musím poslouchat takový věci: Tenhle měsíc někdo vyhraje Cadillaca. Post scriptum: Dva maníci dostanou padáka.	That’s the <i>God’s</i> truth. And it gets me depressed. I <i>swear</i> that it does. At MY AGE. To see a goddamn: “Somebody wins the Cadillac this month. P.S. Two guys get fucked.”
<b>AARONOW:</b>	Ach jo.	<i>Huh</i> .
<b>MOSS:</b>	Nemusíš dělit prachy z tržeb. <sup>117</sup>	You don’t <i>ax</i> your sales force.
<b>AARONOW:</b>	Ne.	No.
<b>MOSS:</b>	Ty...	You...
<b>AARONOW:</b>	Ty...	You...
<b>MOSS:</b>	Ty je pěkně dáváš na kupu. <sup>118</sup>	You <i>build</i> it!
<b>AARONOW:</b>	To jsem přesně...	That’s what I...
<b>MOSS:</b>	Dáváš je na kupu, kurník! Přicházej k tobě chlapi...	You fucking <i>build</i> it! Men come...
<b>AARONOW:</b>	...aby pro tebe dělali...	Men come <i>work</i> for you...
<b>MOSS:</b>	...přesně tak.	...you’re absolutely right.
<b>AARONOW:</b>	Oni...	They...

117 Správný překlad by měl být například: „Nevyhodíš přece svůj personál.“ Janda tu přišel s vlastní větou, která bohužel vůbec neodpovídá originálu.

118 Opět zvláštní překlad; překladatel si pravděpodobně vyložil „sales force“ jako tržby a ne jako obchodníky samotné.

<b>MOSS:</b>	Oni ti...	They have...
<b>AARONOW:</b>	Oni, když...	When they...
<b>MOSS:</b>	Hele, hele, hele, hele, když ti oni postavěj tvůj kšeft, tak ze sebe přece nemůžeš udělat prase, nadělat z nich otroky, jednat s nima jako se smrkáčema, kopat do nich, nechat je, ať si pomůžou, jak dovedou... ne. (Odmlčí se.) Ne. (Odmlčí se.) Máš perfektně pravdu a já ti něco řeknu.	Look look look look, when they <i>build</i> your business, then you can't fucking turn around, <i>enslave</i> them, treat them like <i>children</i> , fuck them up the ass, leave them to fend for themselves... no. No. (Pause.) You're absolutely right, and I want to tell you something.
<b>AARONOW:</b>	Co?	What?
<b>MOSS:</b>	Chci ti říct, co by měl někdo udělat.	I want to tell you what somebody should do.
<b>AARONOW:</b>	Co?	What?
<b>MOSS:</b>	Někdo by se měl sebrat a vrátit jim to.	Someone should stand up and strike <i>back</i> .
<b>AARONOW:</b>	Co tím myslíš?	What do you mean?
<b>MOSS:</b>	Někdo...	<i>Somebody</i> ...
<b>AARONOW:</b>	Ano...?	Yes...?
<b>MOSS:</b>	By jim měl něco provést.	Should do something to <i>them</i> .
<b>AARONOW:</b>	Co?	What?
<b>MOSS:</b>	Něco. Vrátit i s úrokama. (Pomlka.) Někdo, někdo by jim měl zatopit. Murrayovi a Mitchovi.	Something. To pay them back. (Pause.) Someone, someone should hurt them. Murray and Mitch.
<b>AARONOW:</b>	Někdo by jim měl zatopit.	Someone should hurt them.
<b>MOSS:</b>	Jo.	Yes.
<b>AARONOW:</b>	(Pomlka.) Jak?	(Pause.) How?
<b>MOSS:</b>	Jak? Udělat něco, aby jim zatopil. Pěkně pod zadkem.	How? Do something to hurt them. Where they live.
<b>AARONOW:</b>	A co?	What? (Pause.)
<b>MOSS:</b>	Někdo by měl vykrást kancelář. <sup>119</sup>	Someone should rob the office. <sup>120</sup>

Moss zpočátku koncipuje svůj projev jako přednášku – říká Aaronowovi, co má dělat. Když se mu podaří vyprovokovat u Aaronowa souhlas, začne jeho projev připomínat připravený politický projev: používá jednoduchá slova a opakování typu „někdo by měl...“. Zde je vidět, že mocenské vztahy jsou interakcí posilovány. Aaronow přistupuje na Mossovu hru a umocňuje efekt Mossova projevu tím, že se ptá a „visí Mossovi na rtech“. Moss totiž pracuje s nástrojem vyvolávání spojenectví, když tvrdí, že není možné ty, které pro vás pracují, vyhodit.

Je možné si také všimnout posunu, který nastává v souhlasení a opakování toho, co bylo řečeno. Nejprve je to Aaronow, který reaguje na Mossovy repliky tím, že to je pravda.

119 Janda, s. 37-41.

120 *Glengarry Glen Ross*, s. 35-38.

Několikrát však nastane situace, kdy Aaronow začne mluvit přesně jako Moss. Není však puštěn ke slovu. To, že po sobě oba opakují slova a fráze, přispívá k rezonanci jejich výpovědí, která usnadňuje manipulaci s Aaronowem. Moss několikrát řekne, že Aaronow má naprostou pravdu; tento souhlas je však sám nástrojem Mossovy manipulace – Aaronow totiž jen opakuje Mossovy názory a často ani to, co chce říct, nedořekne. Pro Mosse je však důležité to, že dostal Aaronowa tam, kam ho dostat chtěl – že by někdo měl vykrást kancelář a ukrást prémiové „stopy“. U Mosse se totiž objevuje tendence vyjadřovat se nepřímo, což je podle Tannen jeden z možných způsobů práce s mocí. Bez spiklenecké přede hry by výpovědi neměly takový účinek. Kdyby Moss prezentoval Aaronowovi svůj návrh hned a přímo, bylo by to neefektivní a ještě by to mohlo Mosse ohrozit. Vyburcovaný a zmanipulovaný Aaronow se z Mossova plánu naopak vykrucuje velmi nesnadno. Aaronow se až během dialogu dozví, že se Moss předběžně domluvil s Jerrym Graffem, že by od nich „stopy“ odkoupil. Protože však Moss o tomto plánu Aaronowovi řekl, je podle něj nezbytným východiskem, aby na jeho podmínky přistoupil a kancelář vykradl:

- MOSS:** To je tvůj problém, Georgi, protože už seš. Then tough luck, George, because you are.
- AARONOW:** Proč? Proč, jenom proto, že jsi mně to řekl? Why? *Why*, because you only *told* me about it?
- MOSS:** Zrovna tak. That's right.
- AARONOW:** Proč mi tohle děláš, Dave? Proč se mnou takhle mluvíš? Já tomu nerozumím. Proč to vůbec všechno děláš...? Why are you doing this to me, Dave. Why are you talking this way to me? I don't understand. Why are you doing this at *all*...?
- MOSS:** Do toho je ti hovno...<sup>121</sup> That's none of your fucking business...<sup>122</sup>

Mamet mistrovsky vystihuje absurditu celé situace: o Aaronowovi bylo rozhodnuto v podstatě bez jeho souhlasu. Na konci scény přichází Moss s ultimátem i ultimátní výhrůžkou:

- MOSS:** [...] Ano nebo ne. Řekni mi to, jestli nepůjdeš, tak se připrav na následky. [...] In or out. You tell me, you're out you take the consequences.
- AARONOW:** To myslíš vážně? I do?

121 Janda, s. 55-56.

122 *Glengarry Glen Ross*, s. 45.



<b>MOSS:</b>	Ano. ( <i>Pomlka</i> )	Yes. ( <i>Pause.</i> )
<b>AARONOW:</b>	Ale proč?	And why is that?
<b>MOSS:</b>	Protože jsi poslouchal. <sup>123</sup>	Because you listened. <sup>124</sup>

Ve třetí scéně prvního jednání pracuje Mamet s podobnou dynamikou moci. **Anne Dean** naznačuje, jakou můžeme vidět paralelu mezi těmi, kteří jsou vykořisťováni svými zaměstnavateli, a zaměstnanci, kteří vykořisťují své „oběti“ – klienty, kteří také věří v lepší budoucnost<sup>125</sup>. V této scéně vystupuje Roma a jeho klient Lingk, kterého má Roma „ve spárech“ podobně jako Moss Aaronowa – svého kolegu, kterého chce využít, aby se postavil tomu, kdo ho vykořisťuje. Lingk se v této scéně v podstatě ke slovu nedostane vůbec; jeho odpovědi jsou váhavé (pokud vůbec nějaké), protože jeho jediným úkolem je naslouchat Romovi, který dělá svou práci.

Dean tvrdí, že v *Glengarry Glen Ross* je zřídka použit jazyk, který se netýká byznysu; pokud je tématem něco jiného než byznys, brzy se ukáže, že se jedná o trik, jak k něčemu přinutit kolegu nebo oklamat klienta.<sup>126</sup> V této scéně mluví Roma o všem možném (navíc velmi familiérně, jako by Lingka dlouho znal), ale jen a pouze za tím účelem, aby v něm vzbudil touhu naplnit své sny koupí pozemku. Pro udržení pozornosti používá, jak píše Dean, „směsici zjednodušeného existencialismu, vtíravé sentimentality a kázání a vyzývání k tomu, že je potřeba postavit se tomu a být považován za důležitého“<sup>127</sup>. Jeho projev je „bezduchý a nabubřelý“<sup>128</sup>; takový, že by ho mohl poslouchat jen někdo jako Lingk – „důvěřivý, lehce ovlivnitelný jedinec, který má očividně jen málo vlastních názorů“<sup>129</sup>. Roma svou „obět“ hypnotizuje projevem, který nenabízí prostor pro jakékoliv námítky už jen proto, že je vystaven na nesmyslných rétorických otázkách, na které může nabídnout odpověď jen sám Roma:

**ROMA:** ...všechny kupé ve vlku jako když smrdí drobet ...all train compartments smell vaguely of shit. hajzlem. Nakonec to člověku ani nevádí. To je It gets so you don't mind it. That's the worst to nejhorší, to musím přiznat. Víte, jak dlouho thing that I can confess. You know how long it

123 Janda, s. 57-58.

124 *Glengarry Glen Ross*, s. 46.

125 DEAN, Anne. *David Mamet: Language as Dramatic Action*. Cranbury: Associated University Presses, 1992 [dále: „Dean“] s. 189.

126 Dean, s. 192.

127 Dean, s. 203: „an amalgam of simplified existentialism, intrusive sentimentality, and preacher-like exhortations for the necessity to stand up and be counted.“

128 Dean, s. 204: „vacuous and pretentious“.

129 Dean, s. 204: „a gullible, easily swayed individual, apparently with few opinions of his own.“

trvalo, než jsem na to přišel? Dlouho. Až umřete, tak budete litovat věci, který neděláte. Myslíte, že jste ujetej...? Něco vám povím: ujetý jsme všichni. Myslíte si, že jste zloděj? No a co? Plete se vám do toho morálka středního stavu...? Tak ji nechte plavat. Ať plave. Podváděl jste svoji ženu...? Jestli jo, tak s tím holt žijte. (*Odmlčí se.*) Šoustáte holčičky, taky dobře. Je nějaká absolutní morálka? Možná jo. A co z toho? Jestli myslíte, že jo, tak ať je. Půjdou zlí lidi do pekla? Já si to nemyslím. Jestli si to myslíte vy, tak se podle toho zaříd'te. Existuje peklo na zemi? Ano. Já tam bydlet nepůjdu. Takovej jsem já. Vysral ses někdy tak pořádně, že se ti ulevilo, jako bys spal dvanáct hodin?

took me to get there? A long time. When you *die* you're going to regret the things you don't do. You think you're *queer*...? I'm going to tell you something: we're *all* queer. You think that you're a *thief*? So *what*? You get befuddled by a middle-class morality...? Get *shut* of it. Shut it out. You cheated on your wife...? You *did* it, *live* with it. (*Pause.*) You fuck little girls, so *be* it. There's an absolute morality? May *be*. And *then* what? If you *think* there is, then *be* that thing. Bad people go to hell? I don't *think* so. If you think that, act that way. A hell exists on earth? Yes. I won't live in it. That's *me*. You ever take a dump made you feel you'd just slept for twelve hours...?

**LINGK:** Jestli jsem...?

Did I...?

**ROMA:** Ano.

Yes.

**LINGK:** Já nevím.<sup>130</sup>

I don't know.<sup>131</sup>

Roma se přes „chlapáckou“ diskuzi o životě, penězích, sexu a jídle pomalu přesouvá k tomu, o co mu jde nejvíc:

**ROMA:** James. Těší mě. (*Podají si ruce.*) Těší mě, Jamesi. (*Odmlčí se.*) Něco ti chci ukázat. (*Odmlčí se.*) Třeba ti to nic neřekne... v pořádku. Já nevím, už vím houby. (*Odmlčí se, vytáhne malou mapu a rozloží ji na stole.*) Copak je tohle. Florida. A tadyhle Glengarryská vysočina. Florida. „Florida. Prdelačka.“ A možná že je to fakt; a to jsem přesně říkal. Ale koukni se semhle – co je tohle? To je pozemek. A teď poslouchej, co ti povím.<sup>132</sup>

James. I'm glad to meet you. (*They shake hands.*) I'm glad to meet you, James. (*Pause.*) I want to show you something. (*Pause.*) It might mean nothing to you... and it might not. I don't know. I don't know anymore. (*Pause. He takes out a small map and spreads it on a table.*) What is that? Florida. Glengarry Highlands. Florida. „Florida. *Bullshit.*“ And maybe that's true; and that's what *I* said: but look *here*: what is this? This is a piece of land. Listen to what I'm going to tell you now:

Roma ukazuje Lingkovi Glengarry Highlands a mluví s ním jako s dítětem, kterému se ukazuje obrázek, když říká: „Co to je?“. Z předchozí familiérní konverzace mu zůstalo určité spiklenectví (já a ty versus oni), které používá i k manipulaci ohledně nabídky pozemku na Floridě. Vzhledem k osobním tématům předchozí diskuze je zajímavé, že se Roma představí až teď, na konci scény. Protože scéna začíná „in media res“, divák do této doby nevěděl, že se Roma a Lingk vlastně neznají. Scéna končí výpovědí příznačnou pro všechny makléře z kanceláře (autoritativní výpovědí typu „já ti něco povím“). Mamet

130 Janda, s. 59-60.

131 *Glengarry Glen Ross*, s. 47.

132 Janda, s. 63.

scénu skončil stejně jako ji začal; dvojtečka na konci má proto podobnou funkci jako tři tečky na začátku scény. Dvojtečka navíc implikuje, že Lingk si bude muset vyslechnout další nekonečný projev.

Kdybychom se vrátili k analýze mocenských vztahů na základě **výřečnosti** a **málomluvnosti**, mohli bychom jednoznačně označit Romovu výřečnost jako znak jeho dominance a Lingkovu málomluvnost jako znak jeho subordinace. To, co jejich mocenský vztah komplikuje, je však to, že Roma sice může Lingka „hypnotizovat“ svým projevem a manipulovat ho ke koupi, ale je to Lingk, který je klientem a který má moc si pozemek koupit, či nekoupit, což vede k dynamice jejich vztahu – Romův úspěch není jistý, i když je Lingk tak snadno ovlivnitelný. Jak se ukáže později, Lingk pouze nemá moc k tomu přestat poslouchat a říct „ne“, k čemuž přispívá i ona dvojtečka na konci třetí scény.

Ve druhém jednání, jak již bylo řečeno, se situace komplikuje kvůli vykradení kanceláře a následnému policejnímu vyšetřování. Pro analýzu mocenských vztahů jsou ale podstatné tyto konkrétní situace:

- 1) Roma se dohaduje s Williamsonem kvůli smlouvám, odměně a „stopám“
- 2) Roma „utěšuje“ neúspěšného Aaronowa
- 3) Roma „obdivuje“ Levena, protože se mu podařilo prodat osm „units“; jeho úspěch vyvolá v kanceláři závist, zejména u Mosse – ohroženého „padesátníka“
- 4) Lingk přichází do kanceláře na popud své ženy, chce mluvit s Romou a odstoupit od smlouvy
- 5) Williamson řekne, že Lingkova smlouva už odešla, a omylem tak „potopí“ Romu
- 6) Levene, povzbuzený svým úspěchem, kritizuje Williamsona
- 7) Williamsonovi dojde, že Levene vykradl kancelář, a vrátí mu jeho kritiku

V první situaci se objevuje Roma, který má jako nejúspěšnější ze všech makléřů podle pravidel kanceláře právo na Cadillac:

<b>WILLIAMSON:</b>	Ten už je pryč. Zařadil jsem to.	It went down. I filed it.
<b>ROMA:</b>	Opravdu?	You did?
<b>WILLIAMSON:</b>	Ano.	Yes.
<b>ROMA:</b>	Takže už mám předstih, dopřic, a vy mně	Then I'm over the fucking top and you owe

	dlužíte Cadillaca.	me a Cadillac.
<b>WILLIAMSON:</b>	Já...	I...
<b>ROMA:</b>	A nechci slyšet žádný posraný řeči, a taky na ně seru. Lingka mám navíc, vy jste ho zařadil, to je v pohodě. Kdyby chtěl nějaký blbec cuknout, tak si to vyřídíte sám. Vy... vy to znovu uzavřete, protože já jsem to uzavřel a vy... vy mně vysíte auťák. <sup>133</sup>	And I don't want any fucking shit and I don't give a shit, Lingk puts me over the top, you filed it, that's fine, any other shit kicks out <i>you</i> go back. You... <i>you</i> reclose it, 'cause I <i>closed</i> it and you... you owe me the car. <sup>134</sup>

Jelikož byla kancelář vykradena, je v tuto chvíli Romovi jasné, že nejlepší výsledky bude mít do třicátého on. Roma jedná s Williamsonem jako se ztělesněním veškerých pravidel v kanceláři: uzavřel smlouvu, která ho dostala na vrchol tabule, a proto má nárok na Cadillac. Kvůli největšímu zisku mu je dovoleno vše – vulgární výrazy i výhrůžky.

Ve druhé situaci Roma „chápavě“ mluví s Aaronowem; mluví tak však jen proto, že ze své pozice může. On je ten, komu se podařilo získat největší zisk. Konejšivé výpovědi, které mohou být chápány jako vyjádření solidarity vůči svému staršímu neúspěšnému kolegovi, dále upevňují jeho postavení – moc i dominanci:

<b>AARONOW:</b>	S tabulí jsem, já jsem, já v prdeli. Ale ty, Ty víš, jak... já... ( <i>Odmlí se.</i> ) Nedokážu... asi se špatně soustřed'uju. Protože je nedokážu...	I'm, I'm, I'm, I'm fucked on the board. <i>You.</i> You see how... I... ( <i>Pause.</i> ) I can't... my mind must be in other places. 'Cause I can't do any...
<b>ROMA:</b>	Co? Co nedokážeš? ( <i>Pomlka.</i> )	<i>What?</i> You can't do any <i>what?</i> ( <i>Pause.</i> )
<b>AARONOW:</b>	Nedokážu ani jednoho uzavřít.	I can't close 'em.
<b>ROMA:</b>	No jo, to jsou starý stopy. Viděl jsem ten šunt, kterej ti dávají.	Well, they're old. I saw the shit that they were giving you.
<b>AARONOW:</b>	Ano.	Yes.
<b>ROMA:</b>	He?	Huh?
<b>AARONOW:</b>	Ano. Jsou starý.	Yes. They are old.
<b>ROMA:</b>	Hotovej pravěk.	They're ancient.
<b>AARONOW:</b>	Clear...	Clear...
<b>ROMA:</b>	Clear Meadows, jasně. To je sajrajt na pytel. ( <i>Pomlka.</i> )	Clear Meadows. That shit's dead. ( <i>Pause.</i> )
<b>AARONOW:</b>	To teda je.	It <i>is</i> dead.
<b>ROMA:</b>	Nic než ztráta času.	It's a waste of time.
<b>AARONOW:</b>	Ano. ( <i>Dlouze se odmlčí.</i> ) Taky nejsem zrovna jednička.	Yes. ( <i>Long pause.</i> ) I'm no fucking good.
<b>ROMA:</b>	To je...	That's...

133 Janda, s. 68-69.

134 *Glengarry Glen Ross*, s. 54-55.

<b>AARONOW:</b>	At' dělám... vždyt' víš...	Everything I... <i>you</i> know...
<b>ROMA:</b>	To není... na to se vyser, Georgi. Ty seš, no přece, prostě jsi měl blbej měsíc. Vždyt' ty seš dobrej kluk, Georgi.	That's not... Fuck that shit, George. You're a, <i>hey</i> , you had a bad month. You're a good man, George.
<b>AARONOW:</b>	Myslíš? <sup>135</sup>	I am? <sup>136</sup>

Aaronow začíná váhavě, opakuje slova a neumí se vyjádřit, což může být přímo úměrné jeho obchodním schopnostem. Romova odpověď je naléhavá, jako by s ním neměl trpělivost. Na rozdíl od Aaronowa je jazyk jeho zbraní. Když Aaronow řekne, že se mu nedaří uzavřít smlouvy, mění Roma povýšený tón, protože má navrch – jemu se smlouvy uzavírat daří. Protože má podle pravidel právo na lepší „stopy“, může ze své znalecké pozice potvrdit, že Aaronowovy „stopy“ za nic nestojí. Aaronowovi pak nezbyvá než souhlasit a opakuje to, co Roma řekne. Všechny Romovy výpovědi pak graduji, jako by se snažil vyhrát slovní přebíjenou: Aaronowovy „stopy“ jsou „staré“, „šunt“, „hotovej pravěk“, „sajrajt na pytel“ a „ztráta času“. Dynamika solidarity a dominance je zde komplikovaná; čím víc se Roma snaží Aaronowa „podpořit“, tím je Roma silnější a tím hůř se Aaronow cítí. Dochází k tomu, že není „zrovna jednička“. Roma mu konvenčně odpoví, „že měl blbej měsíc“, ale je otázkou, do jaké míry je jeho výpověď upřímná. Tato výpověď je také mnohem váhavější a méně razantní, což značí, že si tím Roma není tak jistý. Když se Aaronow nakonec zeptá „Myslíš?“, je Romova převaha dokonale potvrzena. Aaronow hledá u Romy solidaritu, které se však doopravdy nedočká, protože veškerá Aaronowova slabost posiluje Romovo ego.

Třetí vybraná situace z druhého jednání se týká hned několika postav: Levena, Romy a Mosse. Levene přichází do vykradené kanceláře jako nový člověk, protože se mu podařilo uzavřít smlouvu:

<b>LEVENE:</b>	Ber si křidu. Ber si křidu... ber si křidu! Já jsem je uzavřel! Uzavřel jsem toho pytlíka. Vem si křidu a piš mě na tabuli. Jedu na Havaj! Napiš mě tam, Williamsone, k tomu Cadillacu! Tak už sakra vem tu křidu. Osm dílů. Mountain View...	Get the <i>chalk</i> . Get the <i>chalk</i> ... get the <i>chalk</i> ! I closed 'em! I <i>closed</i> the cocksucker. Get the chalk and put me on the <i>board</i> . I'm going to Hawaii! Put me on the Cadillac board, Williamson! Pick up the fuckin' chalk. Eight units. Mountain View...
<b>ROMA:</b>	Ty jsi prodal osm na Mountain View?	You sold eight Mountain View?
<b>LEVENE:</b>	Zíráš, co? Kdo jde se mnou na oběd? Kdo jde	You bet your ass. Who wants to go to lunch?

135 Janda, s. 71-73.

136 *Glengarry Glen Ross*, s. 56-57.

na oběd? Já to zatáhnu. (*Dlaní přiřplácne kontrakt na Williamsonův stůl.*) Dvaosmdesát táců. A dvanáct táců komise. Johne. (*Odmění se.*) Na blbejch stopách z inzerce v časopisu.<sup>137</sup>

Who wants to go to lunch? I'm buying. (*Slaps contract down on Williamson's desk.*) Eighty-two fucking grand. And twelve grand in commission. John. (*Pause.*) On fucking deadbeat magazine subscription leads.<sup>138</sup>

V Levenově výpovědi lze sledovat velké změny: z jeho původní zoufalé výřečnosti plné proseb a přemlouvání se stala výřečnost triumfální. Používá vulgární výrazy, které jsou znakem jeho momentální převahy, honosné řeči, ale hlavně také mnoho imperativů. Věty jsou krátké a úderné. Levene na sebe strhává pozornost tím, že neustále opakuje, co má Williamson udělat. Právě s ním vyhrál osobní válku – podařilo se mu dostat se na tabuli, aniž by si od něj koupil „vyškemrané“ „stopy“, které mu Williamson nakonec neprodal, protože u sebe tehdy neměl dostatek peněz. I odpověď na Romovu otázku je triumfální, protože se mu doteď nemohl vyrovnat.

Levenovi se dříve říkalo „Machine“, protože býval úspěšný; Roma teď znovu použije jeho dávno zapomenutou přezdívku slávy, když mluví k ostatním:

<b>ROMA:</b>	Hádej, co udělal Mašina?	Guess what the Machine did?
<b>MOSS:</b>	Mašina si ji může vylízat taky.	Fuck the Machine.
<b>ROMA:</b>	Mountain View, osum dílů. <sup>139</sup>	Mountain View. Eight units. <sup>140</sup>

Z této repliky je však zřejmé, že to je Roma, kdo má výsadní postavení mluvit o Levenově úspěchu. Roma je totiž na vrcholu žebříčku v kanceláři a z jeho úst má oznámení o prodeji mnohem větší váhu. Když však řekne Moss, že „si ji Mašina může vylízat“, nastává mezi Romou a Mossem boj. Nejde však tak úplně o „Mašinu“, ale spíše o to, že si Moss dovolil takhle s Romou jednat:

<b>ROMA:</b>	Slyšel jsi, co ti říkám?	You hear what I said?
<b>MOSS:</b>	No jo. Uzavřel smlouvu.	Yeah. He closed a deal.
<b>ROMA:</b>	Osum dílů. Mountain View. <sup>141</sup>	Eight units. Mountain View. <sup>142</sup>

---

137 Janda, s. 83.

138 *Glengarry Glen Ross*, s. 63.

139 Janda, s. 87.

140 *Glengarry Glen Ross*, s. 66.

141 Janda, s. 86.

142 *Glengarry Glen Ross*, s. 66.

Konfrontační větou „Slyšel jsi, co ti říkám?“ se Roma dožaduje větší pozornosti od Mosse, kterého to však v tu chvíli moc nezajímá, protože byla vykradena kancelář:

<b>MOSS:</b>	A ukradli taky kontrakty?	And did they steal the contracts...?
<b>ROMA:</b>	Není tobě do toho hovno?	Fuck <i>you</i> care...?
<b>LEVENE:</b>	„Já vím, Harriett, chci říct...“	“I want to tell you something, Harriett...”
<b>MOSS:</b>	...hovno, co tím chceš říct...?	...the fuck is <i>that</i> supposed to mean...?
<b>LEVENE:</b>	Bud' chvíli zticha, jo? Vykládám vám tady, jak...	Will you shut up, I'm telling you this...
	[...]	
<b>MOSS:</b>	Hovno, co tím myslíš?	<i>Fuck</i> is that supposed to mean?
<b>LEVENE:</b>	„Každý dostává příležitost... Vy ji dostáváte, stejně jako já, nebo jinej...“	“You <i>do</i> get the opportunity... You <i>get</i> them. As I do, as <i>anyone</i> does...”
<b>MOSS:</b>	Ricky?... Jako že mi vo hovno sejde na tom, že ukradli kontrakty? ( <i>Pomlka.</i> )	Ricky? ...That I don't care they stole the contracts? ( <i>Pause.</i> )
<b>LEVENE:</b>	Jsem s nima v kuchyni. Nandala mi koláčky, tak jím...	I got 'em in the kitchen. I'm eating her crumb cake.
<b>MOSS:</b>	Co to má znamenat?	What does that mean?
<b>ROMA:</b>	To má znamenat, Dave, že když jsi neuzavřel za celý měsíc slušnej kontrakt, tak je to tvůj problém <sup>143</sup> , když to teda chceš slyšet. ( <i>Pomlka.</i> ) A tudíž, že ani nemáš kontrakt, kterej by ti někdo moh ukrást a tak dále.	It <i>means</i> , Dave, you haven't closed a good one in a month, none of my business, you want to push me to answer you. ( <i>Pause.</i> ) And so you haven't got a contract to get stolen or so forth.
<b>MOSS:</b>	Ty jsi byl vždycky trochu svině, Ricky, víš to...?	You have a mean streak in you, Ricky, you know that...?
<b>LEVENE:</b>	Ricku, poslouvej. Hele, tak já jsem s nima...	Rick. Let me tell you. Wait, we're in the...
<b>MOSS:</b>	Nech těch keců, hergot. ( <i>Odmění se.</i> ) Ricky. Ty seš fakt trochu svině... (Levenovi) A o čem to ty tady furt blekotáš...? [...] <sup>144</sup>	Shut the fuck up. ( <i>Pause.</i> ) Ricky. You have a mean streak in you... ( <i>To Levene</i> ): And what the fuck are <i>you</i> babbling about...? [...] <sup>145</sup>

Moss se nevěnně zeptá na otázku, aby získal informace. Roma se však Mossem nechce vůbec zabývat – žádné smlouvy neuzavřel, a proto nemá nárok na odpověď. Dostane se mu jen řečnické otázky, kterou chce Roma naznačit, že by to na jeho situaci nic nezměnilo, protože jeho smlouvy ukradeny být nemohly. Moss se pak čtyřikrát zeptá, jak to Roma myslel. Je však neustále přerušován Levenovým triumfálním vyprávěním, kdy se snaží popsat, jak se mu podařilo, aby jeho klienti podepsali smlouvu. S Romovým spíše předstíraným zájmem narůstá Levenovo sebevědomí, a proto se dožaduje pozornosti

143 Místo „tak je to tvůj problém“ by tam mělo spíš být například „no mně do toho nic není“. Jandův překlad je příliš ambivalentní.

144 Janda, s. 91-94.

145 *Glengarry Glen Ross*, s. 68-69.

důrazněji. Moss se zmůže jen na to, že je Roma „trochu svině“, což dvakrát zopakuje. Levenovo vyprávění je pro něj pouhým „blekotáním“.

Mezi Romou a Mossem dochází ke slovnímu konfliktu, který vyšel z asymetrie mezi oba mluvčími: Roma Mossovy otázky ignoroval a poslouchal Levenovo vyprávění. Mossovi se nedostalo jednání, které by očekával; byl Romou utvrzen v tom, že není úspěšný do takové míry, že mu ani Roma nebude odpovídat, a proto jde do ještě většího konfliktu:

- |                |   |   |
|----------------|---|---|
| <b>MOSS:</b>   | [...] Tak vylez s tou špinou. Co to na mě chceš nakydat. Kdybys ty měl pech a já tě kvůli tomu utíral, taky si to na mě schováš. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Pěkně dlouho si to na mě schováš. A měl bys recht.   | [...] Bring that shit up. Of my volume. You were on a bad one and I brought it up to <i>you</i> you'd harbor it. ( <i>Pause.</i> ) You'd harbor it a long long while. And you'd be right.   |
| <b>ROMA:</b>   | A kdo řekl, že si ji Mašina může vylízat?   | Who said "Fuck the Machine"?  |
| <b>MOSS:</b>   | Mašina si ji může vylízat? Mašina si ji může vylízat? A co má být? To jako, že máme hodinu společenský výchovy...? Ty seš sám vylízanej, Ricku – co si vůbec myslíš? Myslíš, že když seš zrovna jednička, tak že to tady budeš šéfovat...?! Chceš...                | " <i>Fuck the Machine</i> "? " <i>Fuck the Machine</i> "? What is this. <i>Courtesy</i> class...? You're <i>fucked</i> , Rick – are you fucking <i>nuts</i> ? You're hot, so you think you're the <i>ruler</i> of this place...?! You want to...                              |
| <b>LEVENE:</b> | Dave...   | Dave...   |
| <b>MOSS:</b>   | ...Drž hubu. Že ty budeš určovat, jak se bude s kým jednat? O to ti jde? Jen co jsem dneska přišel do kanceláře, tak mě ponižuje nějaký vypitej polda. Obviní mě... A teď ty mně říkáš do ksichtu tyhle voloviny, ty vole jeden, jenom proto, že vedeš na tabuli... | ...Shut up. Decide who should be dealt with how? Is that the thing? I come into the fuckin' office today, I get humiliated by some jagoff cop. I get accused of... I get this <i>shit</i> thrown in my face by you, you genuine shit, because you're top name on the board... |
| <b>ROMA:</b>   | To že jsem udělal? Dave? Fakt jsem tě ponižil? Propána... To je mně ale líto... <sup>146</sup>  | Is that what I did? Dave? I humiliated you? My <i>God</i> ... I'm <i>sorry</i> ... <sup>147</sup>   |

Roma reaguje řečnickou otázkou, která začíná tázacím osobním zájmenem „kdo“, a proto přímo útočí na Mosse, který se začne opakovaním posmívat a přirovnávat Romovu výtku k hodině společenské výchovy. V kanceláři, kde jsou sprostá slova na denním pořádku, je pozastavení nad výpovědí, že „si ji Mašina může vylízat“, opravdu směšné – jak bylo však ukázáno v prvním úryvku z této situace, nejde tolik o obsah výpovědí, ale o boj o moc – Moss Romovi odsekl. O konfúzi obsahu a vztahu, ke které tu dochází, bude ještě řeč ve čtvrté kapitole.

Ve čtvrté situaci dochází k ohrožení Romova postavení, protože Link chce zrušit

146 Janda, s. 94-95.

147 *Glengarry Glen Ross*, s.70.



smlouvu. Roma se však nenechá vyvést z míry a začne se svými manipulativními taktikami. Lingk se odvolává na svou ženu. Můžeme si zde všimnout paralely mezi Lingkem a Williamsonem – oba jednají podle pravidel silnějšího. Williamson se řídí podle Mitche a Murrayho, pro které pracuje, Lingk musí poslouchat svou ženu:

<b>LINGK:</b> Nejde o mě, jde o mou ženu.	It's not me, it's my wife.
<b>ROMA:</b> ( <i>Po pomlce</i> ) A co?	( <i>Pause.</i> ): What is?
<b>LINGK:</b> Už jsem vám to říkal.	I told you.
<b>ROMA:</b> Tak mně to řekněte ještě jednou.	Tell me again.
<b>LINGK:</b> Co se to tady děje? <sup>148</sup>	What's going on here?
<b>ROMA:</b> Řekněte mi to ještě jednou. Vaše žena.	Tell me again. Your wife.
<b>LINGK:</b> Už jsem vám to říkal.	I told you.
<b>ROMA:</b> Tak mně to řekněte.	You tell me again.
<b>LINGK:</b> Chce zpátky své peníze.	She wants her money back.
<b>ROMA:</b> Promluvíme si s ní.	We're going to speak to her.
<b>LINGK:</b> Ne, ona mi říkala, že teď hned.	No. She told me "right now".
<b>ROMA:</b> Promluvíme si s ní, Jime...	We'll speak to her, Jim...
<b>LINGK:</b> Ona s náma nebude mluvit.	She won't listen.
[...]	
<b>LINGK:</b> Říkala, že jinak musím zavolat advokátní poradnu.	She told me if not, I have to call the State's attorney.
<b>ROMA:</b> Ne, ne. To prostě říkala. My ti udělat nemusíme.	No, no. That's just something she "said." We don't have to do that.
<b>LINGK:</b> Ona říkala, že musím.	She told me I <i>have</i> to.
<b>ROMA:</b> Ale ne, Jime.	No, Jim.
<b>LINGK:</b> A já to udělám... Jestli nedostanu své peníze zpátky... <sup>149</sup>	I <i>do</i> . If I don't get my <i>money</i> back... <sup>150</sup>

Roma nejprve předstírá, že neví, o čem je řeč. Nutí ho vyslovit jeho problém nahlas, protože ví, že to Lingkovi nebude příjemné. Lingk se odvolává na to, že už to řekl. Vše, co dále řekne, se týká jeho ženy: „ona“ chce zpátky peníze, „ona“ říkala, že je („on“) musí dostat zpět. Roma ve svých výpovědích využívá osobní zájmena k manipulaci; jeho odpovědi na to, co „ona“ říkala, je to, že „oni“ to udělat nemusí. Použití zájmena „my“ vyvolává u Lingka pocit určitého spojenectví a spiklenectví, je to buď „on a makléř, který

148 Má na mysli rozruch kvůli vykradení kanceláře.

149 Janda, s. 123-125.

150 *Glengarry Glen Ross*, s. 90-91.

se mu snaží splnit sen“, nebo „jeho žena“. Roma se snaží zmanipulovat Lingka takovým způsobem, aby jako problém neviděl smlouvu, ale svou vlastní mužnost, a nabízí mu své „přátelské rameno“:

<p><b>ROMA:</b> Kam to jdete...? To jsem přece já... já, Jime, Ricky. Jime, každý vaše přání, co budete chtít, to budete mít. Rozumíte mi? Vždyť jsem to já. Něco vás rozrušilo. Posad'te se, jen se posad'te. Povězte mi, co vás trápí. (<i>Odmlčí se.</i>) jestli vám to pomůžu dát do pořádku? To je jasná zpráva, že pomůžu. Posad'te se. Chcete, něco vám řeknu...? on člověk někdy potřebuje, aby mu někdo pomohl zvenčí. To je... ne, posad'te se... Tak a povídejte mi.<sup>151</sup></p>	<p>Where are you going...? This is <i>me</i>... This is Ricky, Jim. Jim, anything you <i>want</i>, you <i>want</i> it, you <i>have</i> it. You understand? This is <i>me</i>. Something <i>upset</i> you. Sit down, now sit down. You tell me what it is. (<i>Pause.</i>) Am I going to help you fix it? You're goddamned right I am. Sit down. Tell you something...? Sometimes we need someone from outside. It's... no, sit down. ... Now <i>talk</i> to me.<sup>152</sup></p>
---	---

Lingka se částečně chytí do jeho „pastí“; Roma nechce nic poslouchat, chce jen v Lingkovi znovu probudit důvěru, aby poslouchal on jeho:

<p><b>LINGK:</b> Nemůžu jednat.<sup>153</sup></p> <p><b>ROMA:</b> Tomu nerozumím.</p> <p><b>LINGK:</b> Že...</p> <p><b>ROMA:</b> ...že co, co, no řekněte to. Povězte mi to...</p> <p><b>LINGK:</b> Já...</p> <p><b>ROMA:</b> Co...?</p> <p><b>LINGK:</b> Já...</p> <p><b>ROMA:</b> Co...? Řekněte to nějak.</p> <p><b>LINGK:</b> Není to v mých silách. (<i>Odmlčí se.</i>) Já jsem to říkal.</p> <p><b>ROMA:</b> Jako co?</p> <p><b>LINGK:</b> Není v mých silách jednat.</p> <p><b>ROMA:</b> Jak jednat? (<i>Odmlčí se.</i>) O čem jednat?</p> <p><b>LINGK:</b> O tomhle.</p> <p><b>ROMA:</b> O jakém tomhle? (<i>Pomlka.</i>)</p> <p><b>LINGK:</b> O tý smlouvě.</p> <p><b>ROMA:</b> Smlouva, smlouvu teď pusťte z hlavy. Pusťte ji z</p>	<p>I can't negotiate.</p> <p>What does that mean?</p> <p>That...</p> <p>...what, what, <i>say</i> it. Say it to me...</p> <p>I...</p> <p>What...?</p> <p>I...</p> <p>What...? Say the words.</p> <p>I don't have the <i>power</i>. (<i>Pause.</i>) I said it.</p> <p>What power?</p> <p>The power to negotiate.</p> <p>To negotiate what? (<i>Pause.</i>) To negotiate what?</p> <p>This.</p> <p>What, "this"? (<i>Pause.</i>)</p> <p>The deal.</p> <p>The "deal," <i>forget</i> the deal. <i>Forget</i> the deal,</p>
---	--

151 Janda, s. 126.

152 *Glengarry Glen Ross*, s. 91.

153 Modální sloveso „can“ by bylo možná vhodnější přeložit pomocí modality dispoziční (a ne modality jistotní, která vyjadřuje možnost) – tedy jako vyjádření schopnosti či dovednosti: „Nejde mi vyjednávat.“ nebo „Neumím vyjednávat.“

	hlavy, něco vás tlačí na duši, co to je, Jime?	you've got something on your mind, Jim, what is it?
<b>LINGK:</b>	( <i>Vstává</i> ) Nebudu <sup>154</sup> se s vámi domlouvat, vy jste přece viděl moji ženu, já... ( <i>Pomlka.</i> )	( <i>rising</i> ): I can't talk to you, <i>you</i> met my wife, I... ( <i>Pause.</i> )
<b>ROMA:</b>	Co? ( <i>Odmlčí se.</i> ) Co? ( <i>Odmlčí se.</i> ) Jime, co, heleďte, já vím co, vypadneme odtud... půjdeme na panáka.	What? ( <i>Pause.</i> ) What? ( <i>Pause.</i> ) What, Jim: I tell you what, let's get out of here...let's go get a drink.
<b>LINGK:</b>	Ona říkala, že s váma nemám mluvit. <sup>155</sup>	She told me not to talk to you. <sup>156</sup>

Dialog je opět značně asymetrický a založen na paradoxu; ačkoliv Roma vyzývá Lingka, aby mluvil, při každém jeho zaváhání mu skočí do řeči a snaží se ho přinutit, aby přiznal svou slabost. Toto nucení kombinuje s předstíráním nedorozumění, aby Lingka dále zmátl. Vše, o co v tuto chvíli jde, je ona smlouva; Roma se však snaží docílit toho, aby na smlouvu Lingk v tuto chvíli zapomněl a aby ho následně ve familiérním prostředí baru opět přesvědčil o koupi. Lingk, který neumí vyjednávat ani s Romou, ani se svou ženou, se ocitá v prekérní situaci. Do jejich konverzace se však zaplete Williamson, který se snaží situaci pomoci, a ujistí Lingka, že jeho smlouva už odešla do banky a že jeho šek byl inkasován. To je však přesný opak toho, co doteď tvrdil Lingkovi Roma.

V následující situaci, když už Lingk odešel a jejich obchod byl zmařen, se Roma vyrovnává s Williamsonem. Jeho výpověď je v podstatě dlouhým monologem, který je přerušován jen nepodstatnou žádostí policejního vyšetřovatele, který si s ním chce promluvit (vynecháno). Williamson neřekne vůbec nic:

<b>ROMA:</b>	(Williamsonovi) Ty jeden čuráku. Williamse... Mluvím s tebou, ty kreténe... Zrovna teď jsi mě stál šest tisíc dolarů. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Šest tisíc dolarů. A jednoho Cadillaca. Jo. Co s tím chceš udělat? Co s tím budeš dělat, ty hovňod'oure. Hajzle jeden. Kde tě naučili pracovat takhle. Kreténe idiotská. Kdo tě pustil mezi dospělé.	( <i>To Williamson</i> ): You stupid fucking cunt. <i>You</i> , Williamson... I'm talking to <i>you</i> , shithead... You just cost me <i>six thousand dollars</i> . ( <i>Pause.</i> ) Six thousand dollars. And one Cadillac. That's right. What are you going to do about it? What are you goin to do about it, asshole. You fucking <i>shit</i> . Where did you learn your <i>trade</i> . You stupid fucking <i>cunt</i> . You <i>idiot</i> . Whoever told you you could work with <i>men</i> ?
[...]		
<b>ROMA:</b>	Ručím ti, že tě vocad' dostanu, ty hovňod'oure. Ručím ti, že budu mluvit na firmě s Mitchem a Murrayam, a taky budu mluvit s Lemkinem. Je mně naprosto u prdele, čí seš příbuznej, od koho máš tlačenkou a komu jsi nastavil.	I'm going to have your <i>job</i> , shithead. I'm going <i>downtown</i> and talk to Mitch and Murray, and I'm going to Lemkin. I don't care whose nephew you are, who you know, whose dick you're sucking on. You're going <i>out</i> , I swear to you, you're

154 „Nebudu“ působí vzhledem k Lingkově nejistotě nepřiměřeně důrazně.

155 Janda, s. 126-128.

156 *Glengarry Glen Ross*, s. 91-93.

Pomažeš, odkad' jsi vylez, to se spolehni. going...

[...]

**ROMA:** Každěj v týhle kanceláři žije jenom z toho, co má pod čepicí... [...] Seš tady od toho, že nám máš pomáhat – došlo ti to někdy? Pomáhat nám. Ne že nás máš nasírat...<sup>157</sup> máš pomáhat opravdickejm chlapům, který choděj do terénu a snažej se tam vydělat na chleba. Chápeš, cukrouši? Ty superúředníku...<sup>158</sup> A ještě něco jinýho ti řeknu. Doufám, že jsi tuhle pastoušku vybilil ty, a že já budu moct tadyhle našemu kámošovi povědět něco, aby tě skřípnul. (*Jde do vedlejší kanceláře.*) Jestli chceš, tak ti řeknu pravidlo, který bys normálně znal, kdyby sis vůbec někdy čuchnul k životu, a to zní, že když nevím, o co jde, tak držím hubu. (*Odmlčí se.*) U mě seš duševní naháč...<sup>159</sup>  
[...]<sup>160</sup>

Anyone in this office lives on their *wits*... [...] What you're hired for is to *help* us – does that seem clear to you? To *help* us. *Not* to fuck us up... to help *men* who are going *out* there to try to earn a *living*. You *fairy*. You company man... I'll tell you something else. I hope you knocked the joint off, I can tell our friend here something might help him catch you. (*Starts into the room.*) You want to learn the first rule you'd know if you ever spent a day in your life... you never open your mouth till you know what the shot is. (*Pause.*) You fucking *child*... [...] <sup>161</sup>

V tomto monologu je vidět, že Williamson pro Romu znamená tři věci: je to ten, kvůli kterému přišel o komisi i bonus, ten, pro kterého má jen nadávky, a ten, kdo není jako oni – makléři, kteří na sebe musí vydělávat svými schopnostmi. Dává do kontrastu „dospělé“ (makléře) a „dítě“ (office managera), stejně jako „terén“ a „superúředníka“, který nezná pravidla, které by býval znal, kdyby si „čuchnul k životu“.

Nastává šestá situace: Levene, povzbuzen svým úspěchem, Romovým uznáním a solidaritou k Romovi jako nejúspěšnějšímu makléři z kanceláře, začne s Williamsonem jednat v podobném stylu jako Roma:

<b>LEVENE:</b>	Ty seš teda fakt střevo, Williamsone... ( <i>Odmlčí se.</i> )	You <i>are</i> a shithead, Williamson... ( <i>Pause.</i> )
<b>WILLIAMSON:</b>	Hmm.	Mmm.
<b>LEVENE:</b>	Když už máš dlouhý vedení, tak aspoň buď zticha. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Slyšíš. Něco ti říkám. Slyšíš mě...?	You can't think on your feet you should keep your mouth closed. ( <i>Pause.</i> ) You hear me? I'm <i>talking</i> to you. Do you hear me...?
<b>WILLIAMSON:</b>	Ano. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Slyším tě.	Yes. ( <i>Pause.</i> ) I hear you.
<b>LEVENE:</b>	To jsou věci, který se nenaučíš v kanclu. He? Má pravdu. To se musíš naučit na ulici.	You can't learn that in an office. Eh? He's right. You have to learn it on the streets.

157 Spíše „ne že náma máš vyjebávat.“

158 „White-bread“ je slangové slovo, které se používá podobně jako „yuppie“ – v českém jazyce už se uchytil „mlamoj“ (MLAdý Moderní Jinoch) či „japík“.

159 Fungoval by i doslovnější překlad „Ty zasraný dítě.“

160 Janda, s. 133-134.

161 *Glengarry Glen Ross*, s. 95-97.

- Shůry ti to nepřiletí. Musíš si to prožít. You can't *buy* that. You have to *live* it.
- WILLIAMSON:** Hmm. Mmm.
- LEVENE:** Ano. Hmm. Ano. Přesně. Přesně. Poněvadž tvůj partner na tom závisí. (*Odmělčí se.*) Mluvím s tebou, snažím se ti něco vysvětlit. *Yes. Mmm. Yes. Precisely. Precisely. 'Cause your partner depends on it. (Pause.) I'm talking to you, I'm trying to tell you something.*
- WILLIAMSON:** Opravdu? You are?
- LEVENE:** Jo, opravdu. Yes, I am.
- WILLIAMSON:** A co se mi snažíš vysvětlit? What are you trying to tell me?
- LEVENE:** <sup>162</sup>To samý jako včera. Proč nepatříš do tohoto kšeftu. What Roma's trying to tell you. What I told you yesterday. Why you don't belong in this business.
- WILLIAMSON:** Proč já... Why I don't...
- LEVENE:** Jenom si mě poslechni, za nějakou dobu si třeba řekneš – no jo... Ale nic, nechme to bejt, prostě poslouchej, co ti řeknu: Tvůj partner je na tobě závislej. Tvuj partner... člověk, co je tvůj partner, je na tobě závislej... musíš jít s ním, stát za ním... jinak seš hovno, úplný hovno, a sám si bez šance... You listen to me, someday you might say, "Hey..." No, fuck that, you just listen what I'm going to say: your partner *depends* on you. Your partner... a man who's your "partner" *depends* on you... you have to go *with* him and *for* him... or you're shit, you're *shit*, you can't exist alone...
- WILLIAMSON:** (*Projde těsně kolem něj*) Promiň... (*Brushing past him*): Excuse me...
- LEVENE:** ...prominout ti neprominu nic a můžeš sekat patky, jak chceš, jenomže právě teďka jsi očesal dobrýho chlapa o jeho šest tisíc dolarů a taky o bonus, protože jsi nechápal, o co jde, a jestli tohle dokážeš a nejseš ani dost mužskej, aby to s tebou zamávalo, tak já už teda nevím, a jestli si z toho nedovedeš něco vzít... (*zastoupí mu cestu*) tak seš uplná pleva. A můžeš klidně sekat patky. I malý dítě by pochopilo, že on má pravdu. (*Odmělčí se.*) Když si chceš něco vymýšlet, tak si teda musíš být jistej, že je to na prospěch, jinak si odpusť kecy. (*Pomlka.*) ...excuse me, *nothing*, you be as cold as you want, but you just fucked a good man out of six thousand dollars and his goddamn bonus 'cause you didn't know the *shot*, if you can do that and you aren't man enough that it gets you, then I don't know what, if you can't take *some thing* from that... (*Blocking his way.*) you're scum, you're fucking white-bread. You be as cold as you want. A *child* would know it, he's right. (*Pause.*) You're going to make something up, be sure it will *help* or keep your mouth closed. (*Pause.*)
- WILLIAMSON:** Hmm. (*Levene zvedne ruku*) Mmm. (*Levene lifts up his arm.*)
- LEVENE:** S tebou já jsem skončil. (*Pomlka*)<sup>163</sup> Now I'm done with you. (*Pause.*)<sup>164</sup>

Levene v podstatě kopíruje Romův projev – kombinuje nadávky s myšlenkou, že je Williamson jiný než všichni ostatní. Levene dává „kancl“ do kontrastu s „ulicí“ a tvrdí, že bez makléřů, kteří uzavírají veškeré smlouvy, by byl nic. Levene však přichází s tímto projevem ne proto, aby se zastal Romy, který je v podstatě jeho rivalem, ale proto, že v této

162 V překladu Jandy chybí věta „Co se ti Roma snažil vysvětlit.“

163 Janda, s. 134-137.

164 *Glengarry Glen Ross*, s. 97-98

situaci má tu moc a může. Pocit moci si užívá natolik, že prořekne, že si to Williamson vymyslel. Smlouva totiž do banky neodešla a Levene to musel vidět, když vykrádal kancelář. Williamsonovi to dojde a v jednom jediném momentu se jejich mocenský vztah obrátí o 180 stupňů. Dochází k poslední situaci, která bude v rámci druhého jednání analyzována:

<b>WILLIAMSON:</b> Já ti, Shelly, něco řeknu: ty moc kecaš. ( <i>Pomlka</i> )	I want to tell you something, Shelly. You have a big mouth. ( <i>Pause.</i> )
<b>LEVENE:</b> Cože?	What?
<b>WILLIAMSON:</b> Máš moc keců, ale teď ti ukážu někoho, kdo jich bude mít ještě víc. ( <i>Jde k vyšetřovatelovým dveřím.</i> )	You've got a big mouth, and now I'm going to show you an even bigger one. ( <i>Starts toward the Detective's door.</i> )
<b>LEVENE:</b> Kam to jdeš, John? ...to nemůžeš udělat, to ty bys přece neudělal... to ne, to ne... ne... počkej... počkej... počkej... ( <i>vytahuje z kapes peníze</i> ) Počkej... to, hele... ( <i>začíná bankovky odpočítávat</i> ) Hele, dvě stě, tři sta, tisíc, dvanáct, dva... dvaapůl, to je... vem si to... ( <i>Odmlčí se.</i> ) Vem si to!	Where are you going, John? ...you can't do that, you don't want to do that... hold, hold on... hold on... wait... wait... wait... ( <i>Pulls money out of his pockets.</i> ) Wait... uh, look... ( <i>Starts splitting money.</i> ) Look, twelve, twenty, two, twen... twenty-five hundred, it's... take it. ( <i>Pause.</i> ) Take it all... ( <i>Pause.</i> ) Take it!
<b>WILLIAMSON:</b> Ne, Shelly, to asi nepůjde.	No, I don't think so, Shel.
<b>LEVENE:</b> Já...	I...
<b>WILLIAMSON:</b> Ne, já bych totiž řek, že ty tvý peníze nechci, já bych řek, že ty jsi mojí kanceláři hnusně zavařil. A řekl bych, že balíš kufry.	No, I think I don't want your money. I think you fucked up my office. And I think you're going away.
<b>LEVENE:</b> Já... co? Seš, seš snad, je to kvůli...? Seš blázen? Já... já pro tebe budu uzavírat, já budu... ( <i>Hází na něj peníze</i> ) Koukej, vidíš, já z týchle kanceláře něco udělám... já budu zase jednička... no, no přece! Tohle je teprv začátek... po... pos... poslouchej. Poslouchej. Jenom chvílku. Pos... už vím, co... vím, co uděláme. Dvacet procent. Budu ti dávat dvacet procent ze svých kšeftů... ( <i>Odmlčí se.</i> ) Dvacet procent. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Dokud budu u firmy. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Padesát procent. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Pojedeme napůl, budem partneři. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Padesát procent. Ze všech mejch kšeftů. <sup>165</sup>	I... what? Are you, are you, that's why...? Are you nuts? I'm... I'm going to <i>close</i> for you, I'm going to... ( <i>Thrusting money at him.</i> ) Here, here, I'm going to <i>make</i> this office... I'm going to be back there Number One... Hey, hey, hey! This is only the beginning... List... list... listen. Listen. Just one moment. List... here's what... here's what we're going to do. Twenty percent. I'm going to give you twenty percent of my sales... ( <i>Pause.</i> ) Twenty percent. ( <i>Pause.</i> ) For as long as I am with the firm. ( <i>Pause.</i> ) Fifty percent. ( <i>Pause.</i> ) You're going to be my partner. ( <i>Pause.</i> ) Fifty percent. Of all my sales. <sup>166</sup>

Levenova záštiplná výřečnost se mění na výřečnost zoufalou a prosebnou. Když k Williamsonovi mluvil Roma, neřekl Williamson ani slovo, protože si byl vědom toho, co

165 Janda, s. 142-144.

166 *Glengarry Glen Ross*, s. 102-103.

způsobil; teď toho říká minimum, protože čím méně toho řekne, tím víc se Levene ponižuje. Opět dochází k asymetrii mezi výpověďmi. Z této situace je navíc zřejmé, že se Williamson ztotožňuje se svou rolí office managera, kterou mu Roma i Levene tak zkritizovali: je to „jeho“ kancelář, kterou „mu“ Levene rozvrátil.

## 4. LIMITY JAZYKA

### 4.1. Charakteristika „Mamet-speaku“

V této kapitole bude shrnuto, jaký význam má forma jazyka v Mametových hrách pro výpovědi, které byly analyzovány v kapitole předchozí. Jazyk Mametových her je tak charakteristický, že se o něm mluví jako o „Mamet-speaku“ či jako o „Mametese“ („mametovštině“). **Michiko Kakutani**, kritička *The New York Times* a držitelka Pulitzerovy ceny, vnímá „mametovštinu“ jako „téměř muzikální idiom tvořený tichými místy a zkratkami, urážkami, elipsami a opakováním“<sup>167</sup>. „Mamet-speak“ je definován **Susan C.W. Abbotson** v *Masterpieces of 20th-century American drama* takto: „Je to jazyk, který se na stránce nečte snadno: váhavý, repetitivní, úsečně trhaný, a opeřený obscénností a rasistickými urážkami.“<sup>168</sup>

Dean v souvislosti s definicí „mametovštiny“ zmiňuje článek **Rosse Wetzsteona** ve *Village Voice*, který si všímá

opojné kombinace eufemismů, aproximací, elips; vynechávání slov a frází pro logické spojování vět, a na druhou stranu přidávání nadbytečných slov a frází v jiných větách; překvapivá juxtapozice pompéznosti a světskosti, ‚vysoké‘ a ‚nízké‘ roviny jazyka; cit pro dynamiku mluveného rytmu; a místy ‚naprostou srozumitelností úplného gramatického chaosu‘.<sup>169</sup>

V případě „mametovštiny“ však nejde jen o formu, ale také o obsah – nebo spíše jeho nedostatek. Abbotson se, podobně jako Dean, zaměřuje na ustavičné „tlachání“ („incessant chatter“<sup>170</sup>), které je pro realitní makléře tak typické, ale které je zmařeno

---

167 KAKUTANI, Michiko. „BOOKS OF THE TIMES; In Mamet’s First Novel, They Speak Mametese.“ *The New York Times Archives*. 4. října 1994.  
<<http://www.nytimes.com/1994/10/04/books/books-of-the-times-in-mamet-s-first-novel-they-speak-mametese.html>>: „an almost musical idiom made up of silences and short-cuts, innuendoes, ellipses and repetition“.

168 ABBOTSON, Susan C.W. *Masterpieces of 20th-century American drama*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2005, [dále: „Abbotson“] s. 185: „It is language that is difficult to read on the page: halting, repetitive, abruptly staccato, and peppered with obscenities and racial slurs.“

169 Dean, s. 24: „[...] the heady combination of euphemisms, approximations, ellipses; omissions of linking words and phrases in some sentences, and addition of unnecessary words and phrases in others; the startling juxtaposition of the stilted and the profane, the ‘high’ and ‘low’ levels of language; the feel for dynamics of spoken rhythm; and at times the ‘utter clarity of total grammatical chaos’.“

170 Abbotson, s. 185.



neschopností komunikovat určitý smysluplný význam. Dodává, že makléři „používají jazyk spíše než pro komunikaci jako pokus, jak si udržet moc a prostředek, jak získat kontrolu nad ostatními“<sup>171</sup>, což je klíčová myšlenka pro analýzu mocenských vztahů a promítnutí těchto vztahů do výpovědí v Mametových hrách.

Dean si při analýze *Glengarry Glen Ross* všímá zejména způsobu, jakým makléři svými výpověďmi manipulují a přesvědčují:

Mametovy makléři vylévají své nekonečné, brilantní tlachání komukoliv, kdo je připraven poslouchat, ale v jádru jejich manipulace je vyprahlost a prázdnota. Za jejich sprostou a ustavičně „chlapáckou“ suverénností je zoufalé vztekání, chlubitivý a arogantní projev moci mužů, kteří si jsou jen příliš vědomi své vlastní bezmoci. Mohou žít tím, že budou viktimizovat své kolegy a klienty, ale těmi nejubožejšími oběti jejich obchodu jsou oni sami.<sup>172</sup>

Komunikují, aby si udrželi své postavení, a proto nejsou schopni komunikovat smysluplný obsah. Dean této neschopnosti se vyjádřit přikládá další rozměr; souhlasí s Johnem Ditsky, který tuto neschopnost chápe jako divadelní reprezentaci vnitřního stresu postav<sup>173</sup>. Výpovědi postav jsou banální a nesouvislé; to však podle Dean odkrývá divákovi jejich myšlenky i přehnaně formulované a nevyřčené emoce<sup>174</sup>. Se stejnou myšlenkou přichází i Carroll, podle kterého je

slovní energie a plynulost těchto postav nepřímo úměrná jejich schopnosti zformulovat jejich vlastní jazyk. Často používají svou řeč jako agresivní masku, za kterou se můžou skrýt, aby druhé ovládali a manipulovali jimi.<sup>175</sup>

---

171 Abbotson, s. 185: „The salesmen use language less for communication than as an attempt to wield power, and as a means of control over others.“

172 Dean, s. 194: „[...] Mamet’s salesmen spill out their endless, brilliant chatter to anyone who is prepared to listen but at the heart of their manipulation lies aridity and emptiness. Behind the foul-mouthed, incessantly “macho” bravado lies a desperate bluster, a braggadocio show of power by men who are only too aware of their own powerlessness. They may live by victimizing their colleagues and clients, but the most abject victims of their trade are themselves.“

173 Dean, s. 24.

174 Dean, s. 24.

175 Dean, s. 22: „[...] the verbal energy and fluency of those characters is an inverse barometer of their ability to formulate their own personalized language. They often use their talk as an aggressive mask to hide behind, to dominate or manipulate others [...]“.

O této sociální zakloubenosti, která znemožňuje osobní vyjadřování, byla již řeč ve třetí kapitole. Podle Carroll společnost podmiňuje jazyk, který dále ovlivňuje chování a myšlení Mametových postav<sup>176</sup>. Následují část této kapitoly nastíní komplikovaný vztah chování a komunikace.

#### **4.2. Neúspěšná komunikace**

Aby bylo možné ukázat, že záměrem Mameta a „mametovštiny“ je dosáhnout neúspěšné komunikace, je nutné přiblížit teorii komunikace, definovat, co neúspěšná komunikace vlastně je, a věnovat se případům jejího selhávání. **Roman Jakobson** ve své *Poetické funkci* popisuje jazykové funkce. V jeho známém modelu figuruje šest činitelů:

KONTEXT  
SDĚLENÍ  
MLUVČÍ ..... ADRESÁT  
KONTAKT  
KÓD<sup>177</sup>

Ke každému činiteli se pak váže příslušná jazyková funkce: referenční, denotativní, či poznávací funkce (orientace na kontext); emotivní (koncentrovaná k mluvčímu), konativní (orientace na adresáta), metajazyková (soustředěna se na kód), poetická (koncentrovaná na sdělení pro ně samo), fatická (týkající se kontaktu, který Jakobson definuje jako „fyzikální kanál a psychické spojení mezi mluvčím a adresátem, umožňující oběma zahájit komunikaci a setrvat v ní“<sup>178</sup>).

Schéma jazykových funkcí pak vypadá takto:

POZNÁVACÍ  
EMOTIVNÍ POETICKÁ KONATIVNÍ  
FATICKÁ  
METAJAZYKOVÁ<sup>179</sup>

---

176 Carroll, s. 25.

177 JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Přeložila Milada Chlěbcová. Jinočany, H&H, 1995 [dále: „Jakobson“] s. 78.

178 Jakobson, s. 77.

179 Jakobson, s. 82.

Ačkoliv by výpovědi v Mametových hrách bylo možné analyzovat pomocí těchto jazykových funkcí, v Jakobsonově lingvistickém a strukturalistickém modelu chybí přesah, který by se týkal interakce, chování a vztahu mezi mluvčím a adresátem. Této problematice se budeme věnovat později v této kapitole.

Pro úspěšnou komunikaci podle Jakobsona je klíčové, aby mluvčí a adresát používali kód, který je „plně nebo přinejmenším částečně společný mluvčímu a adresátovi“, a aby mezi nimi došlo ke kontaktu. Aby mělo podle Jakobsona sdělení působnost, „vyžaduje [...] nějaký kontext [...], k němuž poukazuje, vnímatelný adresátem a buď verbální nebo přístupný verbalizací“. V Mametových hrách je společným kódem postav anglický jazyk; některé postavy si však vytvářejí vlastní kód. Aaronow a Moss například rozlišují význam slova „talk“ a „speak“, z nichž „speak“ znamená o plánu vykrást kancelář pouze nevinně mluvit a „talk“ znamená mluvit o tom, protože se to doopravdy plánuje udělat:

<b>AARONOW:</b> A ty říkáš, že nějaký maník by je mohl vzít a prodat ty stopy Jerrymu Graffovi?	And you're saying a fella could take and sell these leads to Jerry Graff.
<b>MOSS:</b> Ano.	Yes.
<b>AARONOW:</b> Jak můžeš vědět, že by je koupil?	How do you know he'd buy them?
<b>MOSS:</b> Graff? Protože jsem u něj dělal.	Graff? Because I worked for him.
<b>AARONOW:</b> Nemluvil jsem s ním.	You haven't talked to him.
<b>MOSS:</b> Ne. Co myslíš? Jako, jestli jsem s ním mluvil o tomhle? ( <i>Pomlka</i> )	No. What do you mean? Have I talked to him about <i>this</i> ? ( <i>Pause.</i> )
<b>AARONOW:</b> Ano. Myslím, jestli o tomhle mluvíš doopravdy, nebo jestli tu spolu jen tak...	Yes. I mean are you actually <i>talking</i> about this, or are we just...
<b>MOSS:</b> Ne, my si jen tak...	No, we're just...
<b>AARONOW:</b> Akorát si o tom povídáme.	We're just " <i>talking</i> " about it.
<b>MOSS:</b> Jenom tak o tom mluvíme. ( <i>Odmění se.</i> ) Jako o nápadu.	We're just <i>speaking</i> about it. ( <i>Pause.</i> ) As an <i>idea</i> .
<b>AARONOW:</b> Jako o nápadu.	As an idea.
<b>MOSS:</b> Jo.	Yes.
<b>AARONOW:</b> Ne že o tom doopravdy povídáme.	We're not actually <i>talking</i> about it.
<b>MOSS:</b> Ne.	No.
<b>AARONOW:</b> Že bychom o tom mluvili jako o...	Talking about it as a...
<b>MOSS:</b> Ne.	No.
<b>AARONOW:</b> Jako o vloupání.	As a <i>robbery</i> .

**MOSS:** Jako vloupání?! Ne.<sup>180</sup>

As a “robbery”?! No.<sup>181</sup>

V jiných situacích jsou výpovědi tak absurdní a zmatené, že poznávací funkce selhává. V každé komunikaci však mohou být podle Jakobsona do určité míry obsaženy všechny zmíněné jazykové funkce, i když některé mají – v závislosti na povaze komunikace – tendenci převažovat či být upozaděny. V tomto případě se ujímá funkce metajazyková, kdy se postavy snaží si ujasnit, jak něco bylo myšleno. Ani tyto pokusy však nebývají zcela úspěšné. Jak napsal Jakobson,

Úsilí zahájit a udržovat komunikaci je typické pro mluvící ptáky: fatická funkce jazyka je tak jedinou funkcí, kterou sdílejí s lidmi. Je to také první verbální funkce, kterou si osvojí děti; mají sklon komunikovat dřív, než jsou schopny vyslat nebo přijmout informativní sdělení.<sup>182</sup>

Určité Mametovy scény připomínají absurdní drama Harolda Pintera, se kterým Mamet spolupracoval a kterému hru *Glengarry Glen Ross* věnoval. Postavy udržují komunikaci, aniž by byly schopny vyslat či přijmout onu informaci. Tyto „záseky“ jsou sice většinou překonány, ale to nemění nic na tom, že jsou přítomny. Kromě zmíněné interakce mezi Aaronowem a Mossem se takový „zásek“ objevuje například u Romy a Lingka, když se Roma snaží Lingka zmást, aby s ním nemusel řešit odstoupení od smlouvy:

**LINGK:** Moje žena...

My wife...

**LEVENE:** Ricku, už opravdu musíme jet.

Rick, we really have to go.

**LINGK:** Moje žena...

My wife...

**ROMA:** V pondělí.

Monday.

**LINGK:** Volala spotřebitelskou... volala poradnu, já nevím. Advokátní... řekli jí, že máme tři dny...

She called the consumer... the attorney, I don't know. The attorney gen... they said we have three days...

**ROMA:** Koho že volala?

Who did she call?

**LINGK:** Já nevím, nějakou advokátní tu... ten... nějakou poradnu pro spotřebitele, ehm...

I don't know, the attorney gen... the... some consumer office, umm...

**ROMA:** Proč to dělala, Jime?

Why did she do *that*, Jim?

---

180 Janda, s. 43-45.

181 *Glengarry Glen Ross*, s. 38-39.

182 Jakobson, s. 80.

<b>LINGK:</b>	Já nevím. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Řekli, že máme tři dny. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Řekli, že máme tři dny.	I don't know. ( <i>Pause.</i> ) They said we have three days. ( <i>Pause.</i> ) They said we have three days.
<b>ROMA:</b>	Tři dny.	Three days.
<b>LINGK:</b>	Abychom... víte. ( <i>Odmlčí se.</i> )	To... you know. ( <i>Pause.</i> )
<b>ROMA:</b>	Ne, nevím. Řekněte mi to.	No, I don't know. <i>Tell</i> me.
<b>LINGK:</b>	Abychom si to rozmysleli.	To change our minds.
<b>ROMA:</b>	Ovšem, že máte tři dny. ( <i>Pomlka</i> )	Of <i>course</i> you have three days. ( <i>Pause.</i> )
<b>LINGK:</b>	Takže v pondělí už nemá cenu spolu mluvit. ( <i>Pomlka</i> )	So we can't talk <i>Monday</i> . ( <i>Pause.</i> )
<b>ROMA:</b>	Jíme, Jíme, vždyť jste viděl můj diář... Já opravdu nemůžu, viděl jste ten diář...	Jim, Jim, you saw my book...I <i>can't</i> , you saw my book...
<b>LINGK:</b>	Jenže my musíme dřív než v pondělí. Abychom dostali peníze nazpá...	But we have to <i>before</i> Monday. To get our money ba...
<b>ROMA:</b>	Tři pracovní dny. Mysleli tím tři pracovní dny.	Three <i>business</i> days. They mean three <i>business</i> days.
<b>LINGK:</b>	Středa, čtvrtek, pátek.	Wednesday, Thursday, Friday.
<b>ROMA:</b>	Prosim?	I don't understand.
<b>LINGK:</b>	No to jsou oni. Ty tři pracovní... když budu čekat do pondělka, tak mi vyprší lhůta.	That's what they are. Three business... if I wait till Monday, my time limit runs out.
<b>ROMA:</b>	Sobota se nepočítá.	You don't count Saturday.
<b>LINGK:</b>	Já ji nepočítám.	I'm not.
<b>ROMA:</b>	Ale ne, říkám, že do toho nemáte započítávat sobotu... do těch vašich tří dnů. Je to volný den.	No, I'm saying you don't include Saturday... in your three days. It's not a <i>business</i> day.
<b>LINGK:</b>	Ale já ji nepočítám. ( <i>Odmlčí se.</i> ) Středa. Čtvrtek. Pátek. Takže by to propadlo.	But I'm not <i>counting</i> it. ( <i>Pause.</i> ) Wednesday. Thursday. Friday. So it would have elapsed.
<b>ROMA:</b>	Co by propadlo?	What would have elapsed?
<b>LINGK:</b>	Kdybysme čekali do pon...	If we wait till Mon...
<b>ROMA:</b>	Kdy jste napsal šek?	When did you write the check?
<b>LINGK:</b>	Včera...	Yest...
<b>ROMA:</b>	Co bylo včera?	What was yesterday?
<b>LINGK:</b>	Úterý.	Tuesday.
<b>ROMA:</b>	A kdy byl ten šek proplacený?	And when was that check cashed?
<b>LINGK:</b>	To já nevím.	I don't know.
<b>ROMA:</b>	Kdy nejdřív mohl být proplacený? ( <i>Pomlka</i> )	What was the <i>earliest</i> it could have been cashed? ( <i>Pause.</i> )
<b>LINGK:</b>	To já nevím.	I don't know.
<b>ROMA:</b>	Dneska. ( <i>Odmlčí se.</i> ) [...] <sup>183</sup>	<i>Today</i> . ( <i>Pause.</i> ) [...] <sup>184</sup>

Roma používá několik strategií: dělá, že neví, o čem je řeč, autoritativně s ním hovoří,

183 Janda, s. 113-117.

184 *Glengarry Glen Ross*, s. 83-86.

přichází s irelevantní „informacemi“ a klade mu otázky, jako by byl Lingk hloupé dítě. O neúspěšnou komunikaci se tedy snaží záměrně, aby Lingka zmátl a zmanipuloval.

Z pohledu **Paula Grice** a analytické filozofie by bylo možné neúspěšnost komunikace analyzovat podle toho, které konverzační maximy byly porušeny. Podle Grice je jazykové chování řízeno principem kooperace, z něhož Grice vyvozuje toto pravidlo:

Čiň svůj příspěvek ke konverzaci tak, jak je vyžadováno, na tom stadiu, kde se vyskytne, v souladu s přijatým účelem nebo směrem rozhovoru, do něhož jsi zapojen.<sup>185</sup>

K tomuto obecnému principu konverzace přidává čtyři kategorie, které zahrnují další zásady. Je to kategorie kvantity, kvality, relace a modality. Zásady, které vyplývají z první kategorie se týkají míry informativnosti příspěvku – příspěvek by měl být tak informativní, jak to účel konverzace vyžaduje.<sup>186</sup> Manipulativní realitní makléři tuto zásadu porušují. Ve vybrané konverzaci Romy a Lingka je vidět, že cílem je spíše efekt dezinformování. Roma porušuje v konverzaci princip kooperace, protože se nesnaží, aby jejich konverzace měla informativní charakter. Každý z účastníků komunikuje za jiným účelem; Lingk chce zrušit smlouvu a Roma chce Lingka zmanipulovat.

Kategorie kvality se zabývá pravdivostí; účastník konverzace by neměl říkat to, co je nepravdivé nebo to, na co nemá přiměřené důkazy.<sup>187</sup> Vybraná konverzace ilustruje i porušení této zásady; Roma ohledně smlouvy lže. Na nepravdivosti je postaveno i třetí jednání hry *Oleanna*; Carol přichází s obviněním, že se ji profesor pokusil znásilnit.

Kategorie relace se týká relevantnosti; Grice si je vědom toho, že ohniska relevance se mohou během rozhovoru posouvat, a komplikovat tak tuto otázku.<sup>188</sup> Mametovy postavy často mění ohnisko relevance, aby přesunuli řeč na to, co se jim k jejich manipulaci více hodí, nebo aby odvedli řeč od určitého tématu. Zavedením nového tématu se zabývala Tannen; objevilo se například ve hře *Oleanna*, když Carol chtěla odvést řeč od své nepovedené práce a ptala se profesora, zda si kupuje nový dům.

Poslední Griceova kategorie – kategorie modality – se týká jasnosti vyjadřování,

---

185 GRICE, Paul. „Logika a konverzace.“ In *Analytická filozofie: druhá čítanka*. Přeložil Jiří Fiala.

Nymburk: O.P.S., 2000 [dále: „Grice“], s. 222.

186 Grice, s. 223.

187 Grice, s. 223.

188 Grice, s. 224.

keré by nemělo být nejasné a nejednoznačné, a mělo by naopak být stručné a pořádné.<sup>189</sup> Tato práce se zabývala několika případy výřečnosti a mnohomluvnosti v Mametových hrách. Zejména u realitních makléřů v *Glengarry Glen Ross* se ukazuje, že mluví, aby ukázali svou moc (Roma, Levene po uzavření smlouvy), nebo naopak aby přemlouvali (Levene na začátku a na konci). Výpovědi jsou ambivalentní, když makléři nechtějí naplno říci, o co jim jde (Moss, který chce po Aaronowovi, aby vykradl kancelář), nebo když chtějí zmást svou oběť (Roma Lingka). V těchto případech by Grice výpovědi postav jistě vnímal jako „zbytečnou rozvláčnost“<sup>190</sup>, která do určité míry koresponduje s představou Tannen o mnohomluvnosti, která může mít ambivalentní i polysémický charakter.

Gricovy konverzační maximy však byly zformulovány za účelem „maximálně efektivní výměn[ě] informací“<sup>191</sup>. Tato práce se snažila ukázat, že postavy nepoužívají jazyk, aby informovaly, ale aby interakcí upevňovaly svou moc. **Milada Hirschová** se ve své knize *Pragmatika v češtině* zabývá případy nedostatku zdvořilosti nebo její absence. Nezdvorného efektu však podle ní může dosáhnout i zdvořilost, která je „záměrně i nezáměrně přehnaná, evidentně nepřiměřená, neočekávaná, která může být adresátem interpretována jako ironie či sarkasmus. Nezdvornost podle ní „výrazně souvisí s uplatňováním faktoru moci na straně mluvčího“<sup>192</sup>.

**Geoffrey N. Leech**, inspirovaný Gricem, doplňuje kooperační princip komunikace právě zdvořilostním principem, který vysvětluje, „proč lidé tak často komunikují nepřímo“<sup>193</sup>. Zdvořilostnímu princip jsou podřízeny maximy, které zahrnují různé zásady zdvořilosti. Je to maxima taktu, velkorysosti, souhlasu, skromnosti, shody a souladu.<sup>194</sup> Jak píše Hirschová,

Podle Leech je zdvořilostní princip až na výjimky důležitější než princip kooperační, protože bez toho, že jsou mluvčí navzájem zdvořilí, dochází k selhání komunikace a kooperace se nemůže uplatnit.<sup>195</sup>

---

189 Grice, s. 224.

190 Grice, s. 224.

191 Grice, s. 225.

192 HIRSCHOVÁ, Milada. *Pragmatika v češtině*. Praha: Karolinum, 2013 [dále: „Hirschová“], s. 238.

193 Hirschová, s. 211.

194 Hirschová, s. 212.

195 Hirschová, s. 212.

V Mametových hrách dochází k selhání komunikace i kvůli porušení maxim zdvořilosti. Realitní makléři porušují například zásady, které se týkají skromnosti. Podle Leechy by měl mluvčí minimalizovat sebechválu a maximalizovat neschvalování sebe samého<sup>196</sup>. Postavení realitních makléřů v kanceláři je však definováno jejich úspěchem a schopností o jejich úspěchu mluvit.

#### **4.3. Komunikace jako chování**

Pokud chceme odkrýt mocenské vztahy v Mametových hrách, analýza sdělení nebude dostačující, protože až v interakci se ukazuje vztah účastníků komunikace. Škola Palo Alto v čele s **Paulem Watzlawickem** se na sdělení dívá komplexněji než Jakobson; sdělení chápe pouze jako „jednotlivou komunikační jednotku“<sup>197</sup>. Důraz však klade právě na interakci, kterou definuje jako „séri[i] sdělení, kter[ou] si osoby vyměňují“<sup>198</sup>. Interakci je možné vnímat jako prostor pro formování vztahu mluvčího a adresáta. Protože interakce zahrnuje sekvence, které jsou rozsáhlejší než jedno sdělení, je možné pak lépe analyzovat chování, které je neodmyslitelnou součástí komunikace. Podle Palo Alto je totiž každé chování komunikací:

akceptujeme-li veškeré chování jako komunikaci, nebudeme zacházet s monofonní jednotkou vzkazu, ale spíše s pohyblivou a mnohotvárnou sadou mnoha způsobů chování – verbální, zvukovou, postojovou, kontextuální atd. – přičemž každá z nich ovlivňuje význam ostatních.<sup>199</sup>

V případě divadelní hry – dramatu – se chování odráží například v jevištních poznámkách. Je však pravdou, že Mamet jevištní poznámky používá zřídka. Co lze ovšem zahrnout do onoho chování nad rámec sdělení je například ticho či snaha o nekomunikaci, které může připomenout analýzu Tannen, která zkoumala výřečnost v kontrastu s málomluvností. Watzlawick přichází s definicí vlastností komunikace, které mají podle něj „zásadní

---

196 Hirschová, s. 212.

197 WATZLAWICK, Paul; Janet Beavin BAVELAS a Don D. JACKSON. *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. Přeložili Barbora Janečková a Zdeněk Vybíral. Brno: Newton Books, 2011 [dále: „Watzlawick“], s. 53.

198 Watzlawick, s. 53.

199 Watzlawick, s. 53.



interpersonální důsledky<sup>200</sup> a mají povahu axiomů.

Pro analýzu Mametových her je důležité právě to, že veškeré chování je komunikací, a proto „[a]ktivita nebo neaktivita, slova či mlčení, vše má význam sdělení“<sup>201</sup>. I Dean zdůrazňuje, že Mamet byl fascinován způsobem, jakým je jazyk schopen ovlivnit akci a mít dopad na podvědomí do takové míry, že motivuje chování<sup>202</sup>.

Ke komunikaci může dojít, aniž by jeden z aktérů komunikace chtěl komunikací něčeho dosáhnout. Watzlawick zdůrazňuje, že „nemůžeme říct, že ke „komunikaci“ dochází jen tehdy, když je záměrná, vědomá a úspěšná, tj. pokud nastane vzájemné pochopení“<sup>203</sup>. V *Oleanně* a *Glengarry Glen Ross* nejenže nenastává vzájemné pochopení, ale dochází vyloženě ke konfliktu. Watzlawick tvrdí, že „každá komunikace předpokládá vazbu a tím definuje vztah.“<sup>204</sup> Komunikace má totiž podle Watzlawicka obsahovou a vztahovou rovinu: „zprostředkovává informaci, ale současně vyvolává chování“<sup>205</sup>. Pokud je v komunikaci obsahový aspekt potlačen, dochází k „neustál[ému] boj[i] o povahu vztahu“<sup>206</sup>, což charakterizuje „nezdravé vztahy“<sup>207</sup>. Tyto nezdravé vztahy lze vyzorovat zejména mezi Johnem a Carol či Williamsonem a Levenem.

Watzlawick se věnuje poruchám v oblasti obsahového a vztahového aspektu, které vyplývají mimo jiné z odlišné definice vztahu aktérů komunikace. Navrhuje tyto varianty:

1. [...] *partneři [se] shodují jak v obsahu svých komunikačních výměn, tak také v definici svého vztahu.*
2. [...] *partneři nejsou zajedno ani v jednom, ani v druhém.*<sup>208</sup>

3. varianta se týká mezistupňů mezi dvěma extrémy, tedy mezi ideálním (1.) a nejhorším (2.) případem:

- a) *Partneři se neshodují na úrovni obsahu, ale tato názorová rozdílnost nepoškozuje*

---

200 Watzlawick, s. 51.

201 Watzlawick, s. 52.

202 Dean, s. 16.

203 Watzlawick, s. 52.

204 Watzlawick, s. 54.

205 Watzlawick, s. 54.

206 Watzlawick, s. 55.

207 Watzlawick, s. 55.

208 Watzlawick, s. 82.

*jejich vztah. [...]*

- b) *Partneři se shodují na úrovni obsahu, ale ne v rovině vztahu. [...]*
- c) *[...] jsou dále možné konfúze mezi oběma aspekty (obsahem a vztahem). [...]*
- d) *[...] zvláštní klinický význam mají situace, ve kterých je člověk nějakým způsobem nucen pochybovat o tom, co vnímá v rovině obsahu, aby neohrozil vztah, který je pro něj důležitý. [...]*<sup>209</sup>

U realitních makléřů se vnímání jednotlivých vztahů mezi nimi proměňuje v závislosti na jejich úspěšnosti. V komunikaci pak nejde pouze o výměnu informací, ale o ovlivnění tohoto vztahu, který se interakcí dále transformuje. Z tohoto pohledu můžeme analyzovat například právě vztah Williamsona a Levena, u kterých se mění v rámci různých interakcí to, jak vidí sebe a toho druhého, a co si k sobě mohou dovolit – neshodují se tedy v rovině vztahu. Ke konfúzi mezi obsahem a vztahem pak, jak již bylo popsáno, dochází například u Romy a Mosse.

#### **4.4. Efekt izolace a odcizení v jazyce**

Pokud postavy Mametových her komunikují hlavně za účelem ovlivnění mocenského vztahu mezi nimi a dosažení toho, o co jim jde, či dokonce kvůli „boji“ samotnému, je zřejmé, že poznávací jazyková funkce, jak byla definována Jakobsonem, ustupuje do pozadí. Postavy nedokáží úspěšně komunikovat opravdový osobní postoj a komunikací se dohodnout. Yavarian si, jak již bylo zmíněno ve třetí kapitole, všímá efektu odcizení, kterého Mametovy hry dosahují.

Jedním z důvodů, proč Mametovy postavy nejsou schopny zformulovat a předat to, co opravdu chtějí, může být to, že hrají společenské role, kterým odpovídá určitý způsob vypovídání. Nedorozumění vyplývá mimo jiné i z povahy „Mamet-speaku“ samotného; i Yavarian (inspirovaná Michaelem Manganem, kterého cituje), vnímá výpovědi postav jako „nekompletní, „ustřižené, fragmentované, plné pauz a opakování“<sup>210</sup>. Odvolává se také na **Roberta Storeyho**, který tvrdí, že

rovnováha moci mezi postavami se posouvá společně s jejich posuny ve

---

209 Watzlawick, s. 82-83.

210 Yavarian, s. 29.

verbální perspektivě, každá z těchto perspektiv je pobavena vážností naivně nekompetentního řečníka.<sup>211</sup>

Úspěch realitních makléřů závisí na jejich schopnosti být „úspěšným“ řečníkem a jazykem manipulovat, díky které získají buď lepší „stopy“, nebo se jim dokonce podaří prodat pozemek klientům a získat tak uznání od svých kolegů. To však nemění nic na pompéznosti a prázdnotě jejich zvrácených výpovědí, o kterých již také byla řeč ve třetí kapitole (zejména Romovy výpovědi). Jejich „řečnická“ schopnost tkví spíše ve schopnosti zmást a dostat svou „oběť“, přičemž **Richard Badenhause**n mluví přímo o agresivním použití jazyka za účelem zřízení autority u slabších postav (například u Lingka)<sup>212</sup>. Jde o to, která z postav má jazyk – a tím i další postavy – pod kontrolou.

V případě profesora a studentky si kromě boje o kontrolu můžeme všimnout jejich neúspěchu při vyjednávání, které opět vyplývá ze struktury hry a povahy „Mamet-speaku“. Postavy v *Oleanně* začínají mluvit ve špatný čas, předčasně ukončují své výpovědi a přerušují se navzájem. Nedochozí ke konsenzu, protože ho nejsou schopni dosáhnout. Mezi profesorem a studentkou je nejen sociální, genderová a věková propast; oba, jak tvrdí Badenhause

n, dokonce používají jiný diskurz. Tvrdí, že Mameta vždy lákaly specializované jazyky různých oborů – podvodné taktiky realitních makléřů v *Glengarry Glen Ross* nebo patetická klišé primitivních podvodníků v *American Buffalo* – a jeho rozsáhlá zkušenost akademického prostředí mu poskytla hodně materiálu, se kterým bylo možné pracovat v *Oleanně*.<sup>213</sup>

V případě *Oleanny* pak akademické prostředí podle Badenhause

211 Yavarian, s. 33.

212 BADENHAUSEN, Richard. „The modern academy raging in the dark: Misreading Mamet’s political incorrectness in *Oleanna*.“ *College Literature*. Podzim 1998, Svazek 25, vydání 3. *Academic Search Complete*. [dále: „Badenhause

213 Badenhause: „Mamet has always been drawn to the specialized languages of different disciplines – the real estate scams of *Glengarry Glen Ross* or the pathetic clichés of low-level thugs in *American Buffalo* – and his extensive experience in the academy has given him plenty of material with which to work in *Oleanna*.“

jedinci podle jeho schopnosti použít tento diskurz<sup>214</sup>. S odvoláním na **M. A.K. Hallidaye** dochází k závěru, že jazyk je sémiotickým systémem, který utváří kulturu, a že v případě kultury akademického prostředí jde o tu nejdůležitější složku. Dále upozorňuje s přihlédnutím k lingvistovi **Robinu Lakoffovi**, že akademici milují používání akademického diskurzu, který je však speciálně stvořen pro nesrozumitelnost („designed for incomprehensibility“); akademici vystupují jako elitisté, kteří se řídí heslem: „my víme, ty tomu nemůžeš rozumět, nemůžeš vstoupit“<sup>215</sup>. Carol přichází na akademickou půdu bez schopnosti tento diskurz používat – přichází tedy s jiným diskurzem, než v jakém je schopný komunikovat její profesor. Je zřejmé, proč si pak Carol s Johnem nemohou porozumět, dokud se Carol nenaučí tento specializovaný diskurz používat. Jak tvrdí Badenhausen, je kvůli tomuto nedostatku značně znevýhodněna. *Oleanna* je tedy hrou o dvou postavách, které mají jinou úroveň i způsobilost používat akademický diskurz. Z této odlišnosti v úrovni pak vyplývají i mocenské vztahy mezi postavami. Badenhausen postavy dělí na ty, které definují a zachovávají tento diskurz, a na ty, které jsou k němu selektivně připuštěny. Moc prvních tkví v tom, že tento diskurz úspěšně ovládají. Fairclough v *Critical Discourse Analysis* tvrdí, že

Moc kontrolovat diskurz je vnímána jako moc udržovat určité diskurzivní praktiky s určitými ideologickými vklady, které převažují nad jinými alternativními praktikami (včetně opozičních).<sup>216</sup>

U moci je proto ten, kdo umí ovládat určité diskurzivní praktiky, které se týkají jeho oboru či oblasti, ve které se pohybuje.

Hra *Glengarry Glen Ross* je postavena na podobném principu: ti, kteří mají úspěch, umějí úspěšně a přesvědčivě mluvit. Vždy se však jedná o schopnost mluvit v rámci onoho specializovaného diskurzu. Když si postavy osvojí onen diskurz, stávají se jeho nástrojem – jednají podle existujících pravidel, jejichž původ lze však jen těžko dohledat, a

---

214 Badenhausen: „its participants share a specialized language that assigns status according to an individual's ability to employ that discourse“.

215 Badenhausen: „We know, you cannot understand, you may not enter.“

216 FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman Group Limited, 1995, s. 2: „The power to control discourse is seen as the power to sustain particular discursive practices with particular ideological investments in dominance over other alternative (including oppositional) practices.“

používáním tohoto diskurzu pravidla upevňují takovým způsobem, že zapomínají, že jsou za jejich fungování a udržování vlastně sami zodpovědní. V tomto koloběhu ztrácejí možnost definovat svou vlastní identitu, protože používáním onoho specializovaného diskurzu jsou definováni i oni sami. Výsledkem tohoto procesu je pocit odcizení od sebe samého i od druhých a nemožnost komunikovat spojená s frustrací, kterou postavy „řeší“ vulgárními nadávkami, prázdnými frázemi, či dokonce násilím.

## 5. ZÁVĚR

Práce zkoumala Mametův specifický jazyk – „Mamet-speak“ – a snažila se propojením jazykové a společenskovední analýzy výpovědí postav v Mametových hrách *Glengarry Glen Ross* a *Oleanna* zanalyzovat používání diskurzu. Na vybraných replikách ukázala, jak jsou mocenské vztahy používáním diskurzu upevňovány a transformovány.

Práce se vždy zaměřila na konkrétní situaci a pozorovala, jak se mění vztah mezi dvěma vybranými mluvčími. V hypotéze byla spojena teorie nejednostranné povahy mocenských vztahů Michela Foucaulta s teorií nejednoznačné povahy moci Deborah Tannen. Z analýzy těchto replik vyplynulo, že pojmy, které se vážou k dominanci, jsou opravdu ambivalentní a v některých případech i polysémické. Solidaritu nelze jednoznačně oddělit od moci, protože projev solidarity k tomu druhému může vyplývat z jeho pozice. Ambivalence a polysémie ztěžuje interpretaci výpovědí a vede k nedorozumění mezi postavami. Nejvhodnějším příkladem projevu solidarity, který byl postaven na moci, byl ve hře *Glengarry Glen Ross* Romův „soucit“ s Aaronowem ve druhém jednání a ve hře *Oleanna* profesorova „snaha“ pomoci studentce v prvním jednání. Ačkoliv jsou mocenské vztahy do určité míry podmíněny hierarchií rolí postav v určitém systému, nejsou jednostranné ani neměnné. Mocenské vztahy jsou spojeny s působením na jednání druhých; pokud přijmeme Foucaultovu hypotézu, že působit lze jen na subjekt, nesmíme podcenit míru svobody jednání tohoto subjektu a opomenout možnosti jeho chování. V Mametových hrách několikrát dochází k narušení této systémem definované hierarchie. Je to například studentka závislá na hodnocení profesora, které dodala odvahu fanatická příslušnost ke Skupině a mylné<sup>217</sup> přesvědčení, že se profesor vysmívá instituci, pro kterou sám pracuje; nebo úspěchem povzbuzený Levene ve druhém jednání, který zkritizuje a pozuráží Williamsona, na jehož přidělování „stop“ je závislý.

Mametovy postavy se snaží dosáhnout odlišných cílů, a to se odráží na způsobu, jakým komunikují, a na jejich proměnlivých mocenských vztazích. Každá interakce vyvolává chování, které dále vztah postav ovlivňuje. V Mametových hrách proto musí být analyzováno nejen to, co je řečeno, ale jak je to řečeno. Škola Palo Alto ukazuje, že každé chování je komunikací – toto se ukázalo například na podrobných analýzách přerušování a

---

<sup>217</sup> Vzpomeňme si na prezentování hry *Oleanna*, která je postavena na tom, že se mýlí oba: „Whatever side you take, you're wrong.“ – „Ať už se přikloníte k jakékoliv straně, mýlíte se.“

ticha versus mnohomluvnosti podle Deborah Tannen. Opět můžeme připomenout vztah Levena a Williamsona, kdy Levene nejprve mluví proto, aby Williamsona uprosil a přemluvil, poté aby mu vyčetl jeho chybu a ukázal mu, že mezi makléře nepatří, a posledně aby ho opět přemluvil. Williamson reaguje na Levenovu mnohomluvnost tichem nebo málomluvností. Poprvé je to nezáměr a moc se věcí nezabývat, podruhé zatlačení do kouta a nedostatek argumentů pro ospravedlnění, potřetí triumfální přistižení vyplývající z dočasného narušení směru mocenského působení.

Na vývoji postav a ději her se ukazuje, že mocenské vztahy se tvoří přímo v interakci. Rovněž se odкрývají problémy vycházející z problematiky zamýšlených a nezamýšlených účinků výpovědí. Mluvčí může sice předvídat účinek své výpovědi, pokud chce dosáhnout konkrétního cíle a umí zdařile manipulovat například jako Roma, ale žádný účinek není jistý. Mocenský vztah je mocenským vztahem, jen pokud subjekt tento účinek sám dovolí. Jedním z důvodů, proč mezi postavami dochází ke konfliktu, je neschopnost tyto účinky předvídat. Na druhou stranu, určité výpovědi mají účinek, aniž by to tak mluvčí zamýšlel.

Práce dále ukázala, že role postav vyplývají ze systému, jehož součástí jsou. Postavy se na tento systém odvolávají, když jim to přijde vhod, a snaží se systém obejít, když chtějí dosáhnout vlastních cílů. Tyto cíle jsou však stejně podmíněny hodnotami tohoto systému, kterými jsou v případě *Glengarry Glen Ross* peníze a zisk. Williamson v prvním dějství odmítá Levenovy návrhy s tím, že to může ohrozit jeho pozici; když mu to však může zajistit zisk a profit, je ochotný s ním vyjednávat a přichází s vlastním návrhem.

Diskurz v dialektickém vztahu s ideologií vždy formuje, jak a co může či nemůže být řečeno, i co je diskurzem přímo zakázáno. Postavy Mametových her, které jsou oběti diskurzu a ideologie, narážejí na limity jazyka. Narážejí, když si neumějí diskurz správně osvojit, používat a ovládat; když mají jejich výpovědi jiné než zamýšlené účinky a když mezi nimi selhává komunikace z nedostatku poznávací funkce komunikace v případech, kdy v komunikaci o nové informace jde, či z důvodu narušeného principu kooperace a zdvořilosti.

## BIBLIOGRAFIE

ABBOTSON, Susan C.W.

*Masterpieces of 20th-century American drama*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2005.

BADENHAUSEN, Richard.

„The modern academy raging in the dark: Misreading Mamet’s political incorrectness in *Oleanna*.“ *College Literature*. Podzim 1998, Svazek 25, vydání 3. *Academic Search Complete*. <<http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=9db2decb-65cd-4a71-b88c-9db18804fcd1%40sessionmgr4005&vid=1&hid=4214&bdata=Jmxhbmc9Y3Mmc210ZT1laG9zdC1saXZl#db=a9h&AN=1279926>>.

BARRY, Jackson.

*Art, Culture, and the Semiotics of Meaning: Culture’s Changing Sign of Life in Poetry, Drama, Painting and Sculpture*. New York: St. Martin’s Press, 1999.

BIGSBY, Christopher, ed.

*The Cambridge Companion to David Mamet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BROWN, Robert a Albert GILMAN.

„The pronouns of power and solidarity.“ In Sebeok, T. A. (ed.) 1960. *Style in Language*. Cambridge: MIT press. S. 253-76.

CARROLL, Dennis.

*Modern Dramatists: David Mamet*. New York: St Martin’s Press, 1987.

CRAMPTON, Jeremy W. a Stuart ELDEN, eds.

*Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.

DEAN, Anne.

*David Mamet: Language as Dramatic Action*. Cranbury: Associated University Presses, 1992.

ELAM, Keir.

*The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

FAIRCLOUGH, Norman.

*Language and Power*. New York: Longman, 1989.

*Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman Group Limited, 1995.

*Analysing Discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

*Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Druhá edice. London: Routledge, 2010.



- FOUCAULT, Michel.  
 „Subjekt a moc.“ Přeložil Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček, Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann a synové, 2003. S. 195-226.
- GRICE, Paul.  
 „Logika a konverzace.“ In *Analytická filosofie: druhá čítanka*. Přeložil Jiří Fiala. Nymburk: O.P.S., 2000. S. 217-241.
- HIRSCHOVÁ, Milada.  
*Pragmatika v češtině*. Praha: Karolinum, 2013.
- HOOK, Derek.  
*Foucault, Psychology and the Analytics of Power*. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2007.
- INGARDEN, Roman.  
*Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- JAKOBSON, Roman.  
*Poetická funkce*. Přeložila Milada Chlíbačová. Jinočany: H&H, 1995.
- KAKUTANI, Michiko.  
 „BOOKS OF THE TIMES; In Mamet's First Novel, They Speak Mametese.“ *The New York Times Archives*. 4. října 1994.  
<http://www.nytimes.com/1994/10/04/books/books-of-the-times-in-mamet-s-first-novel-they-speak-mametese.html>.
- KULMALA, Dan.  
 „Let's take the mysticism out of it, shall we?': Habitus as Conflict in Mamet's Oleanna.“ *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2007.  
<https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/3572/3448>. S. 101 – 121.
- LEECH, Geoffrey N.  
*Explorations in Semantics and Pragmatics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1980.  
*Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
- LAKOFF, Robin Tolmach.  
*Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Mary Bucholtz, ed. Oxford: Oxford University Press, 2004.  
*The Language War*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- MAMET, David.  
*Oleanna*. New York: Random House Inc, 1992.  
*Oleanna*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Národní divadlo v Praze, 1998.

- Oleanna*. Režie a scénář David Mamet. US. 1994. Film.  
*Glengarry Glen Ross*. New York: Grove Press, 1992.  
*Glengarry Glen Ross*. Přeložil Jiří Janda. Praha: Dilia, 1990.  
*Glengarry Glen Ross*. Režie James Foley. Scénář David Mamet. US. 1992. Film.  
*The Secret Knowledge On the Dismantling of American Culture*. London: Sentinel, 2011.
- MARTIN, L.H. et al.  
 „Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault - October 25th, 1982.“ In: *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock. S. 9-15.
- McHOUL, Alec a Wendy GRACE.  
*A Foucault Primer: Discourse, power and subject*. Taylor & Francis e-Library, 2002
- ROSS, Stephen David.  
*The Limits of Language*. New York: Fordham University Press, 1996.
- RYAN, Steven.  
 „Oleanna: Mocenský boj ve hře Davida Mameta.“ Přeložil Jan Hančil. In: *Oleanna*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1998. S. 60 – 69.
- SHEPHERDSON, Charles.  
*Lacan and the Limits of Language*. New York: Fordham University Press, 2008.
- SILVERSTEIN, Marc.  
 „‘We’re Just Human’: Oleanna and Cultural Crisis.“ *South Atlantic Review*, Vol. 60, No. 2 (květen, 1995), s. 103-120, *South Atlantic Modern Language Association*.  
 <<http://www.jstor.org/stable/3201303>>.
- SCHIFFRIN, Deborah, Deborah TANNEN a Heidi E. HAMILTON, eds.  
*The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers. 2001.
- TANNEN, Deborah.  
*Gender & Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1996  
*You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Ballantine Books, 1991  
*Communication Matters: That's Not What I Meant. The Sociolinguistics of Everyday Conversation*. Recorded Books, 2004
- WATZLAWICK, Paul; Janet Beavin BAVELAS a Don D. JACKSON.  
*Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. Přeložili Barbora Janečková a Zdeněk Vybíral. Brno: Newton Books, 2011.
- WOOLARD, Kathryn a Bambi B. SCHIEFFELIN.  
 „Language Ideology.“ *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23 (1994), s. 55-82. 17/10/2013. <<http://www.jstor.org/stable/2156006>>.

YAVARIAN, Reza.

*De-mythologising Popular American Myths*. Milton Keynes: Author House, 2010.