

HOST
NAKLADATELSTVÍ

[1]

JIŘÍ VELTRUSKÝ

**DRAMA
JAKO
BÁSNICKÉ
DÍLO**

BRNO / 1999

OBSAH

© Jiří Veltruský – Dědicové, 1999
 Editor, epilogue © Ivo Osolsobě, 1999
 Layout © Boris Mysliveček, 1999
 © Nakladatelství Host, 1999
 ISBN 80-86055-60-4

Vychází ve spolupráci
 s Ministerstvem kultury ČR

Úvod	7
1. Základní vlastnosti dramatického dialogu	16
2. Pojmenování v dramatickém dialogu	24
3. Výstavba významových kontextů	35
4. Významové sjednocení dialogu	44
5. Monolog v dramatu, dialog v lyrice a epice	58
6. Dramatická osoba	76
7. Dramatický děj	85
8. Závěrečné poznámky	92
Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu (doslov a komentář) — Ivo Osolsobě	99
Textologická a ediční poznámka	150
Jmenný rejstřík	164

Přítomná studie je prvním soustavným pokusem o strukturní pojetí problému básnického druhu. Jak již název studie ukazuje, nepůjde nám zde o to, abychom problematiku druhu vyčerpali v celé její šíři, nýbrž spíše o to, abychom rozbořem jednoho ze základních básnických druhů otevřeli k této problematice přístup. Není přitom zcela nahodilé, že je to drama, které se nám má stát klíčem k problému druhu, neboť tento druh je od ostatních nejzřetelněji odlišen: kdežto lyrika s epikou mnohdy splývají tak, že nelze stanovit jejich vzájemné rozhraní a je třeba zavádět pojem básnictví lyricko-epického, drama zůstává ohrazeno dosti jednoznačně; mluví se sice často o dramaticčnosti v lyrice nebo epice a naopak zase o lyrickém nebo epickém dramatu, ale těžko bychom hledali dílo, které by čtenář spontánně hodnotil jako lyricko-dramatické nebo epicko-dramatické. A směrodatným kritériem toho, co všechno máme za drama považovat, nám nejsou apriorní soudy různých teoretiků, kteří oblast určitého básnického druhu libovolně zužují nebo rozšiřují, aby vyhověli normám, které si sami vymysleli, nýbrž právě spontánní hodnocení nezaujatého čtenáře; považujeme tedy za drama všechno to, co jako drama spontánně chápe čtenář.

Tím je již vlastně stanoven postoj, který k předmětu svého zkoumání zaujímáme: je to postoj čistě teoretický, bez jakéhokoli stínu normativnosti; jinými slovy jde zde o zjišťování norem již existujících, nikoli o vytváření norem nových. To je ovšem dnes v strukturní estetice již zcela samozřejmé. Přesto však je to třeba u přítomné studie zvlášť zdůraznit, protože sám její předmět do

značné míry svádí k normování. Býváme totiž často v pokušení vysvětlovat „nadčasovost“ druhu — která je evidentní — tím, že druh je jistou formou, která nepodléhá proměně v čase a konkrétními díly různých básníků je jen s větší či menší dokonalostí ztělesňována. Toto pojetí však zdaleka nevystihuje celou složitost právého stavu věci. „Nadčasovost“ struktury básnického druhu nespočívá v jejím neproměnném trvání, nýbrž v tom, že si v různých proměnách podržuje svoji identitu: kdežto se různé „individuální“ struktury *střídají*, druhová struktura se toliko *mění*; tak např. struktura Aischylova byla vystřídána strukturou Sofoklovou, ta pak zase strukturou Euripidovou atd., ale struktura dramatu se tím toliko proměňovala, nebo snad — z hlediska jiné kulturní éry, např. španělského baroku, — dokonce jen pozměňovala. Přitom změny, kterými struktura dramatu prošla ve svém dosavadním vývoji, jsou tak značné, že byl dokonce vysloven názor,¹⁾ že drama jako takové nelze zkoumat, protože nelze najít specifické znaky, které by mělo např. Shakespearovo drama společně s dramatem Aischylovým. Jinými slovy, byla popřena identita dramatické struktury v čase. To je ovšem jen ojedinělý případ. Je však u teoretiků dramatu zjevem zcela běžným, že mají na mysli jen některé historické podoby dramatické struktury (zpravidla drama antické, shakespearevské nebo realistické); tohoto nedostatku se zcela nevyvaroval ani Hegel, přestože jeho pojednání o dramatu, obsažené ve *Vorlesungen über die Aesthetik III.*²⁾ je podle našeho názoru tím nejpronikavějším, co bylo o tomto předmětu napsáno. Takové zužování pojmu na konkrétní význam, kterého nabyl v jisté době, vede ve svých důsledcích nutně opět k postoji normativnímu, neboť jsme nuceni chtít nechtěj prohlásit vše, co se do tohoto konkrétního významu nedá vtěsnat, za odchylku, neboli za útvary méně dramatické. To je ovšem zvlášť nebezpečné právě při dramatu, protože označení „dramatický“ bývá užíváno (lépe: zneužíváno) ve významu dosti neurčitým a přitom zpravidla normativním; slýcháme-li často vytýkat epickému dílu nedostatek dramatickosti jako chybu, pak nelze pochybovat o tom, že dvojnásob normativního rázu toto označení nabývá, jde-li o drama. Přesto se ovšem

1) Bab, „Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas“, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* VI, 1911, s. 45n.

2) Jubiläumsausgabe, Stuttgart 1939, s. 479nn.

nebudeme slovu „dramatický“ ve své studii vyhýbat, nýbrž budeme ho užívat ve smyslu zcela nenormativním, budeme jím prostě označovat složky dramatu. Jinými slovy, mluvíme-li např. o dramatickém ději, není pro nás předem dán jiný význam než prostě „děj dramatu“; a určení vlastností, kterými se tento děj liší od děje nedramatického, není dáno předem, nýbrž je cílem našeho rozboru. Je ovšem samozřejmé, že se význam jednotlivých pojmů, k němuž touto cestou dojdeme, nebude od běžného významu příslušných slov lišit nijak podstatně, nýbrž toliko svou přesnou vymezeností; to vyplývá z okolnosti již uvedené, že směrodatné je pro nás spontánní hodnocení nezaujatého vnímatele.

Z této okolnosti také vyplývá naše rozhodnutí věnovat pozornost dramatu jako druhu *integrálně* básnickému. V přítomné studii je totiž poprvé drama takto pojímáno, neboť nikdo z teoretiků, kteří se dosud dramatem zabývali, neizoloval plně *básnickou* strukturu dramatu od složek, které přistupují při jeho inscenaci, takže místo o dramatické osobě se více méně mluvilo o herecké postavě, jež vzniká při divadelní realizaci, místo dějště dramatu se zpravidla mluví o jevišti atp. Někteří (u nás např. O. Zich) dokonce vylučovali drama vůbec z básnictví a prohlásili je za pouhou textovou složku divadla. Tomuto pojetí se ovšem evidentně přiči četné skutečnosti, z nichž uvádíme jen to, že drama mnohdy zaniká v lyrice nebo epice a znovu se z nich pozvolna vyvíjí (např. ve středověku), a skutečnost, že existují četná tzv. knižní dramata, která vůbec nejsou určena pro jeviště, nýbrž toliko pro četbu. Pro nás je však nejdůležitější, že *všichni* dramata — nejen dramata „knižní“ — jsou čtena stejně jako básnická díla lyrická a epická. A při četbě ovšem nemá vnímatel před sebou ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové; je tedy drama stejně dílem integrálně básnickým jako lyrika a epika, neboť specifickým znakem básnictví je právě to, že jeho výhradním materiálem je jazyk. Přitom si čtenář mnohdy ani nepředstavuje dramatické osobu v podobě hereckých postav a dějště v podobě jeviště. Ale i tehdy, když si je tak představuje — což je případ speciální —, jsou to při četbě významy, kdežto při divadelní realizaci jsou to nositelé významu, takže i tehdy je rozdíl mezi dramatem a divadlem zřetelný. Směšování básnické struktury dramatu s prvky vznikajícími při inscenaci vyplývalo z názoru, že básnické dílo je plně realizováno teprve hlasitým čtením, neboť při hlasité četbě dramatu jsou na

překážku různé složky, které nejsou vpiaty do fonické linie přímých řečí (zejm. jména osob předesílaná před replikami a různé poznámky), a rozbíjejí tak jejich jednotu; vynechávají-li se tyto složky, rozbíjí se tím opět jednota smyslu,³⁾ takže jediným východiskem je transpozice významu těchto složek do mimojazykového materiálu, čili divadelní realizace. Dospěla-li však moderní teorie básnictví k názoru, že básnické dílo je dokonale realizováno již pouhým nehlasytým čtením, vyslovila tím to, co čtenář spontánně chápal, když nepocitoval potřebu čísti nahlas, a není důvodu, proč by z této zásady měla být vyjímána právě poezie dramatická.

Nemíníme ovšem nikterak popírat, že drama je také textem pro divadelní představení;⁴⁾ kde jsme se snažili přehledně probrat všechny samostatnou studii,⁵⁾ kde jsme se snažili přehledně probrat všechny otázky, které se ho týkají. Drama však není jediným druhem, který slouží divadlu jako text; tutéž funkci plnívají — byť méně často — i díla epická a lyrická. Nelze proto uvádět sepětí s hercem za specifický znak dramatu, jak to činili četní teoretikové (u nás O. Hostinský). Mimoto bychom se touto cestou nijak nepřiblížili problému básnických druhů, protože způsob, jakým se divadlo liší od lyriky a epiky, nelze srovnávat se způsobem, jakým se tyto dva básnické druhy liší navzájem: divadlo se od nich liší svým materiálem (jímž se právě tak liší od dramatu), je tedy jiným uměním, kdežto různé druhy básnické se navzájem liší jen různou organizační složkou materiálu, totiž jazyka. Neobyčejná intenzita vzájemného působení vývoje divadla a vývoje dramatu, která vyplývá jednak ze skutečnosti, že básník píšící drama má zpravidla na mysli aktuální stav struktury divadla, jednak ze skutečnosti, že inscenace je do značné míry strukturou textu předurčována, nehraje roli, jedli nám o rozbor básnické struktury dramatu; muselo by k tomu být ovšem přihlíženo ve studii o vývoji této struktury, ale to je otázka jiná, již bude třeba věnovat studii zvláštní, stejně jako bychom chtěli věnovat zvláštní studii druhovému roztržení dramatického básnictví samého, k němuž nelze v přítomné studii přihlížet.

Po této charakteristice základního stanoviska, jež k svému problému zaujímáme, je třeba ještě poněkud osvětlit konkrétní meto-

3) Srov. Hegel, *cit. d.*, s. 512nn.

4) „Dramatický text jako součást divadla“ (*Slovo a slovesnost* VII, 1941, s. 132nn).

du, kterou jsme si zvolili k jeho zpracování. Je totiž možno analyzovat básnický druh v podstatě dvojím způsobem. První způsob spočívá v podrobném výčtu všech básnických prostředků a přesném určení funkcí a podob, jichž jednotlivé tyto prostředky mohou v daném druhu nabýt. Tento postup však nutně předpokládá dostatečný počet předběžných monografických studií o konkrétních strukturách a jeho úkolem je pak shrnout a usoustavit jednotlivé poznatky, k nimž se v těchto studiích došlo. Tím již je dána nemožnost užít tohoto postupu v našem případě, neboť nebyla nemožná ani jediná strukturně orientovaná studie o konkrétní dramatické struktuře. Počet poznatků, které můžeme převzít ze starších studií, nerozlišujících sdostatek mezi dramatem a divadlem, je ovšem tak omezený, že na nich nelze souhrn tohoto druhu vystavět. Zvolili jsme proto druhou cestu, pro niž vzor dodala rekonstrukce tzv. sémantického gesta, „jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval v jednotu“, přičemž jednotou se zde míní „jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek“. Rekonstrukce sémantického gesta byla objevena a poprvé provedena Mukařovským v studii „Genetika smyslu v Máchově poesii“.⁵⁾

Zahlédnut, ne však zcela jasně, byl pojem sémantického gesta již Zichem, který mluvil o „jednotné stylizaci“ všech složek uměleckého (speciálně divadelního) díla.⁶⁾ Avšak rekonstrukce sémantického gesta, jsouc určena k poznání básnické individuality, hodí se zřejmě pramálo k poznání básnického druhu, který je v podstatě nadindividuální. Podrobnější rozbor pojmu sémantického gesta však ukáže oprávněnost užití tohoto postupu i v našem případě.

Rekonstrukce sémantického gesta spočívá v podstatě ve vyhledávání toho, co je společné různým dílům téhož básníka. Postupuje přitom tím způsobem, že z utváření určité složky usuzuje na

5) Sb. *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, s. 13nn.

6) „[...] stupeň stylizace je utvořen tím, co fixoval autor díla svým dramatickým textem. Pro něho byla volba svobodná, pro všechny ostatní je však tento stupeň stylizace závazný a musí se dodržet. Nazveme tuto zásadu, plynoucí z principu slohové jednoty díla, zákon stejnoměrné stylizace.“ (*Esthetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 373). Zich měl však přitom na mysli spíše dílo jediné, kdežto pojem sémantického gesta se vztahuje na celý soubor děl téhož autora.

její funkci v celkové výstavbě díla a výsledek konfrontuje se způsobem, jakým se táž složka uplatňuje v jiných dílech daného básníka. Cílem této konfrontace je redukovat to, čím se různá díla v utváření téže složky liší, a vyzdvihnout to, co mají společného; k tomu ovšem není třeba všech děl daného básníka, ba lze dokonce tvrdit, že by stačilo konfrontovat toliko dvě díla, prakticky ovšem jde téměř vždy o větší počet. Další postup rekonstrukce spočívá na zásadě, že každá složka strukturálního celku je jeho znákem. Lze tedy z rozboru jedné složky usuzovat na utváření celé struktury, a tím i všech složek ostatních. Výsledek tohoto usuzování je ovšem mnohoznačný — jako ostatně význam každého znaku, který není zapojen do nějakého kontextu, — a je proto třeba podobného rozboru několika dalších složek, aby byla tato mnohoznačnost redukována a vyzdvížen ten význam, o který právě jde; jinými slovy, aby zjišťovaný strukturální celek nabyl jednoznačné určitosti. K tomuto účelu není ovšem třeba opět podrobného rozboru všech složek, protože povahu „prázdných“ míst ve struktuře lze určit podle povahy vztahů, které je spínají s místy „vyplněnými“.

Z tohoto vylíčení postupu rekonstrukce je snad s dostatek zřejmé, že při ní jde o základní tendence, které charakterizují souborné básnicko dílo jako celek, na rozdíl od toho, čím je charakterizováno dílo jednotlivé a odlišeno od všech děl ostatních. Čím je však jednotlivé dílo charakterizováno? Jsou to snad jeho složky? Zajisté nikoli, protože *všchna* básnická díla (tedy nejen díla téhož autora) se skládají v podstatě z týchž složek. Rozdíl je však v míře a způsobu, jak jsou v různých dílech jednotlivé složky zatíženy významem, a v důsledku toho i v jejich seskupení, tj. v místě, které každá z nich zaujímá v hierarchii všech složek. Přitom rozdílnost hierarchie složek v různých dílech — pokud jde o díla téhož básníka — jen zřídka jde tak daleko, že by se změnila dominant a složky podřízené se stávaly nadřazenými; zpravidla se omezuje na změny v míře a způsobu, jakým je táž dominant nadřazena ostatním složkám, a případná změna podřízenosti v nadřazenost se povětšinou odehrává jen mezi složkami nejpodřízenějšími.

Také však ony základní tendence, jež byly nazvány sémantickým gestem, vytvářejí hierarchii, která se skládá z týchž složek jako specifické hierarchie děl jednotlivých a sdílí s nimi i místo své existence: kolektivní vědomí. Jaký je nyní poměr mezi touto základní hierarchií a hierarchiemi specifickými? Je to poměr vzájem-

ný: základní hierarchie se stává sociálním faktem, tj. vstupuje do kolektivního vědomí jen prostřednictvím hierarchií specifických, které ji „představují“⁷⁾ — jinak by existovala jen jako intence v básníkově myslí; specifické hierarchie pak ji netoliko „představují“, nýbrž také do jisté míry porušují. A čím určitá specifická hierarchie porušuje hierarchii základní, čím se od ní liší, to právě tvoří individualitu jednotlivého básnického díla; lze tedy individualitu jednotlivého díla chápat jen na pozadí hierarchie základní.

Myšlenka, že se v pozadí za hierarchií danou materiálním artefaktem objevuje v kolektivním vědomí hierarchie, která je jí reprezentována, tato myšlenka, implicitně obsažená — jak jsme právě ukázali — v pojmu sémantického gesta, umožňuje strukturalismu přistoupit k problémům, které dosud zůstávaly více méně na okraji jeho pozornosti. Cesta, která k těmto problémům vede, spočívá v podstatě v tom, že se za touto hierarchií, která sama je v pozadí, hledá zase další hierarchie, za tou pak popřipadá ještě další atd. Zdálo by se snad na první pohled, že zde hrozí nebezpečí regrese do nekonečna; bližší přihlídnutí ke konkrétním takovým postupům nám však ukáže, že tomu tak není, pokud se nedopustíme umělé konstrukce, nýbrž držíme se stále významů existujících v kolektivním vědomí, neboť tyto významy obrazy vždy jen objektivní existence (skutečnosti). Tak např. za hierarchií danou sémantickým gestem, která určuje básnickou individualitu, lze hledat hierarchii, která určuje individualnost básníkovy psychického života. Základ takového postupu může spočívat ve zjišťování vztahu mezi významovými jednotkami (např. motivy) a jednotkami psychickými, jak to provedl Mukařovský při rozboru sémantického gesta Máchova.⁸⁾ Toto zjišťování patří ještě plně do rekonstrukce sémantického gesta, neboť je v podstatě součástí otázky po povaze věcného vztahu významových jednotek v daném díle; zároveň však se při něm operuje jednotkami jako zážitky, asociace, percepce, představa atd., které lze nalézt nejen v básnickém díle, nýbrž i v jiných jevech: totiž ve všem, co je projevem duševního života daného básníka, a v tomto duševním životě samém. Sémantické gesto samo „představuje“ ovšem hierarchii psychickou, která se za ním objevuje, jen neurčitě a mnohoznačně, stejně

7) Ve smyslu Bühlerova termínu „darstellen“ (*Sprachtheorie*, Jena 1934).
8) *Cit. d.*, s. 83n.

jako jednotlivé dílo jen neurčitě a mnohohoiznačně představuje hierarchii danou sémantickým gestem; stejně jako při rekonstrukci tohoto gesta musíme přihlídnout i k jiným dílům, je třeba i při rekonstrukci psychické hierarchie — máme-li dojít k výsledkům jednoznačným — rozmnožit materiál o jiné duševní projevy. Podobným způsobem lze zjišťovat básníkův světový názor, sociální zařazení, hospodářské poměry atd. Za všemi těmito daty, která jsou vesměs hierarchiemi různých vztahů, lze hledat hierarchii další: básníka jako osobnost. Odtud by bylo možno postupovat dále k sociologické analýze doby, do které dílo vstupuje, a zjišťovat jejich vzájemný vztah atd.

Jiný trs problémů, k němuž lze postupovat podobným způsobem, tvoří literární celky vyšší než souborné dílo básníka. Na rozdíl od předchozího postupu, zjišťujícího heteronomní vztahy díla, zůstává postup k vyšším literárním celkům plně ve sféře imanence. Tak za hierarchií danou sémantickým gestem lze hledat hierarchii určující ráz literární skupiny, do níž básník náleží, za ní pak se objevuje hierarchie charakterizující příslušné literární období a konečně hierarchie, která je společná celé národní literatuře.⁹⁾

Od každé z těchto hierarchií lze ovšem zase postupovat ve směru heteronomie, ovšem heteronomie v různém smyslu. Tak lze např. za hierarchií jistého období národní literatury hledat hierarchii téhož období v několika literaturách příbuzných (např. slovanských), popřípadě v literatuře světové; to je heteronomie totiž ko z hlediska dané národní literatury, ale imanence z hlediska literatury vůbec. Jindy lze hierarchii jistého období srovnávat s hierarchií téhož období v uměních jiných a konečně lze od vyšších literárních celků postupovat k hierarchiím určujícím generaci, národ atp.

Konečně třetí trs problémů, k němuž lze podobným způsobem postupovat, tvoří problematika druhového rozlišení básnictví. V tomto případě nebude ovšem východiskem rozboru sémantické gesto, nýbrž hierarchie jednotlivého díla, popřípadě hierarchie

9) Poněkud jiná cesta k vyšším literárním celkům byla nedávno ukázána F. Vodičkou v studii „Literární historické studium ohlasu literárních děl“ (*Slovo a slovesnost* VII, 1941, s. 130nn): jde zde o zjišťování hierarchie, kterou tvoří celá díla (nikoli jejich složky jako v našem případě); podrobnější rozbor by asi ukázal, že i zde hraje roli ona hierarchie, o kterou jde nám. Hierarchie celých děl vzniká pravděpodobně právě na jejím podkladě.

spojující různá díla daného básníka, která náleží k témuž druhu, protože sémantické gesto sjednocuje celé dílo, v němž je zpravidla zastoupeno druhů několik. Různé hierarchie, za nimiž bude druhová hierarchie vyhledávána, budeme srovnávat bez ohledu na jejich historické zařazení, podobně jako jsou při rekonstrukci sémantického gesta srovnávány složky z různých děl bez ohledu na dobu jejich vzniku. — Konkrétní postup studie se přidrží postupu běžného při strukturálním rozboru literárních děl a vyjde tudíž od jazyka a skončí u tématu; v závěru studie pak bude učiněn pokus o naznačení filosofického aspektu druhového rozlišení básnictví a zařazení tohoto problému do širší filosofické problematiky.

Jak je vidět z toho, co zde bylo řečeno, opírá se tato studie z největší části o metody již vypracované. Samostatná po metodologické stránce je v ní jen snaha osvětlit co nejpřesněji noetický smysl jednotlivých metod. Tato snaha má být příspěvkem k filosofickému systému, který pozvolna vyrůstá z poznatků moderní vědy a tímto svým východištěm slibuje překonat nezdravou past, která již po dlouhou dobu čím dál více odděluje běžné lidské názory, vznikající a uplatňující se v praktickém styku s realitou, od filosofických pojetí, vznikajících ponejvíce abstraktní spekulací a završujících se v systémy na základě logických dedukcí bez kontroly, do jaké míry je jimi vystihována realita. Tento stav lze, myslím, plným právem nazvat krizí filosofie, neboť filosofie se zde vzdaluje svého nejvlastnějšího úkolu: ustavičně prohlubovat orientaci člověka v zdánlivě chaotičnosti dění, do něhož je svým životem a jednáním zapojen. Autorovi této studie má pak vysledování noetického smyslu jednotlivých metod umožnit přenést do jiných vědních oborů metodologickou výzbroj, kterou nabyl při studiu estetiky a za niž je zavázán nesmírným díkem univ. prof. dru J. Mukařovskému.

Děkuji také L. Čivnému za laskavé přeložení cizojazyčných citátů z dramát, která buď nejsou do češtiny přeložena, nebo jsou přeložena tak, že těchto překladů nebylo možno použít.

1. ZÁKLADNÍ VLASTNOSTI DRAMATICKÉHO DIALOGU

Dialogem se obecně rozumí jazykový projev pronášený střídavě několika mluvčími, kteří si zpravidla své repliky navzájem adresují. Lze tedy dialogický projev od monologického odlišit tím, že se uskutečňuje nejen v čase, nýbrž i v prostoru. To znamená, že se v každé jednotce dialogu vytváří zvláštní průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, zvláštní *zde a teď*. Toto *zde a teď* se neustále proměňuje, jako se v každém jazykovém projevu přítomnost neustále mění v minulost a budoucnost v přítomnost. Proměnlivý průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, mění se *zde a teď* bývá běžně nazýváno mimojazykovou situací jazykového projevu. Touto situací rozumíme ovšem nejen situaci předmětnou, tj. soubor věcí, které účastníky rozhovoru obklopují, nýbrž i samy účastníky hovoru, celkové duševní rozpoložení každého z nich, všechny, co společně znají, jejich vzájemný poměr a napětí mezi nimi atp., zkrátka všechno to, co bývá označováno jako situace psychologická. Vztah mezi dialogem a mimojazykovou situací je velmi intenzivní a vzájemný: situace nejen že často poskytuje dialogu téma, ale i bez ohledu na téma ovlivňuje různým způsobem jeho průběh, svými zásahy vyvolává v něm různé změny a zvraty nebo jej dokonce přerušuje; a naopak zase dialog v svém průběhu staví mimojazykovou situaci do různých významových „osvětlení“ a mnohdy ji proměňuje.

Intenzivní vztah dialogu k mimojazykové situaci se odráží ovšem v jeho jazykovém skladu. Mukarovský zjistil, že vztah k psychologické situaci „má svůj jazykový korelát ve významovém protikladu mezi zájmeny — osobními i přivlastňovacími — první

a druhé osoby, dále v protikladu mezi první a druhou osobou slovesnou, pak v imperativu, vokativu a do značné míry i ve větě tázací; může být promítnut i do protikladu mezi kladem a zápořem (ano — ne) a do některých syntaktických vztahů mezi větami, zejména do adverbace (avšak, ale) a do vztahu připouštěcího (přesto, nicméně). Všechny vyjmenované prostředky jazykové jsou schopny zdůraznit vzájemné ohraničení subjektů dialogu a vydvihnout různost jejich mínění, citů i chťení; vztah k situaci předmětné pak „dochází jazykového výrazu deixí prostorovou i časovou, představovanou zájmeny ukazovacími (tento, onen atd.), adverbii místními i časovými (zde, tam, teď, ráno, večer, dnes, zítra atd.), slovesnými časy (přezens proti préteritu a futuro)“.¹⁾

Intenzita vztahu mezi dialogem a mimojazykovou situací je ovšem pokaždé jiná. Uvedli jsme krajní případ, kdy může situace svým záskem dialog zcela přerušit (např. výbuch hněvu promění hádku ve rvačku), nebo může dialog zcela změnit situaci (např. vést k smíření zapřísáhlých nepřátel). Lze uvést i druhou krajnost, dialog, který je „poměně velmi odpoután od přímé závislosti na vnějších okolnostech, a to jak na vzájemném citovém a volním vztahu rozmlouvajících, tak na předmětné situaci. Jeho cílem a rovněž i krajní mezí je čistá hra významů. Požadavkem je soustředění pozornosti na dialog sám jakožto řetězec významových zvratů; tomuto požadavku přizpůsobují se i vnější okolnosti: lidé shromažďují se toliko za účelem hovoru, často ve zvláštních místnostech“; dodali bychom také, že zpravidla bývají k takovému dialogu vybíráni (zvání) příslušníci téže společenské třídy, aby se docílilo co největšího společenství zájmů a názorů; nadto pak, „je-li hovořících více než dva, bývá mezi nimi jeden (hostitel), jenž bdí nad tím, aby hovor zůstal vzdálen jak vzájemných citových a volních vztahů mezi osobami, tak i aktuální situace předmětné. Za těchto okolností dochází ke *konverzaci*, k hovoru pro hovor sám, do jisté míry samoúčelnému, a proto dosti esteticky zabarvenému“.²⁾ Přejchod mezi oběma krajnostmi je ovšem naprosto plynulý. Tak např. ani nejpřílivějším výběrem vnějších podmínek nelze dialog z těchto podmínek zcela vypnout a nerušený průběh konverzace může být kdykoli přerušena nahodilým zásahem mimo-

1) Mukarovský, „Dialog a monolog“, (*Kapitoly z české poetiky I*, 1941, s. 152).

2) Mukarovský, *cit. d.*, s. 155.

jazykové situace (např. převržením sklenice) nebo tím, že téma přejde do oblasti, kde se názory a chtění jednotlivých účastníků radikálně rozcházejí, neboť i u příslušníků téže společenské třídy mohou být značně rozdíly v názorech politických, mravních, estetických atp., protože tyto názory nejsou jen pasivním odleskem sociálního postavení svého nositele. Ani při krajním omezení vztahu mezi dialogem a mimojazykovou situací nelze zcela zrušit tento vztah, který patří k samé podstatě dialogu, a je tudíž aspoň latentně přítomen vždy a připraven kdykoli vystoupit do popředí a do průběhu dialogu výrazně zasáhnout.

Těsné sepětí dialogu s mimojazykovou skutečností jak předmetnou, tak psychologickou úzce souvisí s jeho vnitřní výstavbou, se specifickým rázem jeho významové výstavby, jež přesně analyzoval Mukařovský: „V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikoliterý, aspoň dvojí kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý. Nemůže se ovšem ani dialog obejít bez významové jednoty, avšak ta je dána předmětem hovoru, tématem, jež musí být v dané chvíli stejné pro všechny účastníky; bez jednoty tématu je dialog nemožný, srov. posměšné lidové rčení „já o voze a on o koze“ i folklorní parodii dialogu o dvojím tématě, rozhovoru s hluchým: „Tetka, jdete z funusu?“, „I ne, prodala jsem husu.“ — „Teta, hodně plakali?“ — „I ne, málo mi za ni dávali“ atd. Něco jiného než téma je kontext daný smyslem, jež osoba mluvící do tématu vkládá, tj. stanoviskem, které k němu zaujímá, a způsobem, jakým jej hodnotí. Poněvadž je při dialogu účastníků více než jeden, je tu i několikoliterý kontext: promluvy každé z osob, třebaže se střídají s promluvy osoby druhé (popřípadě osob ostatních), tvoří jistou jednotu smyslu. Poněvadž kontexty, které se v dialogu takto navzájem prolínají, jsou odlišné, často dokonce protikladné, dochází na rozhraní jednotlivých replik k ostrým významovým zvratům. Čím živější je hovor, čím kratší jsou jednotlivé repliky, tím zřetelněji se vzájemně narážení kontextů projevuje; vzniká tak zvláštní sémantický efekt, pro který stylistika vytvořila dokonce termín: *stichomythie*.³⁾ K tomu, aby si jednotliví účastníci rozhovoru navzájem rozuměli, aby navzájem pochopili svá stanoviska, je tedy třeba jednotného tématu. Vztah je ovšem vzájemný: k tomu, aby jeden účastník pochopil, o čem dru-

3) *Cit. d.*, s. 151n.

hý vlastně mluví (aby pochopil téma jeho promluvy), je často třeba, aby si uvědomil místo, které ten druhý zaujímá v mimojazykové situaci; neboť stanovisko, které každý z účastníků k tématu zaujímá, a způsob, jakým je hodnotí — tj. smysl sjednocující kontext —, vyplývá v podstatě z jeho postavení v mimojazykové situaci. Například se stane při hovoru týkajícím se dvou osob, že některý účastník, který jednu z těchto osob hodnotí jednoznačně kladně a druhou jednoznačně záporně, užije místo vlastního jména příslušné osoby označení „ten ničema“; aby jiný účastník rozhovoru, jehož poměr k oběma osobám je odlišný, pochopil, kdo je tímto označením míněn, musí znát názor mluvčího — a tento názor je součástí mimojazykové psychologické situace. A podobně je tomu se situací předmětnou: mluví-li jeden z účastníků stojících proti sobě například o „židli vlevo“, musí si druhý účastník uvědomit jeho postavení v předmětné situaci, má-li pochopit, o kterou židli jde; kdyby se díval vlevo ze *všechno* stanoviska, bylo by to ze stanoviska mluvčího „vpravo“. Nejde však jen o případy tak jednoduché, mnohdy se stává, že opominutí pouhého jmeného odstínu psychologické nebo předmětné situace vede k rozsáhlému nepochopení celého tématu.

Významové sjednocení dialogu děje se tedy ve dvou rovinách: jednu z nich tvoří předmět hovoru, druhou mimojazyková situace, do níž je dialog zasazen. Zpravidla ovšem nebývá účast obou rovin na významovém sjednocení dialogu stejná, takže jedna nebo druhá vystupuje do popředí. Vystupuje-li do popředí předmět hovoru, nabývá dialog více podoby postupného osvětlování a zpřesňování tématu; vystupuje-li do popředí aktuální situace, nabývá spíše podoby vzájemného jednání mluvčích, jejich akcí a reakcí. Pokaždé však jsou přítomny obě roviny, neboť žádná z nich není sama o sobě, bez pomoci druhé, s to sjednotit smysl dialogu; oba uvedené aspekty dialogu jsou všudypřítomné, jeden bez druhého neexistuje, tvoří spolu dialektickou antinomií.

V dialogu dramatickém je celá věc o to složitější, že drama — jako každé básnické dílo — vládne prostředky jediné jazykovými, a neobsahuje tudíž mimojazykové situace, která by existovala vně jazykového projevu a v něm se toliko odrážela. Je tedy snad dramatický dialog prost jakéhokoli vztahu k situaci? Jinými slovy: není tedy dramatický dialog opravdovým dialogem? Prostým nahlednutím do kteréhokoli dramatu se lze ovšem přesvědčit, že

tomu tak není, že totiž i dialog dramatický je v každém okamžiku svého průběhu spjat s určitou situací. Rozdíl však je v tom, že tato situace zde není dána jako objektivní realita existující *vně* jazykového projevu, nýbrž je dána *v něm* jakožto nehmotný význam, který je jazykovým projevem teprve vytvářen.

Složitější je však v dramatickém dialogu oproti běžnému rozhovoru i vlastní významová výstavba. Dramatický dialog je totiž netoliko souborem střídavých projevů několika mluvčích osob, nýbrž zároven — spolu s těmito osobami náležícími do „mimojazykové“ situace — je projevem jediného mluvčího: básníka. Projevy každé osoby pak jsou stavěny nejen tak, aby jim rozuměly ostatní osoby, nýbrž také tak, aby jim rozuměl čtenář — a větší či menší měrou tak, aby čtenář rozuměl, jak jim rozumějí jednotlivé osoby. Úhrnně lze tedy říci, že dramatický dialog je na jedné straně jako každý dialog souborem vzájemných projevů několika osob, na druhé straně pak jednotným projevem básníka, obracejícím se ke čtenáři — a o to právě je jeho výstavba složitější. Pokaždé ovšem nabývá jedna z těchto stránek větší závažnosti a podle toho se dramatický dialog více přibližuje rozhovoru běžného života, nebo se od něho vzdaluje. Konkrétní utváření této antinomie záleží na různých jazykových prostředcích, které budou později probírány. Ide však o to, jak vůbec vzniká ona jednotnost dramatického dialogu. Dalo by se snad říci, že čtenářovým zaměřením, ale toto zaměření musí mít nutně jisté objektivní podmínky, kterými je vyvoláno; pokusíme se nyní tyto podmínky stručně charakterizovat bez jakéhokoliv nároku na úplný výčet.

Základním předpokladem toho, aby čtenář chápal dramatický dialog jako jednotný projev, kterým se k němu obrací básník, je jednotný ráz jeho jazykové a významové výstavby, jež ve svých základních tendencích zůstává táž v každé replice, at ji pronáší kterákoli osoba. Neexistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly neneseny intonací, repliky druhé osoby expirací. Projevy různých osob se od sebe sice mohou lišit svým slovníkem, nikoli však celkovým rázem pojmenování; mohou se od sebe lišit funkčními jazyky, kterých užívají, nikoli však tím, že by repliky jedné osoby svou celkovou výstavbou využily funkčního rozlišení jazyka připouštěly, druhé nikoli atp. Pocit jednotnosti je však větší u těch prostředků, které směřují k vytváření maximální *souvislosti* jazykového projevu, než u těch, které směřují k jeho *členění*; ne-

boť při zdůraznění souvislosti a plynulosti jazykového projevu se co nejvíce stírají rozhraní mezi jednotlivými replikami, kdežto při důrazu položeném na členění se tato rozhraní aktualizují jako nejúčinnější prostředek k členění. Tak např. ve zvukovém plánu intonace, směřující k plynulosti projevu, zdůrazňuje jednotnost dialogu více než expirace, jež směřuje k jeho členění; např.:

(INTONACE):

Fabry: Ještě svítíš, důmyslné světélko, ještě oslňuješ, zářivá, vytrvalá myšlenko! Vědoucí vědo, krásný výtvoře lidí! Plamenná jiskro ducha!

Alquis: Věčná lampo boží, ohnivý voze, svatá svíce víry, modlise! Oltáři obětní —

Dr. Gáll: První ohni, větvi hořící u jeskyně! Ohniště v táboře! Oltáři strážní!

Fabry: Ještě bdíš, lidská hvězdo, záříš bez kmitu, dokonale plameni, duchu jasný a vynalézavý. Každý tvůj paprsek je velká myšlenka —

Domin: Pochodeň, která koluje z ruky do ruky, z věku do věku, věčně dál.

Halena: Večerní lampa rodiny. Děti, děti, musíte už spat.

(EXSPIRACE):

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

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

Ribbing: Není zákonem pouhá vůle králova.

Goertz: Před světem veškerým chci hájiti práva vévody.

Ulrika: A práva svého já.

Ribbing: A práva země já. Ne zisku svého, ne chťů svých se táž; já zákona se ptám a zákon dí: Neustanovil-li zákonem král bezdětek posloupnost sám, ustaví ji sněm. Umlklo právo dědičné a zemi volno jest vyhledati si krále.

Toto rozlišení se ovšem netýká jen zvukového plánu jazyka, nýbrž i všech ostatních. Tak v uvedených příkladech se tendence sjednocující jazykový projev obrazí v syntaktickém plánu sklonem k souřadnému spojování syntaktických celků, v sémantickém plánu stejným významovým zatížením všech jednotek atd., tendence

členící projev pak směřuje k spojování hypotaktického, k odstupňování významového zatížení různých jednotek atp.

Mezi prostředky směřujícími k členění jazykového projevu je opět třeba odlišovat ty, u nichž se členění řídí strukturálními vlastnostmi projevu samého, od těch, u nichž členění vyplývá z mimojazykové situace jednotu projevu přímo roztrhává. Ve zvukovém plánu to lze zřetelně vidět na rozdíl mezi expirací, jejíž linie se vytváří na základě syntaktické stavby projevu, a hlasovým zabarvením (timbrem), jehož proměny se řídí emocemi mluvčího; na doklad tohoto tvrzení lze srovnat citovaný příklad dialogu vybudovaného na expiraci s následujícím dialogem, vybudovaným na proměnách timbru:

Lízal (pohrozí prstem): Ať se nechytíme! (*Výhrůžně.*) S Frankem přece se slízáš, s Frankem přece chceš utýct.

Vávrová (vzepře se a urážena vykřikne): To je lež. (*Pauza.*) A dyby — na to su tu já a Vávra. Vám do toho nic není.

Lízal: A? podíváme se! Tátovi do toho nic není! A na keho potom budó prstem ukazovat? Čí seš děčko? Kdo ti vychoval?

Vávrová (s trpkým úsměvem): Vy ste se mně toho málo navychovávali. Dyby nebylo babičky, od vás bych se nenaučila leda tomu, jak mám od muža utíkat. Nebujte se. (*Významně.*) Tu haňbu vám neudělám, na to su já lepší, než vy myslíte. Když vás nic jinýho netrápí — můžete jít s Pánembohem.

Mezi jednotlivými zabarvenými vznikají zřetelné přeryvy i uvnitř téže repliky. Mezi sousedními replikami, kde je takový přeryv ještě zesílen změnou mluvčího, vznikají pak ovšem rozhraní přímo nepřekročitelná. V syntaktickém plánu lze pozorovat hojný výskyt výšin z vazeb fragmentárních, v plánu sémantickém silnou izolaci a osamostatnění jednotlivých významových jednotek, v tematickém plánu pak značnou mezerovitost. Tím vším se ovšem jazykový projev do značné míry rozpadá v jednotlivé repliky a pocit jeho jednotnosti se krajně oslabuje, aniž by ovšem zcela zmizel: neboť i zdůraznění prostředků, jež rozbíjejí souvislost projevu, je jednotné pro celý dialog a vychází od básníka.

Zdálo by se snad na první pohled, že jednotliví pojetí, které jsme vytkli za specifický znak dialogu dramatického, přibližuje jej ve srovnání s dialogem běžného života k monologičnosti. Ve sku-

tečnosti však právě toto jednotliví pojetí vede k tomu, že jsou v dramatickém dialogu ještě intenzivněji pocítovány ony vlastnosti, kterými se dialogická významová výstavba odlišuje od monologické. To nám jasně ukáže rozbor této výstavby, který nyní podnikneme. Vydeme při tom od její základní jednotky, totiž pojmenování, nezapomínajíc ovšem na její specifický znak, který byl nalezen v tom, že se v dialogu „prolíná a střídá několikrát, aspoň dvojitý kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný“; neboť již samo pojmenování, ač se týká jediné významové jednotky, má povahu aktu, jehož směr je určen kontextem mluvčího. Rozvíjí-li se tedy v dialogu několikrát kontext současně, znamená to, že se každá významová jednotka, již je pojmenování, začleňuje do několikerého kontextu; to ovšem dodává pojmenování zvláštní, složitější ráz než v projevu monologickém.

2. POJMENOVÁNÍ V DRAMATICKÉM DIALOGU

Pojmenování je akt, vyhledávající vhodné slovo k označení dané skutečnosti. Hledání vhodného výrazu se pohybuje současně dvojím směrem: jednak v řadě synonymické, kde je vybíráno nejvhodnější ze slov, která by mohla danou věc označovat, jednak v řadě homonymické, kde je jeden z potenciálních významů téhož slova zdůrazňován a ostatní potlačovány. Pojmenovacím aktem jsou tedy řady homonymická a synonymická uváděny ve vzájemný vztah a ve zvoleném slově vzniká mezi nimi rovnováha, byť nestabilní.¹⁾ V dialogu se však začleněním jednotky do jiného kontextu tato rovnováha okamžitě porušuje. Velmi zřetelně se to ukazuje zejména tam, kde jde o nedorozumění, např. v Gogolově *Revizoru* (II, 8):²⁾

Chlestakov (se z počátku poněkud zájklá, nakonec však mluví hodně hlasitě): Ano, co lze dělati... Pošlou mě z vesnice... (*Bobřinskij vykukuje ze dveří.*) On je více vinen: podává mně hovězí maso tak tvrdé jako dřevo; a polévka... čert ví, co tam dal; musil jsem ji vylít oknem. Moří mne celé dny hladem. Takový divný čaj dostávám; zapáchá rybinou, ale ne čajem. K čemu to?... To je nová móda.

Starosta (se strachem): Odpustte, skutečně nejsem vinen. Na trhu je vždy hovězí maso výtečné. Přivázejí je cholmohor-

1) Podrobnější a přesnější rozbor pojmenovacieho aktu v čl. S. Karcevského, „Du dualisme asymétrique du signe linguistique“ (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* 1, 1929) a v pojednání Mukařovského „O jazyce básnickém“ (*Kapitoly z české poetiky* 1, 1941, s. 119nn).

2) Číslice uvedená u jména dramatu značí zde i ve všech následujících případech: římská číslice dějství, arabská scénu.

ští kupci, lidé střídají a slušného chování. Ani nevím, odkud on bere takové. Dovolte mně, abych vás odvezl do jiného bytu.

Chlestakov, vědom si toho, že nemá čím zaplatit svou útratu v hostinci, a domnívaje se, že starosta k němu přichází, aby jej k zaplacení donutil, snaží se podat situaci v takovém osvětlení, jako by nechtěl platit proto, že péče hostinského nestojí za peníze. Starosta, považující jej za revizora, který přijel inkognito zkontrolovat jeho hospodářství v obci, chápe jeho řeč jako důtku; při přechodu jednotek z Chlestakovova kontextu do starostova nastává tedy citelný přesun v homonymické řadě: starosta vkládá do každé jednotky jiný smysl než Chlestakov. To jasně vysvětluje repliky, již starosta na tuto řeč reaguje. A opět při přechodu jednotek této starostovy repliky do kontextu Chlestakovova nastává přesun stejně citelný: Chlestakov chápe starostovu pokornou řeč jako ironickou; to ukazuje jeho bezprostředně následující replika:

Chlestakov: Ne, nechci, vím, co to znamená do jiného bytu, to jest do vězení. A proč bych tam měl jít?... Nemáte k tomu práva... Ukáží vám cestovní průkaz... Jsem úředníkem, jedu do své vlastní vesnice do saratovské gubernie, sloužím v ministerstvu. Vy nesmíte... jinak si povedu stížnost.

První větou této repliky Chlestakov přímo popisuje přesun v homonymické řadě, který při vstupu do jeho kontextu prodělává pojmenování „byt“; zároveň je nahrazuje slovem „vězení“. Nastává zde tedy přesun v synonymické řadě následkem přesunu v řadě homonymické. Pohyb významové jednotky v homonymické řadě je tedy základní, pohyb v řadě synonymické je jím teprve vyvolán a projevuje se tehdy, překročí-li pohyb v homonymické řadě jistou míru.

Nedorozumění je však jen zvláštní případ, při němž se přesuny významové jednotky projevují zřetelněji, protože často při něm míní různí mluvčí týmž slovem odlišné věci. Obecnější je případ, kdy všichni účastníci dialogu mají na mysli touž věc, která se však v mysli každého z nich odráží poněkud jinak; význam je tedy pro každého z nich poněkud jiný, táž významová jednotka nabývá v jednotlivých kontextech různých homonymních a synonymních hodnot. Jde teď o to, jaký je vzájemný poměr těchto hodnot; to

nám zřetelně ukáží proměny významu „vina“ ve dvou úsecích Borkmanova dialogu s Ellou Rentheimovou (Ibsen, *John Gabriel Borkman*, II):

Borkman (chlادným obchodním tónem): Ještě nepokládám svůj život za prohraný.

Ella Rentheimová: Nu dobře, ale můj život — ?

Borkman: To je tvá vlastní vina, Ello.

Slovo „vina“ zde nemá plného významu, je ho užito v konvenčním klíši, jež by bez podstatné změny významu mohlo být nahrazeno jiným (např. „To sis udělala sama“), a slovo „vina“ by zmizelo.

Ella Rentheimová (trhne sebou): A to pravíš ty!

Narážka na jakousi vinu Borkmanovu, blíže neurčenou; vzniká dojem, že jde o jeho defraudaci, protože jiná Borkmanova vina není čtenáři dosud známa.

Borkman: Mohlas být šťastna beze mne.

Ella Rentheimová: Myslíš —

Borkman: Jen kdybys byla sama chtěla.

Ella Rentheimová (trpce): Ano, vím, ovšem, že jiný byl hotoz s otevřenou náručí.

Borkman: Toho jsi však odbyla.

Ella Rentheimová: Ano, to jsem učinila.

Borkman: Vytrvale jsi jej odbývala rok co rok —

Ella Rentheimová (zysměvavě): Rok co rok jsem odmítala štěstí, chceš snad říci?

Borkman: Mohla jsi také s ním být krásně šťastna. A já pak bych býval zachráněn.

Ella Rentheimová: Ty — ?

Nový význam, zatím zcela neurčitý: Ella Rentheimová svým odmítáním zavínila Borkmanův pád. Tato vina byla zřejmě dosud nevědomá.

Borkman: On se domníval, že věším já za tvým odmítáním — za tvým věčným odporem. A potom se pomstil. Neboť bylo mu to snadno — jsemu, protože měl přece všechny mé otevřeně upřímné a důvěřivě sdílné dopisy v svých rukou. Použil jich a se mnou byl konec — aspoň zatím. Vidíš, tím vším jsi ty vinna, Ello.

Ella Rentheimová: I hleďme, hleďme, Borkmane — nako- nec ještě dojde na to, že já jsem vinna tvým neštěstím.

Podtržení slova „já“ vyznačuje, že vlastním viníkem je Borkman; jeho pád je nazván neštěstím, nikoli vinou. Tento přesun v synonymické řadě charakterizuje Ellu Rentheimovou, stejně jako synonymický přesun v předchozí replice charakterizoval Borkmana. Zároveň je jím vyznačeno, že vina, kterou má na mysli Ella Rentheimová, je těžší než defraudace.

Po tomto úseku dialogu následuje delší úsek, kde se slovo ani význam „vina“ neobjevuje. V tomto úseku se čtenář dovídá, že Borkman zpronevěřil všechny svěřené peníze výjma peněz Elly Rentheimové. Po silném naléhání Elly Rentheimové, proč právě jejích peněz ušetřil, vyznává Borkman, že ho k tomu nutila láska, protože Ella Rentheimová byla mu tehdy dražší než vlastní život. V tom okamžiku se opět objevuje ne sice slovní znění, ale význam „vina“:

Ella Rentheimová: A tehdy bylo tomu přece rok a den, co jsi mne nechal sedět — a oženil se — s jinou.

Borkman: Tebe nechal sedět, pravíš? Zjistě víc velmi dobře, že byly to vyšší důvody — nu, řekněme jiné důvody — které mne k tomu Rentheimová různými významový-

donutily. A bez *jeho* pomoci nemohl jsem se hnouti ku předu.

Elia Renheimová (přemáhající se): nechals mne sedět z — vyšších důvodů.

Borkman: Nemohl jsem postrádat jeho pomoci. A on žádal *tebe* v odměnu za svou pomoc.

Elia Renheimová: A tys mu tu odměnu zaplatil. V plné ceně. Bez smlouvání.

Borkman: Nezbyvalo mi jiné volby. — Musil jsem zvítězit — anebo padnout.

Elia Renheimová (rozechvělým hlasem, upírajíc pohled na něho): Může to být pravda, co říkáš, že tehdy jsem ti byla tím nejdražším na světě?

Borkman: Tehdy, a také později — dlouho, ještě dlouho potom.

Elia Renheimová: A přece jsi mne zašantročil. Z práva své lásky jsi učinil směnný obchod s jiným mužem. Prodal jsi mou lásku za — za místo ředitele banky.

Borkman (pochmurně, se skloupenou hlavou): Byl jsem pod nátlakem nutnosti, Ello.

Elia Renheimová (všecka se třesouc rozvášněným, vstane divoce s pohovky): Zločince.

mi zvraty s rostoucí převahou uvádí jeho čin stále pevněji do okruhu tohoto pojmenování

omluvu: význam nedobrovolnosti, který se nevymyká okruhu pojmenování „vina“, je zcela odstraněn užitím pojmenování „zločin“, které v této souvislosti zdůrazňuje spontánnost pachatelovu.

Borkman (trhne sebou, ale ovládnut se): To slovo jsem již jednou slyšel.

Pojmenování „zločin“ se kryje s právním pojmem, kterým byla kvalifikována Borkmanova defraudace. Borkmanovi, jehož způsob myšlení je radikálně jiný než Elly Renheimové, se proto při vyslovení slova „zločin“ okamžitě vynořuje tento význam. Snad je tím vyjádřen i pokus o uniknutí z kruhu hlubší viny, který se kolem něho stále těsněji svírá. Rozhodně však doznává pojmenování „zločin“ v Borkmanově kontextu silný přesun v homonymické řadě.

Elia Renheimová: Ó, nedomnívej se, že snad narážím na to, čím snad ses prohrášil proti právu a pozemským zákonům! Jak jsi naložil se všemi oněmi akciemi a obligacemi — nebo co ještě to bylo, na tom mně, věř mi, pranic nezáleží. Kdyby mi bývalo práno státi po tvém boku, tenkrát, když se na tebe vše zřítilo —

Borkman: Co, co potom, Ello?

Elia Renheimová: Věř mi, byla bych to tak radostně nesla s tebou. Potupu, zničení — všechno, všechno byla bych ti pomohla nésti —

Borkman: Byla bys měla vůli k tomu? A sílu?

Elia Renheimová potlačuje význam, kterého pojmenování „zločin“ nabylo v Borkmanově kontextu. Jeho defraudaci nazývá prohlášením proti právu a pozemským zákonům a ještě oslabuje význam tohoto označení slůvkem „snad“. Obratem „když se na tebe vše zřítilo“ pak se vrací k významu slova „neštěstí“, které již byla předtím k označení Borkmanova pádu užila.

Objevují se nová pojmenování „potupa“, „zničení“, která jsou na základě neustálého prolínání Borkmanovy defraudace s jeho zradou mimoděk vztahována i na tuto zradu.

Elly Renheimová: Jak vůli, tak sílu. Neboť tenkrát jsem nevěděla o tvém velikém, hrozném zločinu —

Borkman: Kterém? Co míníš?

Elly Renheimová: Mním tím zločin, pro který není na světě odpuštění —

Borkman (cizí struže na ni): Mínila ses rozumem, Ello?

Elly Renheimová (učiní krok blíže k němu): Ty jsi vrah! Dopustil ses velkého, smrtelného hříchu.

Borkman (pomalu couvá před ní ke klavíru): Šlís, Ello?

Elly Renheimová: Usmrtíš život lásky ve mně. (*Loudá se blíže k němu.*) Chápeš, co to znamená? V bibli se mluví o jakémsi tajemném hříchu, pro nějž není odpuštění. Dříve jsem nikdy nemohla pochopiti, co by to mohlo být. Nyní to chápu, teď tomu rozumím. Onen veliký, neodpustitelný hřích — to je hřích, kterým se provinuje ten, kdo vraždí život lásky v jiném člověku.

Původní pojmenování „vina“ dozrává v obou citovaných úsecích Ibsenova dialogu četné přesuny v řadě homonymické (Borkmanova defraudace, zrazení Elly Renheimové, její nevědomé zavinění Borkmanova pádu, prodání její lásky, čin z donucení, zničení vůle a síly Elly Renheimové, zabítí její lásky atd.) i v řadě synonymické (vina, neštěstí, zločin, potupa, zničení, vražda, smrtelný hřích atd.). Téměř každá z těchto homonymních i synonymních hodnot se několikrát vynořuje na nejrůznějších místech dia-

logu a opět mizí, přecházejíc nenáhle v hodnotu jinou. Ani jednotlivá slovní znění, ani jednotlivé významy nejsou od sebe zřetelně odděleny, takže každé z těchto slovních znění má vlastně všechny uvedené významy. Čtenář dokonce mimoděk spojuje i ostatní významy, které se v tomto dialogu objevují, např. Borkmanovu lásku k Elly Renheimové a její lásku k němu, se slovy „vina“, „zločin“, „neštěstí“ atp., a zároveň jsou přítomna, byť nevyslovena, ještě pojmenování další, např. „zrada“, „oběť“, „omyl“ atp. jako adekvátní synonyma slov „vina“, „neštěstí“, „zločin“.

Zabývali jsme se tímto příkladem obšírněji, protože zřetelně ukazuje povahu pojmenování v dialogickém projevu. Ukázalo se, že se rovnováha homonymity se synonymitou, vytvořená pojmenováním aktem, vstupem dané jednotky do kontextu účastníka okamžitě porušuje. Je tedy pojmenování v dialogu dáno několikaletým, aspoň dvojitým aktem: aktem osoby mluvící, který vytváří určitý průsečík homonymické řady se synonymickou, a aktem každého z ostatních účastníků rozhovoru, který opět vytváří jiný průsečík těchto řad, dávaje dané jednotce takový smysl a slovní znění, jakých si vyžaduje jeho kontext. Viděli jsme dále, že vzájemný poměr sémantických hodnot ležících v těchto různých průsečících není ten, že by jedna druhou odstraňovala a nahrazovala: hodnota jednoduše daná trvá, byť třeba jen virtuálně, dál, i když je dána hodnota nová, a může proto kdykoli vystoupit znova do předí. Všechny hodnoty, kterých táž jednotka nabývá v různých významových souvislostech (kontextech), nahromadují se kolem této jednotky a v ní, aniž je kterákoli z nich s to odstranit ostatní. To platí o všech jednotkách dialogu, nejen o pojmenování, které je jednotkou základní; tedy např. i o celých replikách:

Poseř: Prohraji-li, sázím svou hlavu. — Hra je poctivá. Ztratím vše, nebo vše získám.

Tomáš Rol: Získáš vše, abys vše ztratil. —

Poseř: Později. — Nemyslím tak daleko.

Tomáš Rol: Na škodu spasení své duše.

Poseř: Nechci, aby byla spasena.

Smysl, který zde má jedna replika, nemízí v replice druhé, nýbrž je jen zbaven své uzavřenosti tím, že k němu druhá replika připojuje význam jiný, zcela protikladný. I když však není vždy poměr mezi oběma kontexty tak vyhraněně protikladný, sebedemší jejich

odlišnost stačí k tomu, aby vřhla na jednotky nový významový odstín, a zbavila je tak jednoznačnosti, kterou měly v kontextu, v němž byly vysloveny.

Z uvedených příkladů by snad mohl vzniknout dojem, že jednotka je uvnitř projevu, kde byla vyslovena, jednoznačná a doznává významových přesunů teprve v následujícím projevu jiné osoby. Takové pojetí by však pravý ráz pojmenování v dialogu podstatně zkreslovalo. Nebylo by totiž správné domnívat se, že kontext, o němž zde mluvíme, je prostě soubor replik určité osoby: to by zásadně odporovalo pojmu kontextu, protože jeho nezbytným znakem je souvislost; a soubor replik jedné osoby, třebaže „tvoří jistou jednotu smyslu“, jak bylo řečeno, naprosto není souvislý — o tom se lze velmi snadno přesvědčit. Jednotlivé repliky jsou pouhými zlomky kontextu, který je souvislou, nepřetržitou řadou významů, objevujících se v mysli každého účastníka hovoru. Rozvíjí se tedy kontext v mysli každého účastníka dialogu stejně ve chvíli, kdy sám mluví, jako tehdy, kdy mluví některý z ostatních účastníků. Z toho plyne, že jednotka vyslovená v projevu jedné osoby vstupuje do kontextu druhé osoby okamžitě, jak je vyslovena, jak ji druhá osoba vnímá, nikoli teprve tehdy, když na projev první osoby odpovídá. Významové přesuny každé jednotky nastávají tedy v okamžiku jejího vyslovení, nikoli teprve při přechodu do repliky následující: mluvící osoba si při pojmenovacím aktu s větší či menší jasností uvědomuje, jakého smyslu nabude příslušné pojmenování pro každého z ostatních účastníků; uvědomuje si tedy významové přesuny, které tato jednotka dozná v ostatních kontextech. Konkrétní ráz těchto přesunů není ovšem pokaždé stejně zřejmý: záleží na tom, do jaké míry je zřejma základní intence každého kontextu, která určuje jeho směr; zřetelně to ukazuje útržek dialogu z Dykova *Poslá*:

Petr Skalník: Zabijeme ho. Zbraň? Stačí nůž.

Kněz Matyáš: Zabít ho? — K tomu nemáte práva. Pomysli na spásu své duše.

Anna: Zabít ho —

Řeč je o poslovi, na nějž mají Petr Skalník s knězem Matyášem podezření, že patří k nepřátelské straně, k císařským (je to těsně před bělohorskou bitvou). Matyášův kontext není čtenáři srozumitelný, protože Matyáš je na jedné straně hluboce zbožný kněz,

na druhé straně vášnivý odpůrce císařských; proto není čtenáři zcela zřejmo, jaké konkrétní přesuny dozná pojmenování „zabijeme“ při vstupu do jeho kontextu: zda se nachýlí k významu „pravda“, nebo k významu „hřích“. Má-li tento přesun nabýt pro čtenáře jednoznačné určitosti, musí jej následující Matyášova replika zřetelně vyjádřit; a to se zde také děje. Naproti tomu u Anny, v níž klíčí k poslovi láska, je čtenáři zřejmé, že se význam pojmenování „zabít“ přesune k významu „vražda“. Proto také nemusí následující replika Anny tento přesun osvětlovat a prostě opakování „Zabít ho —“ slouží jen k tomu, aby vyjádřil, do jaké míry ji láska k poslovi již uchvátila. Na citovaný útržek dialogu navazuje replika Petra Skalníka, a přestože Anna na ni vůbec neodpovídá, je čtenáři zcela jasný smysl, který pro ni tato řeč má:

Petr Skalník (hledě na Annu): Chtěl bych ho zabít; bez milosrdenství zabít. Na nikoho nevztáhl jsem násilné ruky, přiči se mi lest a úklady — Ale jeho bych chtěl zabít. Nenávídím ho. Proč? Cítím jen, že ho nenávídím. Jako by to byl satan sám. Myslenka na něho bouří mi krev. (*K Anně*): Chvěješ se. (*prude*): Zabíjí ho!

Proměny, kterých daná jednotka doznává, jsou tedy čtenáři natolik jasné, nakolik je mu jasný směr kontextu, do něhož jednotka vstupuje.

Mluvili jsme dosud o významové jednotce, která je dána aktem mluvící osoby. Týkají se tedy naše zjištění skutečného rozhovoru. V dialogu dramatickém však je, jak bylo řečeno, situace o to složitější, že tento dialog není souborem střídavých projevů různých osob, nýbrž jednotným projevem básníka, kdežto osoby jsou nematné významy, tímto projevem teprve vytvářené. Bylo-li řečeno, že podoba významové jednotky v dialogu je výsledkem aktů všech účastníků, v dramatickém dialogu je poměr obrácený: všechny tyto akty jsou pouhými významy, které vznikají na základě podoby oné jednotky. Významová jednotka je totiž v dramatickém dialogu dána aktem jediným, ale básník, který je subjektem tohoto aktu, má na mysli kontexty všech účastníků a formuje jednotku tak, aby v čtenářově mysli vyvolala příslušné akty všech účastníků jakožto významy.

Vratme se na okamžik k příkladu z *Johna Gabriela Borkmana*, kterým jsme se podrobně zabývali, zaujímající k němu naivní

stanovisko, jako by to byl skutečný dialog, vedený skutečnými osobami; pohledneme-li na něj jako na dialog dramatický, zjistíme, že např. tam, kde se Borkman snaží „vylíčit motivaci svého činu, aby se slovo „vina“ ukázalo jako pojmenování nevhodné“, zatímco „Ella Renheimová různými významovými zvraty s rostoucí převahou uvádí jeho čin stále pevněji do okruhu tohoto pojmenování“, formoval básník Borkmanovy repliky tak, aby za nimi slovo „vina“ stále určitěji zaznívalo, repliky Elly Renheimové pak tak, aby význam „vina“ nebyl hned do té míry nezvratný, že by rázem změnil celou souvislost, kterou má na mysli Borkman. Podobně také konečné obvinění je nejprve vyjádřeno jediným slovem: „Zločince“, aby v kontextu Borkmanově mohlo nabýt významu „defraudace“ atp.

Není tedy významová jednotka dána pojmenovacím aktem mluvčí osoby, po němž by následovaly akty ostatních účastníků, nýbrž pojmenovacím aktem básníka, kdežto akt mluvčí osoby je dán jako význam teprve v okamžiku, kdy čtenář danou jednotku vnímá. V tom okamžiku, jak bylo řečeno, jsou však dány také akty ostatních účastníků. Vstupují tedy do čtenářovy mysli všechny konkurující akty současně, stejně jako je všechny současně má na mysli básník při příslušném pojmenovacím aktu. Konkurence pojmenovacích aktů různých účastníků při formování téže jednotky je ovšem touto současností ještě zesilována. Z toho plyne, že jednotlivé pojety, které je specifickou vlastností dialogu dramatického, nepřibližuje jej ve srovnání s běžným rozhovorem k monologičnosti, nýbrž naopak dává čtenáři ještě intenzivněji pocítovat ty vlastnosti, kterými se dialogická významová výstavba liší od monologické; neboť konkurence různých pojmenovacích aktů je, jak jsme viděli, pro pojmenování v dialogu specifická.

3. VÝSTAVBA VÝZNAMOVÝCH KONTEXTŮ

Obrátíme nyní pozornost ke způsobu, jakým vznikají v dramatickém dialogu kontexty. Kontext je významová jednotka dynamická; to znamená, že se její význam postupně uskutečňuje v průběhu času, na rozdíl od jednotky statické (např. pojmenování), jejíž význam je dán jedním rázem.¹⁾ Řídí se tedy významová výstavba jazykového kontextu v podstatě týmiž principy jako výstavba každého časového objektu. Pronikavou analýzu podal Husserl ve svých přednáškách z r. 1904/5.²⁾ Základ významové výstavby časového objektu ukazuje Husserl na příkladu tónu: Tón „začíná a ustává a celá jednotka jeho trvání, jednota celého průběhu, v němž tón začíná a ustává, „ustupuje“ po zakončení do stále vzdálenější minulosti. V tomto klesání jej ještě pevně „držím“, mám jej v „retenci“; ta dokud trvá, má tón svou vlastní časovost, je též, jeho trvání je to-těž. Mohu obrátit pozornost k způsobu, jakým je tón dán. Tón a trvání, které je jím vyplněno, si uvědomuji v kontinuitě „způsobů“, v „ustavičném plynutí“; jeden bod, jedna fáze tohoto plynutí se nazývá „vědomí o začínajícím tónu“, a v něm si uvědomuji první časový bod trvání tónu ve způsobu „ted“ (in der Weise des Jetzt).

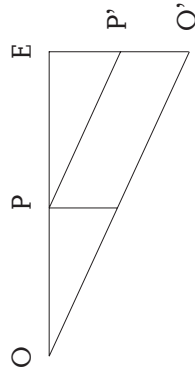
Tón je dán, to znamená, uvědomuji si jej jakožto ted; uvědomuji si jej však jakožto ted, „dokud“ si jakožto ted uvědomuji nějakou jeho fázi. Jestliže však nějaká časová fáze [...] (vyjma fázi počáteční) je aktuálním „ted“, uvědomuji si kontinuitu fázi jakožto „předtím“, a celou rozlohu časového trvání od počátečního bodu

1) Stov. Mukarovský, „O jazyce básnickém“, *Kapitoly z české poetiky I*, s. 124.

2) *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Ed. M. Heidegger, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* IX, 1928, s. 367nn.

až k bodu přítomnému si uvědomuji jako plynulé trvání; zbývající rozlohu trvání si však ještě neuvědomuji. V konečném bodě si prá- vě tento bod uvědomuji jako přítomný a celé trvání jako uplynulé [...]. Během celého tohoto plynutí vědomí si uvědomuji též tón jako trvajícím, jako teď trvajícím. Předtím (nebyl-li snad očekáván) jsem si jej neuvědomoval. Potom si jej po nějakou dobu uvědomuji, ještě v ,retenci' jako minulé... Celá rozloha tónu neboli ,ten tón v své rozloze stojí tu potom jako něco tak říkajíc mrtvého, co se již živě neplodí, útvar, který již není oživován žádným plodným přítomným bodem, který se však ustavičně modifikuje a klesá do ,prázdná'. Modifikace celé rozlohy je pak analogická, v podstatě identická s tou, kterou během aktuální periody doznává uplynulý kus trvání při přechodu vědomí k stále novému plození.⁴³⁾

Základem výstavby významového kontextu je tedy Husserlovi retence, tj. intence, která podržuje jeho uplynulé fáze a sjednocuje tím tyto fáze s fází aktuální, bodem právě teď přítomným. Schematicky pak znázorňuje výstavbu kontextu diagramem:



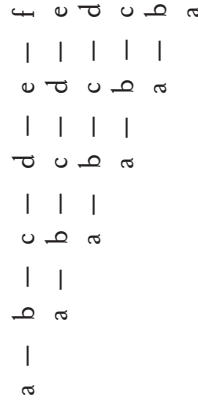
Písmeno O v tomto diagramu značí počáteční, E konečný bod kontextu, písmeno P pak jeden z bodů „uvnitř“; vodorovná linie řadu bodů, které se postupně objevují ve vědomí jakožto „teď“, jako aktuálně přítomné body, šikmá linie znázorňuje klesání, ustupování jednotlivých bodů do minulosti, svislé linie pak ukazují směr retence a znázorňují kontinuum fází, které je podržováno retencí — Husserl nazývá toto kontinuum také „horizontem minulosti“; čárka u písmen označujících uplynulé body vyjadřuje modifikaci, kterou tyto body doznávají, klesajíce v minulost.

Způsob, jakým je v tomto diagramu výstavba kontextu znázorněna, vyjadřuje určitou jednostrannost Husserlova pojetí: neza-

3) *Cit. d.*, s. 285n.

znamenává totiž (vyjma začátku, konce a nahodilého bodu mezi nimi) statické jednotky, z kterých se dynamická jednotka skládá. To zcela odpovídá Husserlovu tvrzení: „O odpovídajícím fenoménu víme, že je to kontinuita stálých proměn, která tvoří nerozlučnou jednotu, nerozlučnou v svébytné rozlohy a nedělitelnou v svébyt- né fáze, v body kontinuity.“⁴⁴⁾ Dialektičtěji pojal výstavbu dyna- mické jednotky Mukařovský, rozebíraje kontext jazykový: „Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je [...] vzá- jemný: dynamická jednotka jsouc sama o sobě pouhou sémanti- kou intencí potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jed- notka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti. Naprosto nesprávné bylo by pojmát tento vzájem- ný vztah podle modelu dvojice: stavba — stavební materiál; dyna- mická jednotka ,neskládá' se toliko ze statických, nýbrž přetváří je, a zase ani statická jednotka se vůči kontextu nechová pasivně, nýbrž klade mu odpor, vykonávajíc svými významovými asocia- cemi tlak na směr jeho významové intence, ba snažíc se i o úplné osamostatnění.“⁴⁵⁾

Rozdíl tohoto pojetí od pojetí Husserlova se pak projevuje i v příslušném diagramu, jehož symbolika plně odpovídá symbo- lice diagramu Husserlova, vkládá však do jednotlivých linií pís- mena značící statické jednotky:



Mukařovský stanoví na příkladu věty celkem tři základní prin- cipy výstavby významového kontextu: „První z nich je jednotnost větného smyslu, na kterou jsme zaměřeni od chvíle, kdy nějakou počínající významovou řadu pojmáme jako větu (tj. kontext — J. V.), i když tento celkový smysl zůstává pro nás potenciální, dokud věta není ukončena [...]. Druhý princip [...] lze označit jako ,význa- movou akumulaci'. Zakládá se na dvou okolnostech. První z nich

4) *Cit. d.*, s. 388.

5) „O jazyce básnickém“, *Cit. d.*, s. 124n.

je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržité posloupnosti, bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřízeností; vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit: $a - b - c - d$ atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v mysli posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá [...]. Nutno podotknout, že stále, i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty záleží na pořadu, v jakém nakupení vzniklo.⁶⁾ Významová akumulace se tedy v podstatě kryje s tím, co zjistil Husserl v rozboru zde citovaném; rozdíl je v tom, že Mukařovský nemluví o postupné modifikaci, kterou každá jednotka doznává, vzdalujíc se od bodu „ted“. Implicitně je ovšem tato modifikace obsažena v tvrzení, že „i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty záleží na pořadu, v jakém nakupení vzniklo“, neboť tuto okolnost si lze vysvětlit jedine modifikací: je totiž každá vrstva v horizontu minulosti vyznačena určitým stupněm modifikace; tak např. v hořejším diagramu doznává jednotka b v horizontu jednotky c tutéž modifikaci jako c v horizontu jednotky d , kde b doznává modifikaci silnější; kdybychom vedli vodorovné linie napříč horizontů, vyznačili bychom tím jistě stupně modifikace. Nemění se tedy při výsledném nakupení pořad, v jakém nakupení vzniklo proto, že je vyznačován odstupňováním modifikace jednotlivých nakupených jednotek. — Třetí konečně princip významové stavby kontextu tvoří ona již uvedená oscilace mezi významovou statikou a dynamikou.

Probereme nyní tyto tři principy, jak se uplatňují při výstavbě kontextů v dramatickém dialogu.

Zaměření na *jednotnost smyslu* každého kontextu vzniká na základě sjednocení všech projevů určité osoby jménem, které je každé replice předěsíláno; zároveň toto jméno odlišuje každý kontext od všech ostatních. Kromě toho bývá jednota každého kontextu zdůrazňována do jisté míry zvláštním jazykovým skladem projevů, které do něho náleží; je to např. nadobyčejná frekvence jistých slov nebo úsluví, zvláštnosti syntaktické, užívání jistého dialektu nebo funkčního jazyka atp. Významovému sjednocení každého

6) Cit. d., s. 128n.

kontextu se v dialogu klade překážka tím, že jednotlivé projevy téže osoby, kterými je daný kontext fixován, nejsou souvislé: je tedy kontext fixován jen *útržkovitě* a spojení jednotlivých útržků je na čtenáři. To jsou objektivní předpoklady čtenářova zaměření na jednotnost smyslu každého kontextu. Sám tento smysl pak je dán, jak již bylo uvedeno, postavením, které příslušná osoba zaujímá v celkové situaci, do které je dialog zasazen.

Významová akumulace je v dramatickém dialogu u všech kontextů stejná: všechny kontexty skládají se zde z týchž jednotek a v témže pořadí, neboť do kontextu určité osoby nevstupují pouze jednotky obsažené v jejích vlastních promluvách, nýbrž i jednotky obsažené v promluvách všech osob ostatních, jež daná osoba toliko vnímá; bylo však řečeno, že jsou do tohoto kontextu pojímány novým aktem, který mění jejich význam a popřípadě — dosáhne-li změna významu určitého stupně — i slovní znění. Tato změna je způsobována jednotným smyslem celého kontextu, jemuž se přijímaná jednotka přizpůsobuje. Neliší se tedy od sebe různé kontexty v dramatickém dialogu významovou akumulací, nýbrž toliko celkovým smyslem, který má každý z nich. To lze s použitím hořejších diagramů schematicky vyjádřit, označíme-li celkový smysl dvou kontextů jako „ x “ a „ y “, usměrnění, které jednotka v každém z nich doznává, příslušným indexem:

$$\begin{array}{c} \text{kontext } x \\ \begin{array}{ccccccc} a_x & - & b_x & - & c_x & - & d_x \\ & & a_x & - & b_x & - & c_x \\ & & & & a_x & - & b_x \\ & & & & & & a_x \end{array} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{kontext } y \\ \begin{array}{ccccccc} a_y & - & b_y & - & c_y & - & d_y \\ & & a_y & - & b_y & - & c_y \\ & & & & a_y & - & b_y \\ & & & & & & a_y \end{array} \end{array}$$

Situace je však složitější, protože určité usměrnění dané jednotky se uplatňuje netoliko v tom kontextu, s nímž je v naprostém souhlase, ale i ve všech kontextech ostatních: bylo přece zjištěno, že různé homonymní i synonymní hodnoty se nestřídají v časovém sledu, nýbrž jsou všechny v dané jednotce obsaženy současně. Je tedy rozdíl mezi toutéž jednotkou v různých kontextech, jen v tom, že je pokaždé zdůrazňována jiná jejich hodnota — totiž ta, která je v souhlase s celkovým smyslem daného kontextu —, aniž by ostatní hodnoty byly odstraněny. —

Platnost této zásady je ovšem vymezena podmínkou: pokud se všechny osoby zúčastní celého dialogu. Víme však, že se v průběhu dramatického dialogu zpravidla různí účastníci vystřídávají: jedni přicházejí, druhí odcházejí a za nějaký čas se opět vracejí atd. Úsek s ustálenou skupinou účastníků bývá nazýván výjev nebo výstup; účastníci dvou po sobě jdoucích výstupů se však obvykle již více méně různí. Nebývá tedy zpravidla významová akumulace u všech kontextů stejná; každá jednotka však vstupuje do více než jednoho kontextu.

Ze začlenění téže jednotky do několika kontextů plyne závažný důsledek pro *oscilaci mezi významovou statikou a dynamikou*: odpor, který klade významová jednotka tlaku vykonávanému na ni kontextem, je v dialogu silnější než v projevu monologickém, protože se v dialogu opírá o významové hodnoty náležící ostatním kontextům, které daný kontext není s to ani redukovat, ani do sebe pojmout bez rušivé změny směru své intence. Je tedy jednotka každého kontextu v dramatickém dialogu ustavičně rozkládána rušivými odstíny každé jednotky, která do něho vstupuje. Mimo to je ovšem jeho hodnota rozrušována již tím, že je nucen do sebe pojmát jednotky, které vycházejí z promluv ostatních účastníků a které lze mnohdy jen nesnadno „zbarvit“ jeho celkovým smyslem, kdežto v monologickém projevu jsou všechny statické jednotky dány mluvčím jediným.

Vzájemný vztah jednotlivých kontextů má proto povahu konkurence: každý z nich se snaží nabýt jednoty na úkor ostatních, snaží se změnit celkový smysl všech ostatních kontextů tak, aby jeho vlastní smysl nebyl jimi rozrušován. Volba významových jednotek a utváření promluv se neřídí toliko ohledem na miněnou skutečnost a smysl, který do ní mluvčí vkládá, nýbrž i ohledem na ostatní, konkurující kontexty, aby byl projev ostatními účastníky tak a tak chápán a vykonal náležitý tlak na smysl každého kontextu. Každý projev, ba každý pojmenovací akt v dramatickém dialogu je tedy v jisté míře akcí; akty, kterými ostatní účastníci danou jednotku přetvářejí, jsou pak reakcemi na tuto akci i zároveň akcemi, protože zase samy směřují k ovlivnění celkového smyslu kontextu, z něhož daná jednotka vyšla.

Zpravidla se o dramatickém dialogu říká, že je řetězem akcí a reakcí; obraz řetězu však ne zcela vystihuje skutečnost, protože akce a reakce nepostupují v jediné dimenzi: reakcí na projev dané

osoby není jen následující odpověď druhé osoby, nýbrž také přesuny významových hodnot, ke kterým dochází, když tento projev vstupuje do ostatních kontextů. Oscilace mezi akcí a reakcí není téměř v ničem vázána na rozdělení projevu v repliky, probíhá ustavičně a uskutečňuje se nejen v dimenzi časové, nýbrž i v každém bodě časového plynutí se uskutečňuje v dimenzích prostorových: spíše než jako řetěz bychom tedy dramatický dialog označili jako *sít akcí a reakcí*.

Nabude-li při formování promluvy zřetel ke konkurujícímu kontextu převahy nad zřetelem traktované skutečnosti, oslabuje se závažnost jazykového projevu vůči realitě, v krajním případě pak se jazykový projev stává fikcí. Tak např. v Molièrově komedii *Šibalství Scapina* (II, 11) se Scapino snaží dostat od Géronta pět set tolarů pro jeho syna Leandra, který chce vykoupit svou milenkou ze zajetí cikánů. Avšak celý Gérontův kontext je ovládnut jeho základní vlastností, lakotou. Úkol Scapinův, rozbít jednotu Gérontova kontextu, tj. přemoci jeho lakotnost, je tedy velmi těžký a Scapino se při utváření své řeči řídí téměř výhradně zřetelem k Gérontovu kontextu, jemuž zcela podřizuje zřetel ke skutečnosti. Říká si: „Říká sice, že potřebuje pro Leandra pět set tolarů, ale místo aby se snažil pravý účel vylíčit v takovém světle, aby Gérontem pohnul, zaměňuje jej přímo za účel fiktivní a vypráví Gérontovi, že Leandro upadl v přístavu do zajetí jakéhosi Turka, a nebude-li za něho během dvou hodin zaplacen výkupné pět set tolarů, bude odvezen do Alžiru a prodán tam do otroctví. Se skutečností se zde shoduje toliko obnos, lhůta a to, že jde o výkupné; zbytek je smyšlenka. Avšak Gérontův kontext si takového utváření řeči vyžaduje, protože by jinak Scapino peníze od Géronta určitě nedostal: Géronte se i při tomto vylíčení účelu snaží vynutit vydání, ovšem marně.“

Do jaké míry se utváření jazykového projevu v dramatickém dialogu řídí zřetelem ke kontextu druhé osoby, je zřetelně vidět z toho, že při změně „adresáta“ může i uvnitř repliky dojít k významovému zvratu, jaký zpravidla nastává při změně mluvčích, tj. na rozhraní dvou různých replik. K tomuto zvratu nedochází při změně kontextu, z něhož replika vychází, nýbrž při změně kontextu, na nějž „míří“. Rafinovaně využil této zásady Molière v komedii *Le bourgeois gentilhomme* (III, 19); např.:

Dorante: Dosti, pane Jourdaïne. Paní nemá velké komplimenty ráda a ví, že jste člověk vtipný. (*Polohlasně k Dorimènc*): Je to měšťaček, a jak vidíte, chová se dost směšně.

Dorimènc: Není tak těžké to poznat.

Dorante: Paní, to je můj nejlepší přítel.

Pan Jourdain: Prokazujete mi příliš velkou čest.

Dorante: A je zároveň galantní muž.

Dorimènc: Velmi si ho vážím.

Pan Jourdain: Neudělal jsem ještě nic, čím bych si zasloužil vaši přízně.

Dorante (*polohlasně k panu Jourdainovi*): Buďte opatrný, a hlavně se ani nezmiňujte o diamantu, který jste jí dal.

Pan Jourdain (*polohlasně k Dorantovi*): Nemohl bych se jí aspoň zeptat, jak se jí líbí?

Dorante (*polohlasně k panu Jourdainovi*): Cože? Strčte se. To byste zle dopadli; jako galantní muž musíte dělat, jako byste to ani nebyl vy, kdo jí dal ten dárek. (*Nahlas*): Pan Jourdain říká, paní, že je nadšen vaší návštěvou.

Dorimènc: Toť velká čest pro mne.

Pan Jourdain (*polohlasně k Dorantovi*): Jak jsem vám zavázán, pane, že s ní takhle za mne mluvíte.

Dorante (*polohlasně k panu Jourdainovi*): Dalo mi strašlivou práci, než jsem ji sem dostal.

Pan Jourdain (*polohlasně k Dorantovi*): Nevím, jak se vám odměnit.

Dorante: Jste prý, paní, nejkrásnější člověk na světě.

Významový zvrat jako na rozhraní dvou replik vzniká dokonce i tehdy, když je řeč adresovaná partnerovi vystřídána řečí, která není adresována nikomu, tento postup se nazývá „à part“, tj. mluvení stranou: rozdíl mezi řečí adresovanou partnerovi a řečí „stranou“ je v tom, že utváření řeči adresované se řídí, jak řečeno, jednak zřetelem k míněné skutečnosti, jednat zřetelem ke konkrétnímu kontextu, kdežto řeč „stranou“ se řídí toliko zřetelem prvním. „À part“ se obrací více nebo méně přímo k čtenáři. Zpravidla bývá označováno poznámkou („stranou“, „tiše“, „pro sebe“, atp.), ale mnohdy bývá signalizováno toliko změnou gramatické osoby („ty“ v „on“). Je-li tento postup rozvinut důsledně, vzniká dialog v dialogu, tj. uvnitř dialogu mezi dvěma účastníky vzniká

nový dialog mezi replikami určenými partnerovi a replikami téže osoby, vyslovenými „stranou“. Velmi blízké tomuto postupu je využití dvojsmyslu, zejména tehdy, jsou-li řeči některé osoby dvojsmyslné toliko pro tuto osobu a čtenáře, kdežto druhý účastník je chápá jednoznačně, skrytý význam mu uniká, protože mu nejsou známy některé okolnosti, do kterých je zasvěcen čtenář i osoba dvojsmyslně mluvící. Takový je případ vévodova dialogu s Violou v Shakespearově *Věčeru tříkrálovém* (II, 4): Viola miluje vévodu a je převlečena do mužských šatů, vévoda ji považuje za hochu, přijal ji do svých služeb a miluje jinou ženu, která jej soustavně odmítá:

Vévoda: -----

Sázím se, že tvůj zrak, ač dosud mlád,
už utkvěl na bytosti, již se koří.

Vid', je to tak?

Viola: Tak trochu, s dovolením.

Vévoda: Jak vypadá?

Viola: Tak trochu jako vy.

Vévoda: Pak tebe není hodna. — Jak je stará?

Viola: Tak asi jako vy.

Vévoda: Stará, ví Bůh. Starsího než je sama
si vyvol žena. Pak mu bude rovna,
pak srdci manželovu postačí.

Vždyť, hochu, marné všechno zapírání,
náš cit je povrchnější, vrtkavější,
pomijivější, lačnější a dřív
i přesycen než láska žen.

Zřetel ke kontextu oslovené osoby může do té míry ovlivnit utváření promluvy, že čtenáři někdy zcela uniká smysl, který do ní mluvní vkládá. I okolnost, že se projev řídí zřetelem ke kontextu ostatních účastníků, vede tedy k rozkládání jednoty významového kontextu a přistupuje k ostatním okolnostem rozkládajícím kontext, které již byly uvedeny. Nedostatek významového sjednocení stává se tak všudypřítomným znakem konkurujících kontextů v dramatickém dialogu.

4. VÝZNAMOVÉ SJEDNOCENÍ DIALOGU

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

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

1) Stov. Mukařovský, „Genetika smyslu v Máchově poesii“, *cit. d.*

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

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

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

— kdežto např. duševní rozpoložení Lízalovo v *Maryše* bratří Mrš-tíků (III, 4–5) je pomocí prostředků druhé skupiny postupně osvětlováno na rozloze celých dvou výstupů.

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

Současně s významovou jednotkou může být ovšem příslušná situace dána jen jako odstín provázející význam této jednotky, a to k docílení náležité určitosti nestačí. K určení konkrétní, okamžité situace není však zpravidla třeba ani tohoto významového odstínu: stačí, je-li situace na začátku dialogu, jež má významově sjednotit, tedy *předem*, určena ve svých celkových rysech; konkrétní podobu jejích proměn pak dotváří rozvíjení tématu dialogu.²⁾

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

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

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

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

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

Hospodský: (*ohlédne se po Lízalovi; uštěpáčně*): Zato má mlén.

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

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

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

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

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

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

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

Burř: Co je tohle?

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

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

Burř (který až dosud oběma rukama držel doktorovu ruku v zápleti, najednou mu padne kolem krku v největší extázi): Doktore Prachenský! Nevíte, jak šťastným jste mne učinil, neboť právě tento neblahý kus olova [...].

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

Rebeka Westová (zatne pěsti): O, Rosmere — což není něco — něco, co by tě přimělo, abys mi věřil?

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

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

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

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

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

Lízal (máchné rukou, vyndá šátek z náprsi a pozevolna mezi rčící si vytírá oči.)

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

Lízal (svěží hlavu): A dyt já už mlčím — Ale (*rozhorleně*) no, po-muž si! Co se stalo, stalo se. Mám ju vzít dum?

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

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

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

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

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

4) Podtrženo zde — J. V.

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

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

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

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

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

Starosta: No tak teda. Mladej pane voteurte.

Loupežník: Já neotevru.

Starosta: Já to poroučím.

Loupežník: Ve jménu zákona?

Starosta: Ve jménu zákona.

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

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

Kovář (uchváten): Mordyje, to je, co?

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

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

Starosta: Ale kdepak. Četnici dnes honějí cikánové.

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

Starosta: Žádný sedláky, četníky.

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

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

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

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

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

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

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

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

5) V českém překladu rytíř Tobiáš Řihál a rytíř Ondřej Trasořítka.

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

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

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

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

jící mladých venkovanů, jdoucích ruku v ruce, několikrát se za nimi ohlédl, stanul teď u plotu zahrady, stále ještě pohlížeje za mizející dvojicí.

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

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

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

5. MONOLOG V DRAMATU, DIALOG V LYRICE A EPICE

Podřízené postavení poznámek ukazuje také celkový ráz jejich jazykové výstavby, jež bývá někdy charakterizována jako epická. Tomuto pojetí dává za pravdu okolnost, že se zpravidla dramata, v nichž se poznámky uplatňují ve zvýšené míře, přibližují do jisté míry epice. Velmi zřetelně je to vidět na barokní *comédie mixte*,¹⁾ která stojí na samém rozhraní mezi dramatem a epikou; poznámky zbytnují zde do té míry, že vytvářejí celé souvislé úseky, které se pravidelně střídají s přibližně stejně rozsáhlými úseky dialogickými. Poznámky pak obsahují netoliko sdělení o pohybech, gestikulaci atp., jak tomu zpravidla bývá, ale i sdělení o přímých řečech osob, tedy nepřímé řeči, jež bývají považovány za výhradní vlastnictví básnictví monologického, zejména epiky. Pro názornost uvedeme obsírnější citát z takové *comédie mixte*, *Mercur Galant*:²⁾

Harlekýn

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

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

Harlekýn

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

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

2) Citováno podle P. L. Duchartre, *La comédie italienne*, Paříž 1924.

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

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

Pan pozoruje osla, na nějž Harlekýn nasedl, táže se Harlekýna, zda mu ten osel náleží. Harlekýn odpovídá, že mu náleží; že je to osel virtuos, který umí provádět cviky, který se vzpíná a který hraje velmi dobře na klavír. Pan se ho ptá, zda mu jej chce půjčit. Harlekýn s tím souhlasí. Pan usedne na osla, a ten, když udělal několik kroků, rozdělí se ve dvě, zůstane u Pana na zemi. Harlekýn se mu vysmívá a odchází. Vstupuje Rosalba, atd.

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

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

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

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

Posel:

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

Náčelník sboru:

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

Posel:

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

Náčelník sboru:

Ta přebobhá! Kterak zemřela?

Posel:

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

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

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

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

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

Viola: -----

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

Vévoda: A co dál?

Viola: Nic. Vlastně nic. Svou lásku nevyznala,
až utajení, jak v růži červ,
nach s tváří užralo jí. Zkormoucena
a žlutá steskem vysedávala
jak socha odříkání na náhrobku
hýčkáje žal. — A to že není láska?
My muži možná snáze přísaháme,
vsak máme citu méně a řeči víc:
jsme v slibech všechno, v lásce skoro nic.

Vévoda: A zemřela tvá sestra na svou lásku?

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

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

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

dramatu. — Zároveň však je toto vyprávění akcí, která směřuje k ovlivnění věvodova kontextu. Stojí tedy na samém rozhraní mezi vlastním dialogem, který je útvarem dominantním, a prostředkem k významovému sjednocení, který je složkou podřízenou. A tomu- to postavení v hierarchii plně odpovídá utváření, které je na sa- mém rozhraní mezi dialogičností a monologičností: kdyby bylo přizpůsobení tohoto projevu dialogické výstavbě jen o stupínek větší, nepoznali bychom v něm již vyprávění, nabyt by asi té podo- by, jakou má vévodův a Violin dialog, který jsme citovali na s. 43. Lze tedy stupeň přizpůsobenosti, který jsme zde našli, prohlá- sit za přizpůsobenost maximální, protože o stupeň výše by to již ne- byla přizpůsobenost, nýbrž prostě dialog v nejvlastnějším smyslu.

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

Nyní obrátíme pozornost k pojmu „dramatický monolog“, je- hož bývá užíváno v dosti neurčitým významu. Je proto třeba pře- dem říci, v jakém smyslu ho bude užíváno zde. Rozumíme pod tímto pojmem souvislý projev jediné osoby, který není adresován žádné osobě jiné. Zpravidla bývá za specifický znak dramatického monologu prohlašována okolnost, že je pronášen o samotě, když mimo mluvící osobu není přítomna žádná jiná;⁴⁾ tímto výměrem však je pojem dramatického dialogu neodůvodněně zúžen, neboť mezi významovou výstavbou monologu pronášeného o samotě a pronášeného v přítomnosti jiných osob není podstatného rozdí- lu, jak ukáží naše rozbor.

Na první pohled by se sice mohlo zdát, že za nepřítomnosti ji- ných osob se rozvíjí toliko jediný kontext, totiž kontext nesený mluvící osobou; ale není tomu tak. Rozvíjí se přece současně v mys- li čtenářově onen jednotný kontext, v němž jsou všechny dílčí kon- texty koordinovány. Celkový smysl tohoto kontextu určuje různý- mi prostředky (např. poznámkami) básník. Monolog pronášený za nepřítomnosti jiných osob může být utvářen tak, aby sám určil

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

smysl jednotného kontextu; jinými slovy, může být akcí směřující k ovlivnění jednotného kontextu rozvíjejícího se v čtenářově mysli. Nastává pak napětí mezi smyslem, který do monologu vkládá bás- ník, a smyslem, který se do něho snaží vložit mluvící osoba; tak např. Sganarelle ve stejnojmenné komedii Molicrovo (4), zneužíva- je toho, že drží v náruči omdlelou Célii, pronášá tento monolog:

Sganarelle (dotýká se rukou Céliných náder):

Vždyť už je studená, čím je to, proboha?

Snad už nedýchá, nežije, ubohá.

Nu podíváme se; však vidím, že snad přec nezhasla úplně.

Utváření tohoto monologu je zřejmě řízeno zřetelem k čtená- řovu jednotnému kontextu, snaží se totiž zmást čtenáře co do smyslu Sganarellova jednání. Poznámka, která je vždy — jak jsme viděli — pro smysl jednotného kontextu směřovatější než přímé řeči, praví opak toho co monolog. Monolog je zde tedy skrytým dialogem mezi básníkem a osobou. To je ovšem jen jedna z mož- ností vedle mnoha jiných. Zcela jiná je např. výstavba Curiova monologu v 1. dějství Ibsenova *Catiliny*; tento monolog, pronáše- ný o samotě Curiem, přítelem Catilinovým, zakončuje výstup, v němž byla odvedena do vězení vestálka Fárie, jež ve výstupu bez- prostředně předchozím přísahala Catilinovi zkazu:

Curius (vystoupí):

Do vězení ji vedou. Potom k smrti. —

Ne, ne, o bozi, to se nesmí stát!

Má s hanbou umřít nejhrdější žena, do hrobu pochována za živa? —

Jakým to citem chvěje se má duše?

Je to snad láska? Ano, je to ona. —

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

Vždyť záští, pomstou ona jej chce zničit.

Cožpak snad nemá protivníků dosti?

Sbor jeho nepřátel i já mám množit?

Jak starší bratr se vždy ke mně choval; zachránit jeho káže mi můj vděk.

Však láska má? Ach, co mi káže ta?

A měl by on, ten smělý Catilina,

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

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

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

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

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

Dramatický monolog může tedy být také skrytým dialogem mezi dvěma kontexty, v něž je rozpolcena mluvčí osoba.

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

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

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

Říhal: Prach a broky!

Fabiano: Tiše, tiše!

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

Říhal: Hrom a cucky!

Fabiano: Tiše, tiše, tiše! Teď to přijde.

Malvolio: Sedm z mých lidí hned sebou mrskne a hned běží pro něho. Já se zatím mračím, po případě natahuji hodinky anebo si pohrávám s drahocenným šperkem. Tobíáš přijde. Klání se mi.

Říhal: A toho chlapa mám nechat na živu?

Fabiano: Kdybyste si měl jazyk překousnout, buďte zticha!

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

Říhal: A to ti Tobíáš nedá přes hubu? Atd.

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

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

Célie:

Jakže?

Sganarelle:

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

Célie:

Ten, který zrovna teď...

Sganarelle:

Ba právě, cti mne zbaví, vždyť jejich lásku nic už dneska nezastaví.

Célie:

Ach, napadlo mi hned, že tajný návrat ten znamená sotva víc než ničinnost jen.

Neblahou předtuchou v tu chvíli jsem se chvěla, sotva se objevil a já jej uviděla.

Sganarelle:

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

Célie:

Což za to bídáctví, jež sotva něco předčí, nemá tě stihnout trest, který by ti tak svědčil?

Což ještě doufat smíš, že budeš ve cti žít, když dal ses takovou neřestí potřísnit?

Tot, Bože, k nevěře.

Sganarelle:

Však pro mne pravda zlá.

Célie:

Ach zrádce. Ničemo. Ty duše proradná.

Sganarelle:

Předobrá.

Célie:

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

Sganarelle:

Z duše mi mluvíte.

Célie:

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

Sganarelle (hlasitě vzdychá):

Ach.

Célie:

Srdce, které ještě nikdy nezhřešilo, takovou potupu od tebe zasloužilo.

Sganarelle:

Ba, pravda.

Célie:

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

Sganarelle:

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

Célie:

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

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

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

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

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

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

Virgo

Milý žáku, pro tvé založení
chcít až do skončení.

Clericus

Tvůj sem věrný slúha cele,
dokudž duše v mém těle.
Milejší mi v světě není
aniž bude až do skončení.

Virgo

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

Clericus

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

Chlap

Teprv sem já pravú žalost
poznal nynie pohřiechu.
Nespomuož mi má ústavnost,
nebt' mě drží na smiechu.
Zle mi velmi odtušila,
žáka již sobě zvolila.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antonie: Jiné ani náležeti nemohly.

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

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

Antonie: To bylo moudré.

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

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

Antonie: Nádherná a nová podobnost!

Nanna: Sotva spatřily tyto rajske plody, vrhly se na ně všechny sestry. Atd.

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

Antonie: A kdopak tak křičel?

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

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

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

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

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

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

6. DRAMATICKÁ OSOBA

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

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

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

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

osobě — jde přece stále o dialektickou antinomii — at už v konkrétním případě převáží ta neb ona. Tak ani největší omezení konkrétních rysů osoby nemůže ji zbavit významové bohatosti, neboť ubíráním konkrétních rysů je osoba zobecňována a tím je usnadňováno čtenářovo vžití, totiž proces, jímž se na základě jistého obecného rysu, který s osobou sdílí čtenář, promítají do dané osoby jeho intimní zážitky. Že je toto vžití tím snadnější, čím méně má osoba konkrétních rysů, postřehl již Hegel: „At mohou (básníci) jakkoli vymalovat osobní utrpení a divou vášně nebo nesmírný rozpor uvnitř duše, opravdově lidská mysl je tím méně pohnuta než patosem, v kterém se zároveň rozvíjí objektivní náplň.“¹⁾ Přitom objektivním patosem je míněn protiklad k „nahodilě zvláštní vášni“, tedy cosi obecně lidského. — Naopak zase i při nejkrajnějším rozrůznění konkrétních rysů si dramatická osoba podržuje značnou ohraničenost, která je dána tím, že některé z těchto rysů jsou vydvíhány a ostatní tvoří jim toliko rozrůznující pozadí. Mnohdy se vyvzdvižení těchto základních rysů jeví tak důležité, že jsou vytýkány již v seznamu osob, uváděném na začátku dramatu, např.:

Belsazar, král v Babyloně. (Slaboch, kolísavý, hříčka svých vášní, bázlivý.)
 Efer, královna. (Hrdá.)
 Tiglat, náměstek králův. (Šlechetný, poctivý, ač lehkovážný, dá se snadno klamati.)
 Sidrach, dvořan, rádce královnin. (Mstivý, jízlivý, lakotný.)
 Sidrachova žena. (Záletná.) Atd.

Rysy, které jsou takto vyzdvihovány, jsou právě ty, které určují smysl každého z konkurujících kontextů a v nichž jsou obsaženy předpoklady toho jednání, které se v dramate uskutečňuje. Hegel praví, že dramatická osoba na rozdíl od epické „není individualita, která se má před námi rozvinout v celém komplexu svých národních epických vlastností, nýbrž charakter s ohledem na své *jednání*, je-
 hož všeobecnou duši tvoří určitý účel. Tento účel, věc, o kterou jde, stojí výše než partikulární říše individua, které se jeví jen jako živoucí orgán a oživující nositel.“²⁾

Dramatická osoba je tedy osoba jednající, a to jednající na základě svých niterných pohnutek.³⁾ Těmito pohnutkami se podrob-

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

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

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

3) „V dramatu totiž není hlavní stránkou [...] reálné konání, nýbrž expozice vnitřního ducha jednání, jak vzhledem k jednáním charakterům a jejich vášni, patosu, rozhodnutí, vzájemnému působení a zprostředkování, tak vzhledem k všeobecnému rázu jednání“ (Hegel, *cit. d.*, s. 495). — „[...] epická báseň představuje člověka *působícího na své okolí*: bitvy, cesty, každý druh podnikání, který vyžaduje určitou smyslovou šíři; tragédie (představuje) člověka *obráceného do sebe*, a děje pravé tragédie potřebují tudíž jen málo prostoru“ (Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung*).

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

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

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

instinktivní, vyvěrající až z fyziologického kořene osobnosti, jednání z afektu, jednání z náruživosti získaných, zvykem automatických apod. [...]. Nazveme-li jednání, jímž chybí intelektuální složka, *bezprostředními* — mnohdy nejsou věrou o mnoho víc než pouhým reflexem — můžeme k nim a k předešlým jednáním uvědoměným přiřadit jako třetí důležitou třídu jednání *rozčleněná*, vyznačená sporem mezi složkou intelektuální a emocionální, čili, jak se říká, sporem mezi složkou intelektuální a citem⁷. Přesně řečeno, je to spor mezi dvěma city, neboť idea, jež tu zápasí s citem, musí být též citově podložena, ovšem citem jiným, takže snahy, k oběma citům se přimykající, se rozcházejí [...]. Kdyby zvířel buď motiv intelektuální, nebo emocionální, nelišil by se vlastně tento případ od předešlých. Specifickou jeho zvláštností je tedy to, že jednou vítězí (tj. vede k určitému jednání) ten, jednou onen motiv, takže jednání je nedůsledné, popřípadě vůbec nerozhodné a váhavé⁷⁾.

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

7) Cit. d., s. 172n.

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

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

Korintán: Buď šťastna v kruhu šťastných na věky,

jsouc požehnaná, řádná jeho choť!

Iokaste: I ty buď šťasten: za svá krásná slova

jsi hoden toho, cizince! Však rci,

co chceš, co přišel jsi nám oznámit?

Korintán: Ó paní, štěstí pro chotě i dům.

Iokaste: Jak, štěstí? Jaké? Kdo tě posílá?

Korintán: Jdu z Korinta a jistě potěší

tě slova má, však také zarmoutí.

Iokaste: Jak může mít co tuto dvojí moc?

Korintán: Lid korintský chce králem zvolit jej

své země. Tak se u nás mluvilo.

Iokaste: Což starý Polybos již nevládne?

Korintán: Už ne, už dokraloval pod zemí.

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

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

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

Oidipus: Ať hned mu někdo sváže ruce vzad!

Pastýř: Proč to? Já nešťastní! Co zvěděti chceš?

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

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

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

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

Oidipus: Ten člověk asi jen se vykrucuje.

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

Oidipus: A čím to bylo, cizí nebo tvé?

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

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

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

Oidipus: Mám ptát se znovu? Potom běda ti!

Pastýř: Nuž — byl to z domu Laiova kdos.

Oidipus: Zdaž otrok nebo vlastní jeho syn?

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

Oidipus: A já ji slyšet. Ale musím slyšet!

Pastýř: Nuž — synem Laiovým zvali jej.

To choť tvá uvnitř nejlépe ti poví. Atd.

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

Oidipus: Nu dobrá, nezamlčím v hněvu, co jasně zřím. Mně se zdá, že ty sám jsi zosnoval i spáchal onen čin — snad nevráždil jsi; ale kdybys viděl,

jen tebe sama vinil bych z té vraždy!

Teiresias: Aj, vskutku? Pak ti velím plniti

svůj rozkaz, jež jsi vydal: ode dneška

již nemluv ke mně ani k těmto zde:

ty sám jsi hříšnou skvrnou otčiny!

Oidipus: Jak nestoudněs mi vmetl do tváře

ta slova! Myslíš, že mi unikneš?

Teiresias: Již unikl jsem; v pravdě síla má.

Oidipus: Jak poznals j? Svým uměním přec ne!

Teiresias: Zde od tebe! Tys přinutil mne mluvit.

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

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

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

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

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

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

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

Ribbing: Není zákonem pouhá vůle králova.

Goertz: Před světem veškerým chci hájiti práva vévodý.

Ulrika: A práva svého já.

Ribbing: A práva země já. Atd.

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

7. DRAMATICKÝ DĚJ

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

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

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

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

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

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

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

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

3) Terminologické rozlišení výstupu a scény slouží zde ovšem pouze srozumitel- nosti. V praxi většiny dramatiků bývá obou těchto termínů užíváno v obojím významu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

právem označována jako epická, neboť okruh jednání týkajících se hlavní osoby je nutně vymezen a nemůže se od výchozího motivu volně rozšiřovat téměř do nekonečna, jak je tomu v epice. „Jelikož se [...] zájem omezuje na niterný účel, jehož hrdinou jest jediná osoba, a z vnější stránky jest třeba přijmout do uměleckého díla jen to, co má podstatný vztah k tomuto účelu [...], je drama [...] abstraktnější než epos.“¹⁰⁾ Nebylo by však správné se domnívat, že ztrátou šíře musí být děj sevrěn do jediné linie. Naopak, zpravidla se rozvíjí ve více liniích, spjatých navzájem některými osobami, které jsou zúčastněny na několika dějových pásmech zároveň. V sledu scén se pak obvykle porůznu střídají úseky různých těchto pásem. V čtenářově mysli ovšem zpravidla spolu s přítomnou scénou probíhá zároveň i jednání, které je očekáváno v ostatních dějových liniích. Tak vzniká intenzivní dějové napětí, protože účastníků přítomné scény se zpravidla nějak dotýká i simultánní dění nepřítomné. Toto napětí může být zvyšováno různými prostředky, zejména narážkami na nepřítomné dění, které vědomě či nevědomky dělají přítomné osoby. Další stupňování se děje tím, že rozhodující dění probíhá v pozadí souběžně s předváděním akce nedůležité, popřípadě akce s malým napětím. Klasickým příkladem tohoto postupu je třetí až pátá scéna Schillerova *Váláštrjána*, kde Valdštejn těsně před svým zavražděním, k němuž se v jiné dějové linii dějí poslední přípravy, klidně rozpráví s různými osobami a posléze odchází s hrůznou bezděčnou narážkou: „již dobrou noc, dnes dlouho budu spát [...]“.

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

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

tě zostrt k skutečným zábránám. Nuže, mohlo by se sice na první pohled zdát, že teprve dramatická poezie, v jejímž podání se proti jednomu účelu a charakteru staví účely a charaktery ostatní, přijme toto zdržování a překážení plně za svůj princip. Nicméně se však věc má právě obráceně. Skutečně dramatický průběh je ustavičný *spád* ke konečné katastrofě. To se jednoduše vysvětluje z toho, že jeho význačný stěžejní bod tvoří *kolíze*. Proto z jedné strany všechno směřuje k vypuknutí tohoto konfliktu, z druhé strany právě rozpor a protimluv odporujících si smýšlení, účelů a činností vůbec potřebuje řešení a je k tomuto rezultátu hnán.¹¹⁾

Spád není tedy dramatickému ději dán žádnou jinou složkou, nýbrž vyplývá z jeho vlastní podstaty, je mu imanentní. Dramatický děj se nám tak objevuje jako proud nepřetržitě plynoucí, pocítovaný *za* jazykovým projevem. Jeho rozvíjení je vázáno na časové plynutí: jakmile se dramatický děj jednou rozběhne, stačí pouhé časové plynutí, aby byl pocítován jako proces nepřetržitě a nezádržitelně postupující i v okamžicích, kdy ochabuje nebo i zcela ustává jazykový projev a nositelem děje se stává pouhé časové plynutí. — Tento poznatek nás definitivně přesvědčuje o tom, že čas dramatického děje je minulý, neboť teprve minulý čas má souvislé plynutí, které je dáno klesáním do hlubší a hlubší minulosti a neztetelnosti (jakási časová obdoba perspektivy), kdežto přítomnost neplyne, nýbrž ustavičně „přeskakuje“ z předmětu na předmět, odevzdávajíc to, na čem spočívala, okamžitě minulosti. Výstižně byla přítomnost označena jako praskot elektrických jisker.¹²⁾ Přítomnost, to je čas, který je vlastní dramatickému dialogu. Ustavičné přesuny homonymních i synonymních významových jednotek a bleskurychlé proměny mimojazykové situace nesou zřetelné stopy přítomného času. — Bývá-li čas dramatu charakterizován tím, že v sobě spojuje vlastnosti času lyrického i epického, totiž přítomnost i plynutí (Zich: tranzitornost), je třeba rozumět tomu v tom smyslu, že dramatický čas je syntézou přítomného času, neseného dialogem, s časem minulým, který je nesen dějem.

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

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

8. ZÁVĚREČNÉ POZNÁMKY

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

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

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

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

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

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

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

syntézou, která z obou elementů činí víc, než by byly samy o sobě. Vedle toho jsme u subjektu dramatu zjistili jednotnost, která vyznačuje subjekt epiky (vypravovatele), i mnohostnost, která vyznačuje subjektu lyrickému: v podobě dramatické osoby pak se subjekt uplatňuje ještě výrazněji než v lyrice a v podobě ústředního subjektu dramatu ustupuje ještě více do pozadí než v epice. A konečně v dramatickém času jsme rozeznali syntézu přítomného času s minulým, tedy zároveň lyrického času s epickým.

Správnosti pojetí dramatu jako syntézy lyriky s epikou zdá se nasvědčovat i noetický aspekt jednotlivých druhů. Tak rozdíl mezi lyrikou a epikou spočívá v podstatě v tom, že v lyrice splývá subjekt s objektem, je v něm obsažen a zároveň sám jej v sobě obsahuje, kdežto v epice je subjekt od objektu odlišen, zaujímá k němu určité stanovisko. Z tohoto rozdílu vyplývá pak i rozdíl ve způsobu, jakým je objekt hodnocen: v epice dochází k hodnocení v užším smyslu, totiž k hodnocení výslovnému, které je do jisté míry odděleno od podání objektu; objekt je podán více méně „objektivně“ a potom je výslovně zhodnocen, např. hodnotícím podotknutím subjektu. Naproti tomu v lyrice se uplatňuje především hodnocení bezprostřední (např. určité citové zbarvení), které je dáno již samým formováním jazykového projevu, který podává objekt. V dramatu je subjekt v podobě ústředního subjektu od objektu odlišen a podává jej ještě „objektivněji“ než subjekt epický, neboť jej netraktuje, nýbrž přímo předvádí; zároveň však v podobě dramatické osoby s objektem splývá, jsa jeho součástí a dávaje svým řečem smysl na základě svých vztahů k ostatním; smysl každého kontextu je tedy bezprostředním hodnocením. Hodnocení výslovné pak se děje jednak poznámkami, jednak podotýkáním vkládaným do úst osobám. — Z poměru mezi subjektem a objektem nevychází však jen způsob hodnocení objektu, nýbrž také poměr mezi básnickým dílem a skutečností. Tak v lyrice, kde subjekt s objektem splývá, nese na sobě dílo zřetelné stopy situace, v které se subjekt nalézal při vzniku díla, kdežto v epice jsou stopy této situace do značné míry setřeny a místo toho existuje daleko těsnější vztah ke skutečnosti, s níž dílo vstupuje ve styk prostřednictvím svého tématu. V dramatu je opět rovnováha mezi obojím, protože na jedné straně je zde dialog osob těsně spjat s určitou situací a na druhé straně právě proměny této situace tvoří téma dramatu, jeho děj.

Zde však problematika básnického druhu ústí do širší problematiky filosofie jazyka vůbec. Vstupuje totiž zásadně každý projev se skutečností v dvojí styk: jednak je zasazen do určité situace (předmětné a psychologické), jednak vchází ve styk se skutečností prostřednictvím svého tématu. Každý jazykový projev má sice oba tyto druhy sepětí se skutečností, ale jejich vzájemný poměr je případ od případu různý; zpravidla nabývá jedno převahy a oslabuje druhé. V krajních případech může převaha jednoho z nich vzrůst do té míry, že se druhé stává nezřetelným. Takovou krajní převahu zasazení do situace lze nalézt např. v nadávce, zejména v takovém užítí, kdy je přímo jednáno a také by jiným, mimojazykovým jednáním mohla být nahrazena: je to např. nadávka, která má vyvolat rvačku; sepětí s aktuální situací je tak těsné, že zasazením též nadávky do jiné situace by se její zásah do skutečnosti citelně změnil. Přesto však i ona vstupuje ve styk se skutečností zprostředkovanou tématem, neboť „nadávka je druh tropů, jakási metafora, apostrofa, příměrová zkratka, záměna nevýrazného výraznějším či aforistickým soud“³⁾ — Krajní převahu styku se skutečností prostřednictvím tématu najdeme např. v projevech čistě teoretických, jejichž nárok na nadindividuální a nadčasovou platnost je přímým projevem snahy o oslabení vztahu k aktuální situaci, aby se daný projev mohl uplatnit v situaci jakékoli. Zároveň však vývoj jednotlivých věd ukazuje, že každá teorie je do značné míry determinována dobou a místem svého vzniku; i čistě teoretický projev má tedy vztah k aktuální situaci, v které vznikl, byť byl tento vztah po jistou dobu latentní a odhaloval se teprve tehdy, kdy je příslušný vědecký systém překonán systémem jiným.

Ve výstavbě jazykového projevu odpovídá převaze zasazení do situace převaha významové statiky, převaze tématu pak převaha významové dynamiky. V krajních případech máme na jedné straně izolovanou statickou jednotku (nadávka, demonstrativum atp.), na druhé straně projev zdůrazňující logické vztahy, které zbavují jednotlivé statické jednotky jakéhokoli samostatného významu.⁴⁾ — Z toho by tedy vyplývalo, že lyrika je spíše doménou významové statiky, epika spíše dynamiky. Toto konstatování by se snad

3) *Jarní almanach Kmeny*, Praha 1932, s. 107n.

4) Srov. např. snahu některých směrů v moderní logice přiblížit se „jazyku“, kde „význam“ je každé jednotce dodáván teprve kontextem.

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

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

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

5) Srov. Mukarovský, „Intonace jako činitel básnického rytmu“, *Kapitoly z české poetiky I*, s. 189nn.

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

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

JIRÍHO VELTRUSKÉHO PŘÍSPĚVEK
K FILOSOFII DRAMATU
(*doslov a komentář*)

Ivo Osolsobě

Tato studie, splátka vymáhaná úctou, obdivem a vděčností — vždyť Jirímu Veltruskému tolik, tolik dlužíme! —, zkouší přiblížovat se k intendovanému předmětu v hermeneutických kruzích. Nejdřív je to, zkusmo a s rizikem omylu, kruh sotva ustavené divadelní vědy, případně dosud ani nezrozené sémiotiky divadla. Následuje řečné kontext strukturalismu, onoho prvotního, československého, strukturalismu 1942. Dále pak kontext strukturalismu jakoby světového, přestože neméně parochiálního, i když pařížského, strukturalismu dejme tomu 1977. Posléze pak kontext globální, vskutku celosvětový, ovšem nazíraný a cítěný z úběžníku jednoho jediného statečného, žel již uzavřeného lidského života.

Výsledek by chtěl znít, kdyby to šlo, trochu jako čtyřvětá symfonie. Obě krajní věty jsou nejspíš *allegro agitato* hledání a nacházení kotvišť v rozbouraných vodách i časech. Obě prostřední věty, druhá a třetí, jsou pak monotematické. Písníčka strukturalismu tu zní jako refrén, nejdřív nostalgicky, pak i groteskně, v scherzu, accelerandem *structuralism gonemad*. Finální fuga je pak zcela (?) nestrukturalistická, po úvodním *ritardivu* trochu jako dobrodružný román a ryzí životopis.

1

Píše se rok čtyřicátý druhý: nejhorší, nejzoufalejší rok války a nejtemnější rok nacistické okupace. Odpoledne co odpoledne v Praze (Praha), právě tak jako v Brně (Brünn) — a brzy dojde k decentralizaci i do dalších míst — strukturuje čas salvy popravčích čet. V Praze hned jedna z těch prvních — jak si nazítří přečteme — smete Vladislava Vančuru. A v Brně je tam odtud, z popravističtve v někdejších Kounicových kolejích, zvlášť dobře vidět nová dominantata průčelí nedaleké budovy gestapa, před třemi roky ještě

Právnické fakulty Masarykovy univerzity, obří nápis nad celou fasádou DEUTSCHLAND SIEGT AN ALLEN FRONTEN FÜR EUROPA... V tom roce, kdy se už zdá, že lež bude navždycky pravda a pravda navěky lež, vychází uprostřed vši té beznaděje knížka, vlastně pořádná pětisetstránková kniha, která s tím vším nemá — či jakoby nemá — pranic společného... Naznačuje to — snad až alibisticky, anebo v duchu Dantova *guarđa e passa*? — hned název: *Čtení o jazyce a poezii*.¹⁾ A snad jen obálka Karla Teiga svou charakteristickou úpravou, rudým papírem a navíc i rudým podtitkem jako by smývala hanbu z téže barevné kombinace, černá na rudé, která teď *dnes a denně* (hle, charakteristické úsloví oněch let!) žve z německo-českých vyhlášek se seznamy popravených. Ovšem i nebýt této bezděčné (!) provokace, každý jen trochu zasvěcený čtenář dobře ví či aspoň tuší, že *Čtení*, ten podle jména čistě čtenářský titul, nota bene vydaný v *Družstevní práci*, v tom vyložené čtenářském nakladatelství, není vlastně nic než jen další ze vzdorných iniciativ *Pražského lingvistického kroužku* a nepochybně i jeho předsedy, univ. prof. PhDr. Viléma Mathesia (tou předcházející byly dva svazky sborníku *Co daly naše země Evropě a lidstvu*²⁾), vrchovatě využívajících možností,³⁾ které tu zbyly a ještě pořád zbývají vzdor uzavření vysokých škol a umlčení jejich publikačních aktivit.

Zatímco prvním z pěti příspěvků sborníku, studií „Řeč a sloh“ z pera samého Mathesia (či Mathesiuse, jak by to co nejobyčejněji psal on), se dá ještě jakž takž zaštitit popularizační účel sborníku (ne každý ovšem umí to, co pan profesor, totiž psát — teď už spíš diktovat — brilantní vědecké dílo slohem tak jasným, aby mu rozuměl každý), poslední příspěvek se o nic podobného ani nesnaží. Je to učená vědecká práce, nepochybně rovněž průkopnická, předbílající světový vývoj (časem se to prokáže), ne ovšem určená širšímu publiku (to ani disertace nebývají), a právem tedy zařazená na sám konec svazku. K dovršení všeho je i skrytý polemická

1) Havránek, Bohuslav a Jan Mukařovský (eds.), *Čtení o jazyce a poezii*. Praha: Družstevní práce, 1942.

2) Mathesius, Vilém (ed.), *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. Praha: ELK, Sfinx B. Janda, 1939, 1940.

3) Pro Mathesia a jeho *tvůrčivý aktivismus* není skutečnost — a jediná *skutečná skutečnost*, totiž přítomnost, skutečnost *in actu*, aktuálnost — nic než soubor potencialit, soubor (dalších) možností. Toto pojetí problematizuje celým Mathesiovým myšlením a spisováním, jak naznačuje už název jeho habilitace *O potenciálnosti*

(skrytě ne snad proto, že by se bála, ale z ohleduplnosti, ba z piety), a proto v odborných kruzích (ale jaké odborné kruhy, vždyť na divadlo, a tedy i na drama se cítí jako odborník málem každý!) očekávaná s velkým zájmem, ba dokonce, u těch nejinformovanějších, s jistým pocitem osvobození. Už víc než deset let padá totiž na české, ba celé československé uvažování o dramatu a o divadle obrovitý stín. Vrhá jej dílo — snad nejsystematičtější, nejdůslednější a nejpromyšlenější, jaké kdy bylo i bude na toto téma napsáno —, jehož některé myšlenky či jejich důsledky však připadají zcela kontraintuitivní, nepřijatelné, ba nesmyslné. Na jedné straně kniha jako by odmítala brát na vědomí vše, co přinesl nejnovější vývoj divadla a jeho avantgardní výboje. Budiž. Její chyba. Na druhé straně se však zdá, že to vše až překotně předbílá, popírá-li nepopíratelné, totiž sám literární fundament divadla, a tvrdí-li (a ona to tvrdí!), že drama není literatura, scéna není výtvarné umění, atd., přičemž důvody, jimiž tato tvrzení podpírá, jsou podloženy logikou až nesnesitelně opesivní. Nepřináší snad vše, co by podobnou argumentaci rozbilo, úlevu, ne-li přímo droboulilinký pocit osvobození?

Samozřejmě že mluvím-li o tom obřím balvanu vrhajícím tak obludný stín, stín — byť zcela nedávné — minulosti, myslím tím *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha,⁴⁾ zatímco chystám-li se mluvit o páce, která českému myšlení o dramatu — myšlení budoucnosti — ten balvan z cesty odstranila, jde mi o Jiřího Veltruského a jeho studii „Drama jako básnické dílo“. Nepochybně přeháním. Jestliže jedno fungovalo jako balvan a druhé jako zářivý vzor demonstrierující všem Sisyfům, že i balvany lze dovalit až k metě, pak jedině proto, že Zichova kniha svou systematickostí a zároveň i všobásňlostí se zdála klást až nepřirozené nároky na přesnost a důslednost divadelněvědných analýz.⁵⁾ Jak jinak, když Zich, jen aby popsal jakýsi ideální divadelní tvar, přesněji řečeno to, čemu on sám (a skutečně, zůstane sám!) říká *dramatické dílo* a *dramatické*

jeví jazykových i jeho netušeného epilogu, jímž se staly *Možnosti, které čekají — Epištoly o tvůrčivém životě*. Praha: Laichter, 1944.

4) Zich, Otakar, *Estetika dramatického umění — Teoretická dramaturgie*. (= *Výhledy* 11–12, rediguje Vilém Mathesius a J. B. Kozák). Praha: Melantrich, 1931.

5) Tuto zdánlivě protismyslounou stránku Zichova spisu jsem se pokusil tematizovat ve fiktivní konverzaci „O kráse vědy a moudrosti divadla aneb Proč číst a jak číst *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha“, *Program, divadelní list Státního divadla v Brně*, 50 (1978/79), 345–351.

umění, musel si jen za tím účelem vymyslet disciplínu, v níž bude čase rozpoznána *sémiotika divadla*.⁶⁾ Naproti tomu Veltruský jen tím, že popře Zichův základní metodologický předpoklad, totiž že dramatické umění je umění nejen samostatné (to by ještě šlo), ale i jednotné, s nímž tedy je nutno podle toho — totiž jako s jednotným — i zacházet,⁷⁾ popře Zichovu teorii s jejím nesnesitelným pedantstvím celou! Snad se to zdá až příliš dramatické, stavíme-li ona dvě díla tak příkrě proti sobě. Veltruského práce není páka a nebyla koncipována instrumentálně. Skutečnost je přece plná záhad a poznání jakožto cíl vědecké práce je vrchol, o jehož zdolání se lze pokoušet nejrůznějšími trasami,⁸⁾ a jestliže Zich vyzkoušel až po hranice lidských možností jednu, Veltruský to pochopí jako výzvu stejně důsledně vyzkoušet druhou, na první pohled vlastně normálnější, avšak půjde-li o to sledovat ji opravdu důsledně a neodbočit, stejně nevyzkoušenou a krkolomnou. Ovšemže je v tom kus furiantství. Zich i Anti-Zich, oba mají svůj díl pravdy, a spojit tato protichůdná stanoviska vyžadovalo by asi opustit na chvíli kosmogonii ve prospěch fyziky elementárních částic, jinak řečeno zavrtat se pod dosavadní fundamenty (sémiotiky) divadla i jazyka.⁹⁾ Zato raději věrme, že jde o dilema „buď, anebo“, a vzpomněme těch,

6) Srov. další studii, kde tvrdohlavost zdůrazňují ostitátem rovnou v názvu („Sémiotika sémiotika Otakara Zicha“, Pečman, Rudolf (ed.), *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, Brno: Česká hudební společnost, 1981) a Mathesia citují hned v motu.

7) Zichovými metodologickými východisky jsem se zabýval v studii „Zichova filosofie dramatického tvaru“, koncipované jako doslov k 2. vydání Zichovy *Estetiky dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986.

8) Parafrázuji zde programovou situáční diagnózu Viléma Mathesia „Česká věda“, napsanou rok před založením Kroužku a pro tuto situaci zcela klíčovou. Odvolával jsem se na ty čtyři stránky už dřív a odvolám se na ně ještě mnohokrát. Srov. Mathesius, Vilém, *Kulturní aktivismus* (= Okna, sv. 9). Praha: Voleský, 1925, s. 87–91.

9) Ve vši neskrtnosti musím podotknout, že jsem měl drzost něčeho podobného se opovázat a rozpor obou pojetí tím odstranit, poprvé ve své „variaci na téma definice Otakara Zicha“. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“, Závodský Artur (ed.), *Oláčky divadla a filmu — Theatralia et cinematographica I*, Brno: UJEP, 1970, s. 11–45, dále pak — poněkud nesměle — ve finální části („Linguistic non-linguistics as a key to semiotics“) článku „Fifty Keys to Semiotics“, *Semiotica* 7 (1973), s. 226–281, hned nato — jen tak mimochodem — v knize *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí — Teorie jedné komunikací formy* (Praha: Supraphon, 1974), posléze zcela naplno v práci „Slovo jako exponát, jako herecká postava a jako hrdina — Enklávy divadla v jazyce a literatuře“, Krausová, Nora (ed.), *Znak, systém, proces* (= *Litteraria* 24). Bratislava: Veda, 1987, s. 125–153.

kdo nedbající nebezpečí, která dobře znali, se odvážíli za největší nepohody vyzkoušet cesty obě, například Miroslava Procházky.¹⁰⁾

*

Veltruský studoval estetiku u Jana Mukařovského, nástupce Otakara Zicha v přímé dynastické linii tří ordináriů tohoto oboru (Hostinský — Zich — Mukařovský) na Karlově univerzitě pražské. Zichovou užší specializací, zájmem a nakonec i údělem, dík krutým vrtochům osudu a zakladatelské váze (ba přímo hmotnosti) jeho (Zichova) nejzávažnějšího, nejsystematičtějšího, a málo naplat definitivního spisu, se stalo divadlo — Zich sám, jak víme, mířil i jinam. Vysloveně na divadlo (a drama), i když zdaleka ne jen na ně, a úplně z jiných východisek (u Zicha to byla hudba, zde spíše literatura) se zaměřil i Veltruský. Obyčejně ho tedy řadíme spolu s Bogatyrevem, Honzlem, Mukařovským samým, někdy i Jakobsonem, Brušákem a dalšími mezi zakladatele, či aspoň klasiky divadelní vědy u nás. Zich má ovšem jisté prvenství celosvětové (aspoň se tak obecně soudí, dokonce i dle mínění těch, kteří ho vůbec nečetli¹¹⁾): všobecně je považován za zakladatele sémiotiky divadla.¹²⁾ Protože však Veltruský sám spolu s právě vyjmeno-

10) Procházka, Miroslav, *Znaky dramatu a divadla — Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*, Praha: Panorama, 1988.

11) Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.

12) Právě toto světové prvenství Veltruský Zichovi — a tím i celé československé sémiotice divadla včetně svého podílu na ní — kupodivu upře. Udělá to — snad aby se nezdálo, že zveličuje její historické zásluhy — v referátu předneseném na semináři v opatství Royaumont „La Sémologie du théâtre à la recherche de son passé“, jehož překlad a bibliografický údaj má český čtenář v souborném vydání jeho *Příspěvků k teorii divadla* (viz následující poznámka). V jiné své studii zatážené do téhož souboru Zichovi ovšem zakladatelský význam aspoň pro *moderní* sémiotiku divadla přízná (tamtéž, s. 98). Zichovi jistě *absolutní* primát nepatří, v tom směru je třeba dát Veltruskému za pravdu a přiznat prvenství spíše Friedrichu Schillerovi a jeho definici *Bretter; die die Welt bedeuten* z básničky „An die Freunde“, pokud i on sám si ji jen nepřijel z divadelního mudrosloví a ne naopak. O tom všem však Veltruský ani okamžik nezaouvá, přestože nahrazení názvu synonymním popisem, byť co do *označovaného* básnický nadšeným a co do *označujícího* spíše synekdochicky neuplným, co do poměru obou — *bedeuten!* — však zcela přesným, takovouto sémiotickou definici, a tím i úhlavním kamenem příští sémiotiky divadla nepochybně jel (K otázce opisů jako definic viz Kaulbach, Friedrich, *Philosophie der Beschreibung*. Köln-Graz: Böhlau, 1968, s. 59n.) Veltruský však nehlédá ani tak v oblasti referenčních významů, tedy Bühlerovy *Darstellungsfunktion der Sprache*, ale spíš v oblasti prastarých úvah o pohybech a pohnutkách expresivních, tedy v oboru Bühlerovy *Ausdruckstheorie*, a sémiotika divadla se mu pak jeví jako prastará a všeob-

vanými — přestože v opozici k Zichově pozici, ba tím spíš! — sleduje tuto průkopnickou linii, mohli bychom jeho „Drama jako básnické dílo“ řadit právě sem.

Bud' jak bud', Veltruský to neudělá. A když pak *Divadelní ústav* z iniciativy Jany Patočkové a Miroslava Procházky (volal po tom už léta, za starého režimu to však bylo volání na poušti) připravuje souborné (tj. opravdu *úplné*) vydání Veltruského *Příspěvků k teorii divadla*¹³⁾ (vyšlo, žel, až těsně po Veltruského smrti), Veltruský sám svoji disertaci z tohoto souboru předem vyloučí. Jde přece o příspěvky k teorii *divadla*. A „Drama jako básnické dílo“ už svým názvem otevřeně deklaruje, že žádným takovým příspěvkem není. Chce být přece — a říká to docela jasně — příspěvkem k teorii něčeho jiného: k teorii literárního druhu (tedy k literární *genologii*), tudíž k (strukturnalistické) teorii *literatury*. A že tu, v *Příspěvcích*, bude chybět? Kdo bude chtít, snadno je najde. Ne v *Příspěvcích*, ale v *Čtení*. Ne o divadle, ale o *poezii*.

„Drama jako básnické dílo“ není tedy prací v teatrologické linii Zichově, ale zcela mimo ni. Zich, když psal o divadle, psal opravdu o divadle a nepodsouval místo toho psaní o literatuře (jak se to v drtivé většině případů děje, a právě proto jedno od druhého tak těžko rozlišujeme). Veltruský rovněž nic nepodsouvá, o divadle však zde, v této práci, psát nechce a nepíše. K divadlu si své už pověděl,¹⁴⁾ zatímco teď píše — a chce psát — nikoli o něm, leč výlučně o literatuře. Zichovo jméno tu sice zazní, ovšem jen jako jméno kohosi, kdo sem nepatří, o něhož sotva zavádíme, s nímž však nepolemizujeme, natož abychom ho vyvraceli. Pravda, ocitujeme tu z něho časem celou stránku, ta se však týká textu, tudíž literatury, a dá se s ní jedinečně souhlasit, případně Zicha doplnit.

Není-li Veltruského práce v linii Zichově, je tím plněji a přesvědčivěji, protože zcela přesvědčeně a bezvýhradně, v linii Mu-

lá. Zde bychom mohli dlouze polemizovat a ohánět se mj. Pavlem Trostem, pro něhož klíčový argument, proč — konfrontován s Augustinovým *De magistro* — „přiznává sv. Augustinovi zásluhy sémiotika (srov. jeho recenzi „Sv. Augustin o jazyce“, *Slovo a slovesnost* 9 (1943), s. 164–166), je v tom, že sv. Augustin chápe jazyk jako něco víc než pouhý výrazový pohyb, totiž jako *nástroj*“, Bühler by řekl *Organon*, především nástroj *representace*, *Darstellung*. Veltruského pojetí, ať rovněž odvozené od Bühlera, je však odlišné a chápe nástrojově i výraz, zejména *simulovaný výraz*, výraz (?) reprezentující výraz, herectví.

13) Veltruský, Jiří, *Příspěvky k teorii divadla*. Předmluva „Komparativní sémiotika divadla Jiřího Veltruského“ Miroslav Procházka. Ediční poznámka Jana Patočková. Praha: Divadelní ústav, 1994.

14) „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost* VII (1941). Poněkud

kařovského. Nejde tu ani v nejmenším o povinnou příchýlnost k pedagogovi, pod jehož moudrým, ač přísným vedením studujeme a jemuž odevzdáváme své domácí cvičení, dokonce ani o oddanost osobnosti, byť sebeinspirativnější, sebesuggestivnější, ba sebegeniálnější. Nejde o oddanost *individuální*, tedy individuu, jedinci, leč *korporativní*,¹⁵⁾ řečeno pojmovou dvojicí vypůjčenou od Mathesia, o oddanost směru, škole, klanu, lidské směřce, a *Pražský lingvistický kroužek*, shromažďující výkvět české vědy, ba i umění a kultury, takovouto elitní směčkou — právě tak jako *strukuralismus*, ta chlouba a původní český přínos do parfumerie, co parfumerie: pavího vějíře světových -ismů, takovýmto zcela osobitým pachem směčky, pachem, jímž parfémovatí se hodí a sluší —, málo naplat, je.

2

Veltruského dílo je tedy zcela v duchu tohoto směru, ztělesňovaného v té chvíli především Mukařovským. Není tu — v oné chvíli — větší, mnohostrannější a inspirativnější osobnost než právě on. Kdyby tu byl — od samého počátku — a stále tu je Mathesius; zůstává sice i dále v čele, tiché, samozřejmě hrdinství, jímž se vyznačuje už po léta, ještě od dob před založením Kroužku, jeho zápas s postupující nemocí a právě tak i tichý a zcela samozřejmý vzdor, s nímž jako pravý bojovník využívá všech možností, které tu ještě zbyly, přemýšleje už o těch, *které čekají*, ho obdařily jsoucností bezmála mytickou. V bytost naprosto mytickou, která již našístí není a žel ani nebude z *tohoto* (našeho) světa, se proměnil i druhý zakladatel a neinspirativnější osobnost Kroužku, Roman Jakobson. Unikl takřka zázračně a na poslední chvíli, zůstaviv v Brně své oddané žáky (rozloučili se s ním překrásným pamětním spiskem s *Pozdravem a díkůvzdáním*¹⁶⁾ rektora Masarykovy univerzity a zá-

jiná verze přepracovaná, původně psaná anglicky a datovaná 1941–1976, je v *Příspěvcích*.

15) Mathesius v „České vědě“ mluví takto sice o *odvaze* a rozlišuje odvahu individuální a korporativní, ale o *oddanosti* lze tvrdit toléž.

16) *Romanu Jakobsonovi — Pozdrav a díkůvzdání* (Brno: Spolek posluchačů filologie, 1939) je drobnou bibliofilie formátu A6 obsahující protestní *laudatio* Arna Nováka „Tvůrčí znalec staročeského básnictví — Pozdrav a díkůvzdání“, staročeskou básně „Slovce M“ a dvě básně Vítězslava Nezvala, totiž „Roman Jakobson“ (*Sklenný havelok*) a „Dopis Romanu Jakobsonovi“ (*Zpáteční listek*). Ocituje aspoň závěr protestu Arna Nováka: „Bohdá, sledujeme se opět i s Jakobsonem profesorem tam, kde jest jeho pravé místo. Nebylo by možno vědecky a kulturně žítí, kdyby trvale měli nepovolání rozhodovati o vyvolených.“

rovení i člena Kroužku, Arna Nováka — nikdo netuší, že z jeho strany je to rozžehnutí předsmrtné — jakož i básněmi Nezvalovými), v Praze pak zdecimovaný Kroužek; on sám dlí pro tu chvíli kdesi v zemích severských ság, odkud brzy odpluje, nejspíš po trase vikingských mořeplavců do Ameriky. Stále však zůstává aktivním členem Kroužku, přispívajícím na dálku do Mathesiových sborníků, zahalen pseudonymem Olaf Jansen. Knižně Trubeckoj, další legendární osobnost, „přespolní“, leč zcela pravidelný účastník pražských přednášek a debat, je už mrtev, zbývá tu sice celá řada vynikajících odborníků, bohužel však zaměřených až příliš úzce na vlastní specializaci. Naštěstí je tu Mukařovský. Člen Kroužku, tohoto kosmopolitního sdružení, vzápětí po jeho založení, známější však teprve poté, co vychází — v češtině — méně kosmopolitní *Slovo a slovesnost*, než dokud jedinou známkou života Kroužku byly jeho internacionální, cizojazyčné *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, Mukařovský, tak *odhodlaně provinciální*,¹⁷⁾ je samým předmětem svého zkoumání intimně spjat s rodnou zemí a s mateřským jazykem, dokonce mnohem důvěrněji než jazykozpytci a neskonale uvědoměleji než básníci! Úředně je sice estetik, jeho estetika je však především estetikou jazyka. Kdo jiný by tedy mohl, teď a tady, zosobnit nejlepší tradice Kroužku než tento vynikající vysokoškolský pedagog, právě zbavený — tak jako celá akademická obec — možnosti univerzitního působení. Ač málem padesátník a generačně spíš vrstevník Karla Čapka, na jehož úmrtí v době protičapkovských štvanic („veřejný nepřítel číslo tři“!) zareaguje tím nejvýmluvnějším způsobem, dvěma skvělými, překrásnými a statečnými studiemi, je u všeho a při všem, co imponuje mladým, ba i umělecky nejmladším. Má za sebou úctyhodné dílo, zasáhnuvší pronikavě do

17) Těmito slovy („resolutedly provincial“) charakterizuje Mukařovského jeho někdejší mladý kolega z Kroužku, teď už profesor na Yale, ve své studii „Literary Theory and Aesthetics of the Prague School“, Viz Weltek, René, *Disorientations — Further Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale UP, 1970, s. 275n.

18) Výkladem a rozbořem Ingardenova vskutku epochálního *Das Literarische Kunstwerk* se Mukařovský podrobně zabýval po celý studijní rok 1933/34 ve svých přednáškách „Filosofie jazyka básnického“ a „Filosofie básnické struktury“. Vydali je — dosud nepublikované — a okomentovali Milan Jankovič a Miroslav Procházka ve *Wiener Slavistischer Almanach*, Band 8 (1981), s. 13–116. Obsáhlou odvolávku na Ingardenovo *O poznávání díla literackého* najdeme v Mukařovského studii „Genetika smyslu v Máchově poezii“, původně otiskované v jím redigovaném „sborníku pojednání Pražského lingvistického kroužku“ *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha: Borový, 1938.

mnoha oborů (versologie, film, historická poetika, výtvarné umění, divadlo, komparatistika, Vancura, Máchu, Čapek, Masaryk). Ne-napsal sice nic tak systematického jako Ingarden (o kterém však vzápětí přednášel¹⁸⁾), Bühler (na něhož okamžitě bystře zareagoval, postřehnul, jak skvěle se jeho *instrumentální schéma řeči* doplňuje s učením ruských formalistů), Zich či Trubeckoj, jeho *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* či jeho příspevek „L'art comme fait sémiologique“ jsou však práce neméně promyšlené a bezmála stejně fundamentální, zároveň však postihující a vysvětlující — v souladu s Mukařovského „menšími“ studii — to nejdůležitější: proteovský charakter uměleckého díla. Při všem a přese vše zůstává až neuvěřitelně otevřený vůči nejrůznějším podnětům, ať už je přináší surrealismus a vůbec umělecká avantgarda, či teleologie Englišova, fenomenologie Husserlova, Ingardenova i Landgrebova, idealistická dialektika Hegelova (doporučovaná prý Jakobsonem a zvlášť naléhavě připomenutá Čyževským), či odvažně (a tudíž kačírsky) uchopená marxistická filosofie jazyka v pojetí Vološinovově, případně (brzy už jen anonymně) učení o dynamické rovnováze v pojetí Bucharinově: sotva lze najít učitele inspirativnějšího a „náhradní univerzitu“ podnětější než jím ztřešňovaný Kroužek. Není divu, že mladý student, neméně otevřený nejrůznějším podnětům, dychtivě studuje onu doktrínu otevřenou tolika doktrínám a cele se s ní ztotožní.

„Drama jako básnické dílo“ je toho — od prvního do posledního řádku — přesvědčivým dokladem, současně však i dokladem citlivosti proniknout ještě dál. Veltruský zkoumá drama, dramatičku, „dramovost“¹⁹⁾ a první, nač naráží, je až triviální fakt, že literaturu či, jak říká Veltruský, básnictví je umění, jehož výhradním

19) Tento anachronický novotvar jsem si dovolil uvést po vzoru Jakobsonovy *literarturnosti* (*literariness*) pro pojmenování oné vlastnosti, která dělá drama dramatem. Je to snad až příliš ztřeštěná hypotéza, ale kdo ví, zda takto, *jakobsonovsky*, jako „slovnost“, spíše než čistě jungmannovsky či wollmannovsky, by se nedala číst druhá polovina názvu *Slovo a slovesnost* — nikoli tedy jako „umění slova“, tak jak se tento název obvykle překládá do angličtiny (Word and Verbal Art) —, ale spíše jako „... a co všechno umí slovo“, tedy trochu ve smyslu Dedekindova *Was sind und was mögen die Zahlen* (Co jsou a co všechno umějí čísla). Kdo může vědět, zda snad i tento nečekaný význam slova *slovesnost*, tedy *slovnost*, neprobleskl kdysi hlavami „otcům zakladatelům“, když pro časopis navrhovali jméno? Docela pěkně by se to ostanně týmovalo s tím, jak velkou pozornost věnoval nově založený časopis právě divadlu, přestože sama *komediantská* schopnost slova, to jest schopnost *hrát jiné* slovo, totiž *jiný (situační) výskyt téhož slova*, a tím i fragmentárně (synekdochicky) evokovat celou onu *jinou* situaci, nepřišla nikdy na přetřes!

materiálem je jazyk. V tom se shodují všichni, od Zicha či Ingar-
dena až po Mukařovského (Bachtin je ještě hluboko za horizon-
tem a Platon jakožto Ur-Bachtin spolu s ním²⁰), a Veltruský nemá
nejmenší důvod, proč by se měl snad pokoušet takovouto napros-
to zřejmou pravdu zpochybnit. Právě tak nezapočítává ani oka-
mžik o tradičním aristotelském dělení poezie na lyrickou, epickou
a dramatickou, vždyť právě ono tvoří onen prastarý, leč dodnes
platící náčrt světdílů poezie na *orbis terrarum* literatury, uvnitř
něhož podniká — zatím prstem po mapě — své první výzkumy.
Mapy, na něž spoléhá a které ho podnítily k jeho vlastním výpra-
vám, jsou především dvě, obě načrtnuté Mukařovským. Ta první je
výsledek jeho vzrušujícího, vskutku dobrodružného speleologic-
kého průzkumu *Genetiky smyslu v Máchově poezii*. Ta druhá — spis
produkt laboratorní analýzy a lingvisticko-estetického vyhodnoce-
ní výsledků všech dosavadních terénních či subterénních explora-
cí — shrnuje vše názvem svého jediného, bezmála geologic-
kého předmětu zkoumání, názvem *O jazyce básnickém*. K tomu se
pak připíná i mapa třetí a pro Veltruského vlastně nejdůležitější,
orientační náčrt končiny zčásti už uvízlé v kartografické síti mapy
předchozí, končiny (či dvoukončiny, něco jako Čechy a Morava či
Bosna a Hercegovina!) tradičně nazývané *Dialog a monolog*. Nejsou
však to vše jen podněty a výzvy k dalším výzkumům? Je tedy mož-
no odolat a nevyrazit, takto vyzbrojen, nedočkavě vstříc příštím
objevům?

Co je to však *dialog*? To, co mluvíme a jak mluvíme, vzájemně
se při tom střídající, když spolu mluvíme v životě, nebo to, co čte-
me orámováno uvozovacími znaménky v knihách toto vše jen po-
pisujících, eventuálně to, co sledujeme při divadelních předsta-
vách toto vše pouze zpřítomňujících? Není snad to, čemu říkáme
„dialog“ v literatuře (třeba i ve filosofických komediích²¹) Platon-
ových) či na divadle, samo už cosi jako mapa, lépe: *plastická*, ne-li
dokonce *živá* mapa přesně oněch končin, mapa pořízená — či zno-
vu a znovu pořízovaná — badateli, jimiž jsme my sami, docela oby-
čejní lidé, nijak zvlášť nezainteresovaní na takovémto bádání, pře-

20) Mám na mysli bachtimovské či genetické prožetí („jako by mi v hlavě roz-
svítil stowattovou žárovku“ a následně přihlášení se k Platonovu rozlišení *mi-
mesis a diegesis*, jak se k němu David Lodge přiznává v knize *After Bachtin —
Essays in Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990, s. 6–7.

21) Odvolávám se zde na *komediální*, ba *divadelní* (nikoli „divadelní“ pouze v uvo-

sto však po celá tisíciletí znovu a znovu zachycující — sice jinými
prostředky než pojmovými, zato s udivující přesností, dokonce
v měřítku 1:1, tu „podle přírody“, tu „z hlavy“ — neustále se mě-
nící, přibíhají zmítané a vlnami omývané, nekonečně členité pobřeží,
ží oceánu lidské řeči? A není snad prvotní mapou tohoto pobřeží,
tímto pobřežím putující a sám o sebe a o nedokonalost lidského
sdílení zakopávající a za svými vlastními, případně partnerovými
klopýtnutími se ohlížející, je zaznamenávající či předznamenáva-
jící dialog sám? Není to všechno vpravdě závratný, v samé své pod-
statě fraktální problém nekonečné sebe- (či sobě-)podobnosti
a sebezrcadlení vodstev dialogu, kde literární či divadelní bada-
tel zkoumá a mapuje specifickou „dialogu“ v literatuře a na di-
vadle, „dialog“ na divadle či v literatuře se snaží vypořádat
(„jako živý“, „jen mluvit!“) dialog v životě, přičemž dialog v ži-
votě pochopitelně (co jiného mu zbývá?) pojednává život, včet-
ně dialogů, které v životě probíhají, atd., atd., nemluvě ani o dia-
lozích mezi badateli samými, s nimi či bez nich a o nich. Nejsou
snad — abychom parafrázovali Otokara Fischera a to, co napsal
o Mathesiovi²² — největší záhady rozsety po tu schůdných, tu
méně schůdných putováních každodennosti (tímto pobřežím),
a teprve pak, až v druhé řadě, po parkových chodnících litera-
tury a umění?

Mukařovský kupodivu není zaujat těmito problémy a tímto ne-
končným zrcadlením. Zajímá ho zrcadlení literární, nijak se však
nenamáhá odlišit zrcadla skutečná od zrcadel viděných pouze
v zrcadle či vymalovaných na obraze, a dokonce ani dialogy „pří-
rodní“ od jejich imitací na papíře či na jevišti. Zřejmě spoléhá na
to, že sami rozlišíme, kdy je řeč o jednom a kdy o druhém, jenže
ví to vždycky opravdu sám? Spíš se zdá, že tu máme co činit s kla-
sickým příkladem směřování, záměny, bezstarostné, ba nedbalé
konflace mapy a teritoria (snad omluvitelné právě zde, v tom ne-
končnu map, kde mapy mapují mapy a teritoria se nedohlídají!),
na jejichž rozlišení je v jiných svých pracích Mukařovský tak citli-
vý. (Vzpomeňme jen, jak ostře odliší u Karla Čapka *Povídky z jedné*

zovkách!) pojetí Platonových dialogů, jaké najdeme u Gilberta Ryle (*Plato's Pro-
gress*, Cambridge: UP, 1966), ale také bezmála dvacet let před ním („filosofické
komedie“) u Františka Novotného, *O Platonovi* I–IV, Praha: Laichter, 1948.

22) Fischer, Otokar, „Vzpomínka“, *Charisteria Guilhelmo Mathesio quinquagenario
a discipulis et Circuli linguistici Pragensis sodalibus oblata*. Praha: JČMF,
1932, s. 3–4.

kapsy, jejichž tématem je tajemství, od *Povídek z druhé kapsy*, jejichž tématem je samo povídání!²³⁾

Veltruský vytěží z Mukařovského poznatků, co se dá, a v nejmenším je nezpochybní. (Teprve po desetiletích se k problematice dialogu vrátí a navrhne, při vši účtce k pojetí Mukařovského, právě tak jako tak dosud nepřekonanému, jiné řešení.) Respektuje, ač je to opravdu s podivem (musí to přece vědět!), i samu terminologickou dvojici dialog vs. monolog, přinejmenším etymologicky krajně podezřelou: řecká předpona *dia-* a číslovka „dvě“ nemají přece pranic společného,²⁴⁾ a sugeruje-li nám to populární užití slova *dialog* hybridně spárené s novotvarem *monolog* či dokonce *trialog* (přestože tradice této filologické ostudy sahá až do středověku!), měli bychom být tím ostražitější. Jisté je, že podobnou dvojici potřebujeme, a existuje-li dnes dík bachtinovské inspiraci alternativní pojmenování (kupř. *monoglosie*, *heteroglosie*, *polyglosie*²⁵⁾), byl by to přece jen boj s větrnými mlýny pokoušet se s jejich pomocí „monolog“ a „dialog“ vytěsnit. Je třeba jen mít na paměti, že všude mimo divadlo jde o srovnávání nesouměřitelného. Co víc, jakmile na toto hybridní, „číslovkové“ pojetí přistoupíme, stane se „monolog“ (jednička stojí přece v řadě čísel před dvojkou) pojmem základním a „dialog“ (Angličan by možná řekl „duolog“) pojmem odvozeným a naše definice těchto pojmů (stejně jako myšlení o nich a v nich) nebezpečně cirkulární. Dialog, jakož i „dialogickou řeč“ pak totiž definičně ztotožníme s oněmi vlastnostmi, jimiž — jak to charakterizoval už Gardiner²⁶⁾ — se vyznačuje řeč *situacní* jakožto řeč (tak to píše i Veltruský) uskutečňující se „nejen v čase, nýbrž i v prostoru“ či jimiž, jak to popsal Karl Bühler, je nadáno *ukazovací pole jazyka* (Zeigfeld der Sprache), zatímco monolog se pak ztotožní s absencí tohoto zakotvení, cha-

23) Mluví o tom ve svých „Enklávách divadla“, totiž v studii „Slovo jako exponát, etc.“, viz pozn. 9.

24) Za podrobné filologické poučení — ba přímo otevření očí — vděčím univ. prof. PhDr. Karlu Janáčkovi, DrSc., na něhož tímto vědecké vzpomínám.

25) Clark a Holquist, citováni Davidem Lodgem.

26) U nás se s ním kriticky vyrovnal už Mathesius, hned v prvním čísle prvního ročníku *Slova a slovesnosti* (s. 42–46), v článku „Z nové anglické literatury o probleměch obecné lingvistiky“.

27) Kupodivu Bühlerova „Zweifelderlehre“ „nebyla v Praze nikdy populární“. Konstatoval to v diskusi po jedné ze svých pražských přednášek Paul Garvin (mgrf. záznam). Je to zvláštní, protože Bühlerovo *instrumentální schéma jazyka* (das Organon-Modell der Sprache) vysoce populární bylo. Buď jak buď, na Bühle-

rakteristikou pro *Symbolfeld* čili symbolové pole jazyka.²⁷⁾ (Poněkud z jiné strany se tohoto problému dotýká i Vachkovo zkoumání psaného jazyka, do značné míry odolávajícího situační závislosti jazyka mluveného.²⁸⁾ Ovšem tvrdím-li, že dialog na rozdíl od monologu je řeč plně zapojená do situačního kontextu teď a zde a definují-li dialog pragmaticky, situačně, jako řeč dvou či více účastníků, „objevují“ tím vlastně nakonec něco, co je analytickou vlastností („znakem“) obsaženým v samém pojmu dialog takto, totiž právě situačně, situačním rysem, definovaném, a neříkám tedy nic jiného, než že situační řeč je řeč zapojená do situace. (Kruh: napřed dialog definuji situačním rysem, pak tuto vlastnost s překvapením jakožto pro dialog charakteristickou na dialogu empiricky zjišťuji a odvážně zobecňuji.) Informační hodnota podobné charakteristiky je nulová i v případě monologu a priori charakterizovaného vypojením ze situačních vazeb, kterážto vlastnost je pak na něm s úžasem a posteriori objevena. Jinak řečeno, protiklad monolog vs. dialog, tak jak jej postuluje Mukařovský (na rozdíl od toho, čemu se říká monolog či dialog na divadle) je v podstatě pseudoprobém nebo aspoň špatně položená otázka, což zřejmě dobře rozpoznal Mathesius, když problém „monologické řeči“ zdaleka obešel a raději mluví o *souvislém výkladu*.²⁹⁾ Buď jak buď, Veltruský na esej svého učitele a jeho kruhové bloudění plodně naváže. Řekli jsme esej, a opravdu, Mukařovského stat není o mnoho víc (přestože se tváří mnohem důležitěji) než esej, onen Mathesiem skvěle charakterizovaný *lehký harcovník*.³⁰⁾ Veltruský teď pokračuje s poněkud těžší tonáží v Mukařovského průzkumu, vyhne se zrádným úsekům a proniká tam, kde se terén zdá nejslibnější, snad opravdu oplývající mlékem a strdím.

To je právě zcela nepochybně případ snad nejslavnějšího

rův „nepopulární“ axiom navázal později Jakobson svými „Shifters“ a k podobnému pojetí dospěli i nejrůznější teoretici „casual speech“, „indexicals“ atp. Strov. heslo „Ostension“, T. A. Sebeok (gen. ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Vol. 2 a 3, Berlin — New York — Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986.

28) Profesor Vachek o tom píše mj. i v téměř svazku *Čtení*, kde vyšlo i Veltruského „Drama jako básnické dílo“.

29) *Čeština a obecný jazykozpyt* — *Soubor statí*. Praha: Melantrich, 1947.

30) „Nezapomínejme, že literární esej, nezátížený vědeckým aparátem, je lehký harcovník, který dovede daleko pronikat do nezbádaných oblastí a ukazuje tak zhusť cestu soustavnému studiu odbornému.“ Opelík, Jiří, *Lehký harcovník* (= *České myšlení*, 13). Praha: Melantrich, 1986, s. 293.

a nejčastěji citovaného místa z Mukařovského eseje „O jazyce básnickém“, totiž jeho typografického schématu *významové akumulace* (pravouhlý trojúhelník vytvořený z písmenek a mířící přeponou šikmo dolů). Provenience schématu je nejasná, zdá se, že se schéma tradovalo zejména v škole Brentanově — Carl Stumpf je dokládá z wüzburgských přednášek (1873) Brentana samého³¹ —, Mukařovský je však možná znal i z univerzitních čtení Zichových (dochovalo se jako marginálie v rukopisné pozůstatosti Zichově i v poznámkách jeho posluchačů³²), a považoval je tedy víceméně za obecný majetek, takže s tím, odkud se vzalo, si hlavu nelámá. Veltruský jde však hlouběji, prototyp nachází v Husserlovi (a svého učitele, který si není vědom těchto filiací, tím zaskočí: škoda, vědět prý to před rokem, když psal svůj esej, byl by své schéma vylepšil. „Při tom byl Mukařovského pojem významové akumulace sémanticky zpracovanejší než Husserlův pojem časového objektu,“ dodává k tomu Veltruský³³) poté, co v rukopisu své disertace obě schémata vzájemně porovnal.) Protektorátní cenzura mu ovšem „žida Husserla“ vyškrtne, čímž srovnání odpadne, jizva po amputaci však ne: je to taková malická pomsta na cenzorovi za tento surový zásah.³⁴ Zápletka pak má docela zajímavé pokračování, když Peter Steiner³⁵ po pětatřiceti letech znova objeví za Mukařovským Husserla, o to však v této chvíli opravdu nejde.

Důležitější než tento detail historický byl závěr logický. Jestliže adresát věty, tj. výpovědi, promluvy či „souvislého výkladu“ (vypůjčme si tento termín asi tak s jednorozměrným předstihem od Mathesia), sémanticky akumuluje významy přibližně tak, jak to popisuje Mukařovský, pak příjemce či pozorovatel, připslouchávající či

31) Oscar Kraus, *Franz Brentano*. Mit Beiträgen von Carl Stumpf und Edmund Husserl. München, 1918. Schéma je na s. 136.

32) Zmiňujeme se o tom v poznámkách k druhému vydání Zichovy *Esteriky dramatického umění*, (Praha: Panorama, 1986), s. 360.

33) Veltruský nám prozradí tuto podrobnost v poznámce ke své studii „Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics“, *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1b, Winter 80/81, s. 126.

34) Veltruského text ve *Čtení*, s. 436. První odstavec, počínající slovy „co bylo zjištěno v rozboru zde citovaném“ (a žádný rozbor citován nebyl) a končící slovy „modifikace jednotlivých nakupených jednotek“, je zřejmý pozůstatek cenzurované pasáže.

35) Peter Steiner v studii „The Conceptual Basis of Prague Structuralism“ na s. 351–385 Matějкова sborníku k paděštinám Kroužku. Srov. poznámku na následujících stránkách.

jednoduše svědek rozhovoru dvou (i více) vzájemně rozmlouvajících, kde promluvy jednoho a druhého se střídají, ba někdy i přerušují, a *souvislost výkladu* tím narušuje, případně čtenář zánamumu či rekonstrukce takového rozmluvy musí takto „sémanticky akumulovat“ simultánní kontexty³⁶ nejméně dva. Jde-li o četbu dramatu, musí pak navíc oba kontexty (či kontexty všech účastníků) akumulovat a integrovat („významově sjednotit“) v kontextu jediném („metakontextu“, řekli bychom asi dnes), v kontextu autora, který to všechno napsal, v kontextu „ústředního subjektu“, tedy básníka.

Veltruský to sice říká jinými slovy („subjekty“ se to v jeho a Mukařovského terminologii jen hemží³⁷), ovšem myšlenkový postup, jímž k stejnému závěru dospívá, zde doufám reprodukujeme správně. Jisté je, že výsledkem těchto úvah jsou pak nejúchvatnější a neobjevnější stránky Veltruského spisu, stránky, které se staly klasickými. Veltruský sám řadí tyto stránky do oné části svých úvah, které se zabývají, jak tomu říká, (významovou) *dynamikou* zatímco předchozí stránky věnované *pojmenování* (celá kapitola druhá, neméně objevná a úchvatná) patřily podle něho (a Mukařovského) do (významové) *statiky*. Protože však „statika“ a „dynamika“ zaujímají v terminologii Kroužku dost důležité místo, stojí za to se u těchto termínů chvíli zastavit.

Říkám „termíny“, protože s *pojmy*, které se za těmito dvěma termíny skrývaly, to nebylo vždycky tak jednoduché. Tehdy, na počátku let čtyřicátých, patřil sice původní význam, jež tyto termíny v Kroužku mývaly, málem k prehistorii, přesto se občas připomínal. Původně v Kroužku (a nejen v něm) „statika“ znamenala to,

36) Simultaneitu v dramatu a na divadle si zvolil jako předmět své práce, v té době ještě bez přímé znalosti Veltruského *Drama as Literature*, Wiebe Hogendoorn, *Lezen en zien spelen* (Leiden: Karstens, 1976).

37) Subjekty se to u Veltruského opravdu jen hemží, a Veltruský se za to pak v anglickém vydání dokonce omlouvá, vždyť anglické „subject“ je ještě mnohovýznamovější než české „subjekt“! Veltruský se tedy ospravedlní, na svém však trvá. Podíváme-li se do jeho studie „Dramatický text jako součást divadla“, zejména do původní verze, pochopíme proč. Vždyť v celé oné studii jde v podstatě právě o tento problém, o problém ústředního subjektu na divadle. V dramatu je jím básník. V divadle je jím však zároveň i herec, v jednom fonický rozlišitelném typu či stylu divadla spíše herec, v druhém („intonacním“) zase básník. Je až s podivem, že o režisérovi jakožto případném kandidátovi na ústřední subjekt a na hegmona divadelní struktury nenajdeme v původní verzi ani slovo, ve verzi definitivní stěží jediný odstavec!

čemu dnes po vzoru de Saussura říkáme (mnohem šťastněji, protože jednoznačněji) *synchronie*, zatímco „dynamika“ totéž co *diachronie*. Bylo to tak především v Mathesiově vskutku „prehistorické“, předkroužkovské, předválečné, a tudíž „pedsaussurovské“ (de Saussure zemřel 1913, jeho *Cours* byl, jak známo, zkompilován jeho žáky teprve posmrtně) habilitační práci *Opotenciální jeví jazykových* (1911). Mathesius zde navíc v závěrečné poznámce upozorňuje, že za ono rozlišení a poznání jeho důležitosti a zejména pak za poznání důležitosti *statik* vděčí profesor Masarykovi a jazykozpytné kapitole jeho *Konkrétní logiky*. Snad není zbytečné připomenout ještě jednou, že jsme dosud stále v době předválečné, a tedy i „předmasarykovské“, rozuměj „předprezidentské“. ³⁸⁾ Později, v době po založení Kroužku, prosazuje Mathesius prvenství *statiky* znova a znova, na tržištích domácích i zahraničních. Hned při internacionálním debutu sotva založeného Kroužku na Prvním mezinárodním kongresu lingvistů v Haagu prosadí pak Mathesius *statiku verbis expressis* do pěti z celkem šesti tezí společně podaných Pražským a Ženevským kroužkem a přijatých plénem. ³⁹⁾ Potud *statika*, tak jak jí původně rozuměl Kroužek, a i když ji jako termín brzy vyměnil za „synchronii“, zásada zůstávala. ⁴⁰⁾ Snad příliš nepředbíháme, konstatujeme-li už teď, že pokud akceptujeme Mathesiovu a Masarykovu „statiku“ a „dynamiku“ a ztotožníme-li je navíc — tak jak to dělal Masaryk — s *teorií a historií*, ⁴¹⁾ zjišťujeme, že „Drama jako básnické dílo“ stejně jako Zichova *Estetika* je práce *statická*, ryze teoretická, či, jak by to nazval de Saussure (a jak to platí i o jeho vlastním díle), *synchronistická*, dokonce — řečeno jeho termínem — *panchronistická*, vždyť přece „*všechna* bás-

38) Mathesiovu klasickou studii umístil prof. Váček pochopitelně do čela svého mathesiovského výboru *Jazyk, kultura a slovesnost* (Praha: Odeon, 1982). Odkaz na Masarykovu *Konkrétní logiku* je pod čarou na s. 28. Ostatně Mathesius dovede být vůči Masarykovi i kritický, je zajímavé, že právě tam, kde se sám Masaryk odchýlí od argumentů *statických* a uchýlí k pochybným argumentům „dynamickým“, historickým, jako např. v historizujících pasážích *České odlišky*. Viz *Kulturní aktivismus*, titulní studie, s. 16.

39) *Premier Congrès international de linguistes, à la Haye (Binnenhof) du 10–15 Avril 1928. Propositions*. Nimègue: Librairie Richelle, s. 85–86.

40) Ne každý byl ovšem takový nadšený bojovník za synchronii jako Mathesius, takže i výklad o historické mluvnické angličtině počínal prý „zezadu“, kapitolou o angličtině současné! Na rozdíl od něho Jakobson, tento *tvůrčí znalec staročeského básnictví*, proklamoval už z tohoto profesionálního hlediska zásadu překlenutí rozdílu mezi synchronií a diachronií. Ostatně počínaje léty třicátými dostávala *statika* oproti dynamice cejch čehosi nižšího, primitivnějšího, metodicky

nická díla se skládají v podstatě z týchž složek“ (tak to hned v úvodu obhajuje a kurzivou zdůrazní její autor), a nikoli práce *diachronistická, historická*, jaké převážně ve svých studiích z *historické poetiky* produkuje Mukařovský. Zapamatujme si to. Téměř vše, co Veltruský napíše, patří sem, do *statiky, synchronie* (či *panchronie*), zkrátka *teorie*. Nejen v estetice, ale i v jiných oborech.

Ve vlastním textu své práce však Veltruský — podobně jako předtím Mukařovský — termínů „statika“ a „dynamika“ užívá jinak. Spojuje je oba s adjektivem „významová“ a dostává terminologickou dvojici „významová statika“ a „významová dynamika“, což není dvojice právě nejvýstižnější. Veltruský — v intencích Mukařovského — s ní však pracuje, a teprve v samém závěru práce, ve dvou finálních odstavcích, dospěje k formulacím tak pronikavě lucidním, že v jejich světle můžeme znova přehledit vše, co jim předcházelo.

V zmíněných dvou závěrečných odstavcích se totiž „antinomie významové statiky a dynamiky“ vidí jako protiklad dvou aspektů skutečnosti. Onoho, dle něhož se skutečnost „jeví rozložena v jednotlivé fakty“, takže „pro stromy nevidět lesa“, a onoho, přičemž se skutečnost, díky tomu, že na ni „hledíme s jistým odstupem [...] jeví [...] jako kontinuum“. Diskontinuum versus kontinuum je ovšem něco docela jiného než protiklad „statiky“ a „dynamiky“. Má to co dělat i s protikladem diskrétního a spojitého (trochu bych se zdráhal říci „digitálního“ a „analogového“, i když je to totéž), a výraz „rozkloubenost“, vyskytující se v téměř odstavci, zvlášť když si ho přeložíme do angličtiny („disjointness“), naznačuje, že nejsme tak daleko od pravdy. Nepochybně je třeba

snad prvotního, ale pouze přípravného. Souviselo to nepochybně s kultem procesuality, která se prosazovala v nejrůznějších disciplínách od atomové fyziky až po lingvistiku (Whorf a jeho výklad prý „procesuálního“ jazyka Hopi), muzikologii (Asafjev), „dynamickou logiku“ (Miloš Materna) atd. Obávám se, že něco z onoho despektu vůči *statice* uplulo i na Mukařovského a Veltruského rozlišení těchto dvou aspektů. Ostatně i v hovorovém, neterminologickém užítí těchto slov najdeme jakýsi despekt k *pouhé* *statice* a obdiv k daleko vitálnější a — dynamičtější! — *dynamice*. Koneckonců ani sám Mathesius — třeba v poněkud patetickém závěru „České vědy“ — se podobnému neterminologickému užítí slov „statický“ a „dynamický“ („světová dynamičnost“) neubránil, ba nebránil!

41) Referoval jsem o tom na československo-americké konferenci U kořenů moderní teorie umění (Praha 1989) v příspěvku „The Role of Synchrony in the Semiotic Thinking of Masaryk, Mathesius, Otakar Zich and Karel Čapek.“ Rozmnoženina.

rozumět „static“ a „dynamic“ takto, trochu ve smyslu „diferenciálu“ a „integrálu“. Tím spíš, že „rozkloubenost“ je slovo krásné a přiléhavé, a co víc, pro Mukařovského příznačné: funguje téměř jako *Leimotov*, rozhodně však jako *sémantické gesto* získané frakcionovanou destilací v studii o *genezi smyslu v Máchově pozíci*, a to, že je najdeme i zde, v samém závěru studie Veltruského, určitě není čirá náhoda, spíš je to skrytá citace a diskrétní narážka, plná obdivu k onomu překrásnému výrazu raženému z ryzího stříbra v dlíně přímo (minc)mistrovské.

A ještě něco. V „Herectví a chování“⁴²⁾ jedné z vrcholných studií, které pak Veltruský bezmála po čtyřiceti letech napíše, najdeme v poněkud jiném kontextu — ale i herecký výkon je husserlovské časové jsoucnou — obdobný problém popsany v obdobných termínech. Rozebírání a sestavování, *breaking down & building up* (v anglickém originále to zní zvlášť působivě), podle Veltruského dvě techniky či dvě fáze těžce techniky příznačné pro každou vyspělou hereckou školu kdekoli na světě, a tudíž cosi jako herecká *universalita*, neřekají nic jiného než naše osvědčená *sémantická statika & dynamika*. Osvětlí to nádherný příklad.⁴³⁾ Básník Ilevtušenko, poté co si jednou na vlastní kůži zkusil, co to obnáší, poklonil se herectví jako domněle sice nejlehčímu, ve skutečnosti však nejobtížnějšímu umění, a charakterizoval je jako umění vzít prkno, rozdrtit je na třísky, ty třísky pak složit, slepit, ohoblovat a udělat z nich dokonale hladké prkno k nerozeznání od původního. Bud' jak bud', ani jazyk nepostupuje jinak. (Koneckonců sám Mathesius to popsal podobnou analyticko-syntetickou pojmovou dvojicí „pojmenování“ a „usouvztažnění“.) A pokud jde o počítačovou virtuální realitu, tento (prozatím) *dernier cri* v oboru časových jsoucnů, ani jejím tvůrcům nezbyvá než počínat si při jejím programování nachlup stejně.⁴⁴⁾

Drama, jako každé básnické dílo — a my je přece chceme považovat za čistě básnické dílo —, je dílo, jehož jediným materiálem je jazyk (tak to ostatně tvrdí mj. už Otakar Zich). Veltruský v těchto souvislostech spíš několikrát připomene — poněkud paradoxně

42) „Herectví a chování“ je obsaženo v souboru *Příspěvků* vydaných Divadelním ústavem.

43) Vděčím za něj prof. Josefu Karlíkovi z Janáčkovy akademie múzických umění.

44) Laurel Brenda, *Computers as Theater*. Reading, Mass.: Addison — Wesley, 1991, 1993 případně moje recenze této knihy *Svět a divadlo* 5/1995 a 6/1995.

— jeho „nehmotné významy“. Ovšem vypůjčíme-li si distinkci z neméně průkopnické studie Vachkovy, vyšle současně v téměř svazku *Čtení*, stojí za to konstatovat, že drama jako básnické dílo je dílo vytvořené sice v jazyce psaném (o tom se Veltruský výslovně nezmiňuje), že však reprezentuje jazykem psaným jazyk mluvený ve vši jeho akustické hmotnosti (ani toto rozlišení nerozpracovává, i když je nejspíš předpokládá), zároveň však určené *k tichému čtení*. To je okolnost, kterou Veltruský patřičně zdůrazní, jinak by tu bylo nebezpečí, že uhne od směru, který si předsevzal za každou cenu sledovat.⁴⁵⁾

Kupodivu první věc, na kterou své „čtenářské“ pojetí dramatu zaměří, jsou *fónické kvality jazyka*, tj. kvality *zvukové*, nikoli však jazyka „zvukového“, mluveného a slyšeného, leč právě *psaného*, lépe řečeno *(tiše) čteného*. Nedá se popřít, že něco takového existuje. Podobně jako dirigent, který „čte partituru jako noviny“, to, co čte, „v duchu“, tj. ve své imaginaci, *virtuálně* „slyší“, „slyšíme“ i my to, co čteme. V případě *novin* „čtených jako noviny“ je fónická složka zřejmě minimální, ne-li nulová (ledaže by zněla hlasem pouličních vyvolávačů), v případě veršů a rýmů zřejmě maximální, a v případě dramatu, ať už ve verších (což je případ, jímž se Veltruský kupodivu výslovně nezabývá) či v próze, zřejmě dosti výrazná. Proč by jinak hned jeho první ukázky, ať už české či anglické, byly příklady rozdílů právě v této fónické oblasti, totiž rozdílů mezi dialogy s převahou intonace, dialogy založenými na expiraci a konečně dialogy nesenými tímž. Přesně toto je ovšem obsahem jedné z kapitol Mukařovského eseje „O jazyce básnickém“ (nehledě na několik dalších konkrétních aplikací a analýz) a Veltruský spěchá s další aplikací (a tím i důkazem univerzální platnosti těchto rozlišení). Dokonce tu výslovně cosi jako zákon, totiž obecný negativní soud (suverénně tvrdící, že): *Necxistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly nesený intonací, repliky druhé osoby expirací*. To Mukařovský je mnohem opatrnější.⁴⁶⁾ Výslovně cosi podobného („Intonace a expirace se totiž navzájem vyvažují; — „je-li [...] text zaměřen na intonaci, nemůže být zároveň

45) Opravdu, cena je někdy vysoká: jak kupříkladu v tomto čistě literárním pojetí vysvětlit onen typ repliky tak zcela nepopíratelně neliterární a (konvenčně) divadelní, protože určené *publiku*, jako je tzv. *poznámka stranou*?! Veltruský ji neváhá prohlásit za *určenou čtenáři*, ale příznivce, není to trochu přitažené za vlasy?

46) Mukařovský se tím zabývá v oddíle III — „Zvuková stránka básnického jazyka“ své klasické studie „O jazyce básnickém“, kde také najdeme citované výroky.

zaměřen na využití hlasového zabarvení [...]“⁴⁷), je si však velice dobře vědom, že všechny soudy v této oblasti *fonologických*, natož pak (obecně) *zvukových* kvalit⁴⁸) psaného (očima vnímaného) textu, jsou hypotetické a subjektivní. Mallarmé sice chtěl, aby se jeho básně považovaly za partituru, a Nelson Goodman⁴⁹) sto roků po něm podá přísný matematickologický rozbor umožňující exaktně stanovit, co partiturou je a co jí není a které vlastnosti skladby lze notací jednoznačně zaznamenat či předznamenat a které ne, ovšem i když psanému slovu přízná v jisté míře notací charakter (vůči slovu mluvenému, nikoli vůči skutečnosti slovem popisované!), přesně ony vlastnosti, o něž zde jde (intonace, expirace, timbre), považuje za písmem, ba ani notací nezachytitelné. Veltruský je však nadán takovým „vnitřním slyšením“, že si troufá takto „slyšet“ snad každé básnické dílo. Má proto sympatie i pro Sieverse⁴⁹) a jeho *Schallanalyse*, vteřejší než Mukařovský či Jakobson a nesrovnatelně vteřejší než vyslovené kritický Mathesius, dokonce snad i pro Sieversovu bezmála „grafologickou“, ba přímo „daktyloskopickou“, ne-li „proutkářskou“ schopnost číst takto jakýkoli literární text a identifikovat na základě fonických kvalit zakódovaných v autorově stylu (tj. ve výběru a pořadí slov) „otisky prstů“ jeho autora. (I my často, čteme-li dopis, jako bychom slyšeli důvěrně známý hlas jeho pisatele. Sievers však takto rozpoznával po hlavě i autory dávno mrtvé a nikdy předtím neslyšené!) Buď jak buď, Veltruský čte takto nejen Máchu či Čapka — to ostatně uměl už Mukařovský —, ale i Mahena, Bozděcha či bratry Mrštíky, časem i Oscara Wilde a snad (přeháním) i čistě „grafické partitury“ typografických básní Apollinairových!⁵⁰)

Dostali jsme se na velmi delikátní pole ryze individuálních

47) Na „disharmonické momenty“ poetiky a fonologie upozorňuje Miroslav Červenka v knize *Obhlédání zevnitř*, Praha: Torst, 1996, s. 114–119.

48) Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1968. Jádrem Goodmanova přístupu je právě kapitola pátá, teorie notace, stanovující pět přírodních matematickologických požadavků na notaci, jímž se kupodivu psaný jazyk jakožto „notační schéma“, tedy řecké *partitura skladby pro mluvený jazyk*, (jak který a jak kterému!) poměrně těsně přibližuje.

49) Motorika pohybu mluvidel není nic než součást (somatické) motoriky vůbec, tohoto výhradního materiálu herectví (také však posluchačství, a důležitější část tohoto materiálu diváctví i čtenářství), součástí tisícerými nitkami spojená s jinými součástmi, a právě to Veltruského na Sieversovi poutá nejvíce. Píše o tom v jedné ze svých posledních prací (1991) „Zvukové vlastnosti textu a hercův hla-

osobnostních kvalit a kritérií, podмінěných zcela nepochybně i dobou, generační zkušeností, soudobou uměleckou praxí a vládnoucí estetikou normou nejen literární, ale i divadelní (o čemž se ve Veltruského studii, odmítající zabývat se dramatem jako součástí struktury divadelní, pochopitelně nemluví⁵¹).

Povšimněme si proto už jen jediné věci z Mukařovského strukturalistického učení, kterou — na rozdíl od věcí právě vypočítaných — ve Veltruského studii nenajdeme. Není tu téměř zmínka o estetické funkci, onom jiskřivém, obřím démantu, zasazeném klenotníkem Mukařovským do samého středu funkcí Bühlerových, kde tak citelně chyběla a kde teď korunuje dílo. Veltruského mlčení v tomto případě rozhodně neznamená nesouhlas. Nač však nosit dříví do lesa a dokazovat nepopíratelné, když píše o něčem jiném. Nepíše přece práci estetickou, jako spis *genologickou*, práci zabývající se specifickými odlišnostmi (a zákonitostmi) jistého *druhu* poezie, básnictví *dramatického*. Estetická funkce k této specifickému, tedy „druh vytvářejícím“ *odlišnostem* přece nepatří. A pokud ano, jako v kapitole páté, Veltruský si na ni včas vzpomene.

3

Veltruského „Drama jako básnické dílo“ zaujímá mezi strukturalistickými pracemi místo zcela jedinečné. Vyšlo roku 1942, poprvé u nás, česky, podruhé pak roku 1977, v Nizozemí, anglicky.⁵²) Obě verze, tu první, českou, i druhou, ono anglické „vydání poslední ruky“, psal sám autor, obě však dělí „pouhých“ třicet pět let. Třicet pět let je víc než třetina století (a jakého století!), doba oddělující minimálně dvě generace. Mathesius si kdysi — v článku o čes-

sový projev“ (česky v *Přispěvích*), kde upozorňuje mj. na pronikavou studii Gerolda Ungeheura „Die Schallanalyse von Sievers“, *Zeitschrift für Mundartforschung* 31 (1964), s. 97–124.

50) Stov. Veltruského „Comparative Semiotics of Art“, Steiner, Wendy (ed.), *Image and Code*. Ann Arbor, Michigan UP, 1981, s. 109–132.

51) Naopak, mluví se o nich v předchozí Veltruského práci „Dramatický text jako součást divadla“, na kterou „Drama jako básnické dílo“ v lecčems navazuje. Zde se totiž tytéž fonické kvality najednou vidí — pardon: *slyší*, doopravdy slyší — materializovaný hereckým výkonem. Ten je ovšem do značné míry předurčen mj. i obsazením, a to zas v konečné instanci „slyšením“ textu, což vše, ač z hlediska metodické čistoty druhého spisu ne zcela košer — totiž ne zcela uchráněné potřisnění divadlem —, vyznívá právě proto mnohem přesvědčivěji.

52) *Drama as Literature*. Lisse: Peter de Ridder Press, 1977.

ké vědě — posteskl, že to, co jí zoufale chybí, je souvislost mezi jednotlivými vědeckými generacemi, a Veltruský, kdyby se chtěl řídit touto neblahou tradicí, měl by snad právo (nehledě na odstup geografický a na vzdálenost mezi tehdejšími dvěma světy) být generičtěji vzdálen i sám sobě. Veltruský však díky určitosti mravní i myšlenkové⁵³⁾ zůstává i ve změněném světě sám sebou. Nezaslouží si už jen proto naši pozornost?

„Drama jako básnické dílo“ v „původní verzi“ vyšlo za nacistické okupace, jenže *původní verze* to *právě proto* nebyla a být *nesměla*. Protektorátní cenzura zabránila otištění některých partií autorského textu (např. míst odvolávajících se na Ingardena či Husserla, ba dokonce i Dessoira), citací i ukázek, a tak původní verze jako celek zůstala bohužel jediné v rukopise. Že vůbec zůstala, je malý zázrak: vždyť ani archiv Karlovy univerzity nevlastní než verzi tištěnou, protektorátní — či, jak se tehdy říkalo, *protektokrátinní* —, jako doklad pro doktorské řízení docela stačila. Naproti tomu pro vydání v angličtině bylo lepší vycházet z rukopisu, když tu šťastnou náhodou byl, a ne se namáhat s jeho rekonstrukcí či psaním zbrusu nové práce. Je tedy anglický překlad nejspíš jen novou *variantou*⁵⁴⁾ verze původní, cenzurou nezkomolené (cenzurní zásah a šev po amputaci textu je v původním vydání náramně dobře patrný, na čemž si Veltruský dal opravdu záležet⁵⁵⁾), která tak byla aspoň ve své poangličtění podobě konečně k dispozici. Pokud jde o ukázky z dramatu, zůstaly na původních místech, jen vyměněny za nové, tentokrát pochopitelně nikoli z důvodů cenzurních, leč ze snahy vyjít vstříc anglickému čtenáři a nabídnout mu namísto úryvků z dramatu českých ukázky z literatury jemu povědomějších. Jak vidět, Veltruský nebyl co do předmětu svých analýz zdaleka tak *resolutely provincial* (nebyl důvod!) jako Mukařovský. V čem byl na-

prosto rozhodný, bylo to, že kromě nového názvu *Drama as Literature* a nových příkladů zůstala práce — s drobnými zjednodušeními v teoretických reflexích — přesně tak, jak byla. Veltruský výslovně odmítl svá někdejší stanoviska revidovat a předstírat tak, že „už tehdy věděl, co ví dnes“. Nejde vyrábět dokumenty, říká v Marsyovi Karel Čapek. Vyrábět dokumenty je podvod.⁵⁶⁾ A „Drama jako básnické dílo“ v té době už dokumentem bylo.

Díků Romanu Jakobsonovi a jeho americkému působení stal se totiž mezitím strukturalismus ze záležitosti československé záležitostí (co záležitostí? módou!) světovou. Ne ovšem v Americe, aspoň zprvu ne (slovo strukturalismus, přinejmenším v antropologii, do níž v anglosaském světě zcela logicky řadili i lingvistiku, ba ani v lingvistice samé, nebylo zde tak docela neznámé), ale v Paříži. V době, kdy u nás za válečných let *Čtení* vyšlo (a válečný papír, na němž je vytiskli, tu dobu nezapře), byl už Jakobson v New Yorku (*Moudrost starých Čechů*, zde dopsaná a vytištěná,⁵⁷⁾ případá se *Čtením* co do kvality papíru jakoby z jednoho vrhu!), s prozatímním působením na tamější francouzské exilové *École Libre des Hautes Études*,⁵⁸⁾ kde okouzil svého mladšího kolegu, antropologa Clauda Lévi-Strausse natolik, že z kolegy byl rázem žáček vysloveně dychtící po zasvěcení do tajů strukturalistické lingvistiky. To zapůsobilo jako spouštěč či roznětky, pozitivní zpětná vazba začínala, řetězová reakce se okamžitě rozjela, Lévi-Strauss své nové poznatky ihned aplikoval v antropologii (už na přelomu čtyřicátých a padesátých let se — za faktického předsednictví obou, krále i korunního prince — konala společná konference lingvistů a antropologů v Bloomingtonu⁵⁹⁾), tehdy byl ovšem Lévi-Strauss jako jakobsonovsko-proppovský neofyt svým domiciliem zpátky v Paříži, a za necelá dvě desetiletí se stala ze struktu-

53) Krypticitát (narážka) „[...] určitosti mravní i myšlenkové“ stejně jako předchozí postesknutí na přímou souvislost mezi našimi vědeckými generacemi — je další pocta Vilému Mathesiovi (*Kulturní aktivismus*, s. 21), a tím i Jiřímu Veltruskému.

54) Zajímavé rozlišovací kritérium, nikoli jen úzce textologické, zde nabízí Jan Osolobě ve své práci „Varianta, verze, jiná pověst (dvě pověsti)“. *Litteraria Humanitas I, Genologické studie*, Brno: UJEP, 1991, s. 221–224.

55) Jak velice Veltruskému záleželo na tomto švu, této jakoby živě na vlastním těle, dosvědčuje to, že na ni sám, byť i jen v náznamech, bez přesné lokalizace, jako by mimochodem, leč přece jen marnivě upozorňoval.

56) Jde o myšlenku z Čapkovy eseye o pornografii „Eros vulgaris“.

57) *Moudrost starých Čechů — Odvěké základy národního odboje*. New York: Československý kulturní kroužek, 1943. O problematičnosti toho díla píše ve vzpo-

mínkovém článku „Malá jakobsonovská reaktace, aneb O moudrosti *Moudrosti starých Čechů* a nemoudrosti vlastní“, *Litteraria humanitas IV, Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Universitas Masarykiana, 1996, s. 155–159. — Jakobsonova kniha vzbudila ovšem kontroverzi hned po svém vydání. Srov. studii Jana Leháre „Roman Jakobson: Moudrost starých Čechů (Nedokonalá polemika o smysl českých dějin)“, *Česká literatura* 1995, s. 39–56. 58) Upozorňují zde na vynikající diplomní práci plnou jedinečných dokladů, strojopis Pavliny Kuldánové *Roman Jakobson a jeho vztah k Československu*. Brno: UJEP, 1990.

59) Lévi-Strauss, Claude, Roman Jakobson, C. F. Voeglin and Thomas A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*. (= Supplement to International Journal of American Linguistics, Vol. 19, No. 2, April 1953.)

ralismu intelektuální (opravdu spíš intelektuální než intelektuální) pandemie.

Veltruský sám také trvale v Paříži (i když pak na šest let v New Yorku), měl po celou tu dobu docela jiné starosti a životní zájmy. Ne že by to vše nesledoval, strukturalismus zůstal z jeho určujících zážitků (i když pro něho, samozřejmě, už dávno ztratil půvab novosti), jen ho prostě nedělal. Dělal něco docela jiného, něco mnohem naléhavějšího a nesrovnatelně důležitějšího, něco, co nemohl dělat nikdo jiný. Zatím léta ubíhala, přišla Jakobsonova šedesátka — a k ní u Moutona festšrift *For Roman Jakobson*, a Veltruského příspěvek v něm nebyl —, přišla i sedmdesátka, a k ní u Moutona čtyřsvazková a (nejméně) čtyřjazyčné *Selected Papers*, jakož i nový, tentokrát třísvazkový festšrift *To Honor Roman Jakobson*⁶⁰ — a Veltruského příspěvek opět chyběl —, Lévi-Strauss, Barthes, Kristeva a celá ta skvělá a sotva vylíhlých strukturalistů chrtili jednu knihu za druhou. Zdálo se tedy vhodné připomenout aspoň anglosaskému světu, čím a kde to všechno začalo, tím spíš, že mezitím vyšel i Victor Erlich,⁶¹ podle něhož československý strukturalismus nebyl než pouhá odnož ruského formalismu, Piaget, který o tom všem píše a vůbec nic o tom neví, či anglický slovník historie idejí, podle kterého všechno začalo Piagetem.⁶² Pravda, bylo tu už pár knih dokazujících cosi jiného. V Bloomingtonu vyšla informativní monografie o „Pražské škole“ a krátce nato i obsáhlý výbor jejích nejdůležitějších spisů, v Belgii dokonce už předtím (ovšem pro vysoce odborné zájemce) její terminologický slovník,⁶³ vše laskyplnou péčí Jose-

60) Jakobson, Roman, *Selected Writings* I–IV, Gravenhage: Mouton, 1962, s. 196, etc. — *For Roman Jakobson*. The Hague: Mouton, 1956. — *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday* 11. October 1976. I–III. The Hague — Paris: Mouton, 1967.

61) Erlich, Victor, *Russian Formalism. History — Doctrine*. With a preface by René Wellek. The Hague: Mouton, 1955. O německém překladu Erlichovy knihy referoval u nás s jistým zadostiučiněním čelný odpůrce Kroužku — odpůrce „zprava“ — Václav Černý. Srov. jeho novinovou recenzi „Historie formalismu a soud nad ním“, *Lidová demokracie* 20. 6. 1965.

62) Jakobson to vše parodoval touto definicí: „Strukturalismus je filosofický směr vynalezený ve Francii, k němuž později přistoupili Američan Jakobson a Čech Hjelmslev.“

63) Vachek, Josef (avec Josef Dubský), *Dictionnaire de linguistique de l'école de Prague*. Utrecht — Anvers: Spectrum, 1960. Vachek, Josef, *The Linguistic School of Prague — An Introduction to its Theory and Practice*. Bloomington and London: Indiana UP, 1966, 1970. Vachek, Josef (ed.), *A Prague School Reader in Linguistics*. Bloomington and London: Indiana UP, 1967.

fa Vachka, kdysi nejmladšího z právě založeného Kroužku, původně vlastně fáma poloslepého Mathesia, tudíž svědka z neautentičtějších, odborníků z nejpovolanejších a pamětníků prvního řádu.⁶⁴

To vše se však moudře zabývalo výhradně lingvistikou, a vůbec ne ideologicky přísně střeženou uměnovědou či estetikou. Mukařovský totiž — po vzoru mnohých Galileů — brzy po únorovém převratu odvolal vše, več dosud věřil, a snad už ani v skrytu duše rouhavě nepomyslel, že *přece se točí*... Přestože sám se pak až příliš snažil své zpronevěře sobě samému nikdy, snad ani myšlenkou (natož pak slovy a skutky) nezpronevěřit, lidé z diaspory se přece jen pokoušeli jeho lepší minulost — a tím i lepší minulost československého uměnovědného strukturalismu — i proti jeho vůli prokázat.⁶⁵ Prvním počinem v tomto směru byla útlá čítanka Paula Garvina *The Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*,⁶⁶ nejdříve vlastně jen rozmnožený strojopis s čtyřmi ukázkami z Mukařovského a po jedné z Vodičky, a vidal z toho nejranějšího, právě touto studií kdysi oddebutovavšího, málem nezletilého Veltruského! Pak bylo podobných počínů houšt — ve Francii, v Německu, v Itálii, ve Španělsku, znovu ve Francii, v Německu, východním i spolkovém, atd. U nás mezi tím proběhla předsrpnová liberalizace, srpnová invaze (Romana Jakobsona, tehdy čerstvě odpromovaného doktora *honoris causa*, dvojnásobného, z Prahy a z Brna, zastihla pro změnu v Bratislavě⁶⁷), posrpnová „hrbitovní“ normalizace, takže o Veltruském se zase nedalo ani špitnout (Miroslav Procházka ovšem nešpítal, mluvil nahlas, a Bedřich Jičínský také⁶⁸), a kdy i výbor z Jakobsona musel — pro

64) Ještě před smrtí vydal své osobní svědectví v drobné knížce *Vzpomínky českého anglisty*. Praha: H&H, 1994.

65) Nebylo to vždy snadné. Například když v Americe připravovali autorizovaný, vskutku reprezentativní výbor Mukařovského prací, donutili „čestí copyright holders“ (?) amerického nakladatele, aby z Wellkovy předmluvy vyškrtl pasáž „sledující podrobněji Mukařovského kariéru mezi roky 1948 a 1971“. Jediným řešením bylo tedy požadavku „majitelů práv“ vyhovět a konstatovat to v *Publisher's Note* připojené k Wellkově předmluvě. Viz *The Word and Verbal Art — Selected Essays by Jan Mukařovský*. Translated and edited by John Burbank and Peter Steiner. Foreword by René Wellek. New Haven and London: Yale UP, 1997.

66) Washington: Georgetown UP, 1955, 1963.

67) Zmiňuji se o tom v „Malé jakobsonovské retraktaci“, citované výše.

68) Jičínský, Bedřich, „Divadelní znak české strukturalní školy — Od řeči úst k řeči těla a řeči věcí“, *Prolegomena scénografické encyklopedie* 13. Praha: Scénografický ústav, 1972. Prolegomena, Miroslav, „Předpoklady sémiologického rozboru divadla“, *tamtéž*, s. 11, a další studie, později souhrnně vydané v knize *Znaky dramatu a divadla*.

Vodíčkovu předmluvu —, ač vytištěn a vyvázán, z Knižního velkoobchodu rovnou naproti přes ulici do drtírný.⁶⁹⁾

Za takových okolností se padesátka Kroužku dala důstojně oslavit jediné v cizině. Ladislav Matějka, profesor slavistiky na Michiganské univerzitě v Ann Arboru, jen o pohlavek starší vrstevník Jiřího Veltruského a jeho dávný druh ještě z Prahy, přichystal nejvelkolepější akci exilových kroužkařů první, druhé a zčásti i třetí generace: nádherný, přestože jen paperboundový sborník k padesátému výročí Kroužku.⁷⁰⁾ A zde — ze starého přátelství — se podařilo to, co se už zdálo nemožné: přemluvit Veltruského, aby se po pětaticetileté odmlce — ano, po přetřžce trvající víc než třetinu století! — k strukturalismu a sémiologii (či teď už spíš sémiotice) vrátil a do sborníku přispěl svou úplně novou prací. Ten příspěvek stál za to. Obsáhl rovných sto tištěných stran, přesně jako Veltruského dávný příspěvek v *Čtení*, a navazoval právě tam, kde Veltruský ve svých dávných studiích a kritikách, psaných za války pro *Slovo a slovesnost*, přestal. Ostatně nemluví — aspoň doufám, že nemluví — o ničem tak úplně neznámém. Jak Veltruského „Contribution to the Semiotics of Acting“, tak i jeho další *příspěvky k teorii divadla* má dnes český čtenář k dispozici v souboru vydaném Divadelním ústavem.

Brzy nato newyorská *Drama Review* — tehdy nejprřednější americký divadelní žurnál vůbec — uveřejnila třetí nejranější práci Veltruského, jeho nikdy předtím netištěnou analýzu „Divadlo na chodbě“⁷¹⁾ (iniciátorem zde byl František Deák, mladý slovenský strukturalista takřkajíc třetí generace, tehdy člen redakčního triuvmvirátu zmíněné revue⁷²⁾), to však už v Holandsku u Petera de Riddera v Lisse vyšlo i naše *Drama as Literature*, a Veltruského návrat po vlastních stopách k problematice divadla, či v tomto pří-

69) Z původního vydání se zachránilo jen několik výtisků. Kompletní výbor vyšel z nové sazby teprve po čtvrt století. Jakobson, Roman, *Poetická funkce*. Uspořádal Miroslav Červenka. Předmluva Felix Vodička. Praha: H&H, 1995.

70) Matějka, Ladislav (ed.), *Sound, Sign and Meaning — Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (= Michigan Slavic Contributions, 6). Ann Arbor, University of Michigan, 1976.

71) „Theatre in the Corridor — E.F. Burian's production of *Alladine and Palomides*“, *The Drama Review* 23 (1979), 4 (T84), s. 67–80. O Veltruském se tu ovšem psalo dle Deákovi už předtím, v hutném informativním Deákově článku „Structuralism in Theatre — The Prague contribution“, *tamtéž*, 21 (1976), 4, s. 83–95.

72) Své nedávné knize *Symbolist Theater: The Formation of an Avant-Garde* (Baltimore: John Hopkins UP, 1993), která je dnes k dispozici i v slovenském pře-

padě *dramatu*, se tak hermeneutickým kruhem propracoval k samým počátkům. Za osmnáct let, která mu zbývala, napsal Veltruský nejen řadu pozoruhodných studií o divadle neloutkovém i loutkovém (ty máme, přeložené, ve zmíněné kolekci), ale i o výtvarném umění (Toyen, Brancusi), o dialogu, i o sémiotice umění, o Karlu Bühlerovi (na ty si zatím v češtině, a pokud jde o Bühlera, i v anglickém originále⁷³⁾ počkáme) atd. A v pozůstatosti — jako svou bezděčnou závěť — nám jako by odkázal svůj nejrozsáhlejší divadelněvědný spis, svoji *Esquisse d'une sémiologie du théâtre — L'école de Prague*. Vznikal pomalu, s přestávkami, celkem snad víc než deset let, velký náčrt či spíše soubor skic v nejrůznějších stadiu rozpracovanosti. Uspořádat jej se pokusila Veltruského paní a pokračovatelka, autorka jedinečné monografie o *Mastičkářích*⁷⁴⁾ a řady dalších, převážně medievalistických divadelních studií, Mme Jarmila Veltruská, a vydal jej zatím jen ve francouzském originále André Helbo jako samostatné číslo revue *Degrés*, vycházející v Bruselu.⁷⁵⁾

V čem se tedy Veltruský 1942 a nestárnoucí mušketýr *trente-cinq ou quarante-cinq ans* après od sebe liší? Pokud jde o „Drama jako básnické dílo“ a *Drama as Literature*, jak už víme, ničím podstatným. Veltruský si přísně zakázal udělat cokoliv, co by mohlo budit dojem, že věděl už tehdy, co ví dnes. Jenže „dnes“ opravdu věděl spoustu věcí, o kterých *těhdy* neměl ani tušení! Proměnilo se s těmito novými poznatky (přesně podle Husserlova a Mukařovského schématu vnímání časových jsoecen — existuje ostatně něco, co lze vnímat a co *není* časové jsoucno!?) nějak zásadně to, co znal dosud?

Například — pomineme-li nástup francouzského strukturalismu atd. a jeho postupné zbláznění — byla tu náhle z něčeho nic

kladu (Symbolistické divadlo, Bratislava: Tália-press, 1996), předsedal Deák „Poďakovanie“, ve kterém konstatuje, že práce „Otakara Zicha a českých strukturalistů“ (zde jmenuje samozřejmě i Veltruského) „ovplyvnili můj přístup k divadelnej vede a sčasti prispeli k napísaniu tejto knihy“.

73) S německou verzí v *Bühler-Studien I* (Eschbach, Achim, ed. a v tomto případě i překladatel, Suhrkamp, 1984) se Veltruský zřejmě nedokázal plně ztotožnit a rozeslal kromě separátů i xerokopie anglického strojopisu.

74) Veltruská, Jarmila F., *A Sacred Farce from Medieval Bohemia — Mastičkář* (=Michigan Studies in the Humanities, 6). Ann Arbor: University of Michigan, 1985.

75) Veltruský, Jiří, *Esquisse d'une sémiologie du théâtre. Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique*, 24 (1996), No 85–86, c 1–172.

kybernetika a rozčísila dvacáté století ve dvě, na dobu před svým příchodem a po něm. Ať tak či tak, Jakobsona ovlivnila. Jakobson se k tomu sám přiznal na konferenci lingvistů a antropologů v Bloomingtonu.⁷⁶ Sám ostatně — přizván na jednu z interdisciplinárních konferencí, na nichž se kybernetika rodila, měl vydatnou příležitost nadýchat se oné tvořivé atmosféry, ne tak nepodobné jedinečnému ovzduší Kroužku.⁷⁷ Jakobsona tedy kybernetika ovlivnila. Ovlivnila i Veltruského?

Snad nejznámějším dokladem kybernetického či lépe řečeno informačněteoretického ovlivnění je Jakobsonovo slavné komunikační schéma z jeho improvizovaného *closing statement* konference o lingvistice a poetice.⁷⁸ Jakobson, pravda, nekopíruje — na rozdíl od mnohých dalších, kupříkladu i Umberta Eca⁷⁹ — Shannonovo schéma komunikačního kanálu a kódované zprávy putující od zdroje ke kódovači a odtud přes dekódovač na místo určení; Jakobson jasně rozpozná, že toto schéma je pro tento účel přes příliš technické, a inženýrským detailům se vyhne (za což ho Shannon, pokud to vůbec zaznamená, určitě pochválí), nicméně *zpráva*, *odesílatel*, *kanál* (přejmenovaný na *kontakt*), *adresát* i *kód*, to vše v Jakobsonově schématu figuruje a všechno to jsou pojmy kybernetické. Co víc, Jakobson — tak jako už deset let předtím, rovněž

76) „For the study of language in operation, linguistics has been strongly bulwarked by the impressive achievements of two conjoined disciplines — the mathematical theory of communication and information theory. Although communication engineering was not on the program of our conference, it is indeed symptomatic that there was almost not a single paper uninfluenced by the works of Shannon and Weaver, of Wiener and Fano, or of the excellent London group.“ Lévi-Strauss, Jakobson, Voeglin a Sebeok, *Results...* s. 12.

77) Srov. Heims, Steve Joshua, *The Cybernetic Group*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991. — Foster, Heinz von, Margaret Mead, Hans Lukas Teubner (eds.), *Cybernetics — Transactions of the Tenth Conference, April 1953, Princeton*. New York, Josiah Macy, Jr.

78) V českém výboru *Poetická funkce* najdeme schéma na s. 76, celé *closing statement* „Linguistics and Poetics“ pak na s. 74–106.

79) Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*. London: Macmillan, 1977, 33, s. 42–44.

80) Zatímco Jakobson konstatuje jisté vskutku chvalyhodné vlastnosti (přesnost, jednoznačnost definovanost, měřitelnost, analyzovatelnost) takového „inženýrského“ konceptu, jako je *kód*, vlastnosti, pro které stojí za to dát tomuto pojmu přednost před mnohem vágněji definovanou de Saussurovou *langue*, Veltruský se nehodlá dát opit rohlíkem a tento termín právě pro opacné vlastnosti (nejednoznačnost, metaforičnost) zavrhne. Co víc, varuje i před lehkomyslným nadužíváním saussurovské *langue*: vždyť fenomén, který de Saussure označil tímto názvem, patří téměř výhradně zkoumání lidské řeči a všude mimo lingvistiku je zcela výjimečný. V čem je tak příkrý rozdíl postojů? Snad i v tom, že obě

v Bloomingtonu, jenže před antropology a lingvisty — nezaváhá a znovu ztotožní Shannonův *kód* se Saussurovou *langue*, stejně však i Jakobsonu *message* se Saussurovou *parole*! Veltruský tento Jakobsonův kybernetický zlepšovák — až na dosti silnou nevoli pocítovanou už tehdy nad ztotožněním *langue* a *kódu*⁸⁰ — ochotně akceptuje, okamžitě však rozpozná, že to, co tu Jakobson nabízí, není nic jiného než Bühlerovo dávné *nástrojové schéma jazyka* (das Organon-Modell der Sprache),⁸¹ jen trochu přejmenované a doplněné, jak už tím koneckonců začal Mukarovsky. Mukarovského *estetická funkce* je tu také, na stejném místě v samém srdci schématu, jen jí teď Jakobson říká poetická, a o Mukarovském tu nepadne nejmenší zmínka. Je to duševní krádež? Samozřejmě že ne. Vždyť *estetická funkce*, byť pod různými názvy, byl společný majetek Kroužku, dokonce jak pražského, tak i moskevského, a patří tedy Jakobsonovi stejným právem jako Mukarovskému. S Jakobsonovým schématem — například s tím, co se zde pojmenovává jako „kontext“, „metajazyková funkce“ — není vždy nutno (ani možno) do písmene souhlasit,⁸² ale „poetická funkce“ k takovému sportovním bodům rozhodně nepatří.

To vše si tedy — skrze Jakobsona — Veltruský z kybernetiky osvojil. Kupodivu si však — aspoň v *Drama as Literature* — neadop-

stanoviska dělit bezmála dvacet let zkušeností se strukturalismem, lingvistickým i „kybernetickým“ aplikacionalismem. Za tu dobu se strukturalismus a sémiologie vydatně zkompromitovaly eskamotáží právě s těmito termíny, nejkřiklavější snad v pracích Barthesových typu *Mythologies*, *Système de la mode* či *S/Z* (!). Uvědomíme-li si tyto souvislosti, uznáme asi, že Dan Sperber a Deirdre Wilsonová nejsou tak docela v nepravu, pokládají-li právě zneužívání termínu *kód* mimo obor jeho platnosti za příčinu intelektuálního bankrotu sémiotiky vůbec. Srov. již citované Lévi-Straussovy, Jakobsonovy et al. *Results*, s. 12–16, Veltruského již vzpomenutou „Comparative Semiotics of Art“, s. 123–124, a Dan Sperbera & Deirdre Wilson, *Pertinence — Communication et cognition* (v angl. originálu *Relevance*), Paris: Minuit, 1989, s. 15–19. Pokud jde o kritiku francouzské sémiologie a Barthesových (a kdyby jen Barthesových!) eskamotáží s pojmy, mám na ni snad trochu i právo. Srov. můj *review article* (či *compte rendu*) „Fifty Keys to Semiotics“, *Semiotica* 7 (1973), s. 226–281, zejména sekci „Non-linguistic Linguistics as a Key to Semiotics“.

81) To, že na Bühlerově přetváření o jazyce je — dávno před kybernetikou — cosi bytostně kybernetického, vyslovil naplno a podrobně doložit analýzou Bühlerova popisu komunikační situace Gerold Ungeheuer. Viz jeho příspěvek „Die kybernetische Grundlage der Sprachtheorie von Karl Bühler“ v třetím svazku *To Honor Roman Jakobson*, s. 2067–2086.

82) Kritizoval jsem je v knížce *Mnoho povyku pro sémiotiku — Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo Sémiotika divadla*. Brno: Agentura G, 1992, s. 156 n., 184n.

tuje pojmy *addresser* a *addressee*, ačkoli by se mu právě zde, v definitivní, anglické verzi jeho práce, mohly báječně hodit, zejména tam, kde píše o dialogu a kde pojem subjekt, ústřední subjekt hrozí inflací a konfuzí, což mnohovýznamnost slova „subjekt“ v angličtině ještě komplikuje. Veltruský si toho je vědom, explicitně na toto nebezpečí poukazuje a před ním varuje, „kybernetické“ pojmy však nezavede. Původní, filosofické pojmy jsou mu zřejmě až příliš drahé.⁸³ Ostatně by snad ani zde nechtěl čtenáři sugerovat, že už tehdy přišel na něco, nač přišel teprve teď.

Když, když Mukařovský poprvé prezentoval estetickou funkci na Osmém mezinárodním filosofickém kongresu v Praze, dospěl na jejím základě k takřikající sémilogické definici uměleckého díla jakožto znaku, ovšem znaku *autonomního* (tedy svým způsobem „antiznaku“). Proti tomuto pojetí v diskusi namítl nizozemský fenomenolog H. J. Pos (jinak člen či aspoň příznivec Kroužku, v každém případě přispěvatele *Travaux*),⁸⁴ že mluvit o autonomním znaku je *contradictio in adjecto*. Mukařovského naopak obhajoval Wellek,⁸⁵ když o kongresu referoval ve vůbec prvním čísle právě založeného *Slova a slovesnosti*, zdá se však, že ve svých pozdějších formulacích téže problematiky byl Mukařovský přece jen opatrnější, i když zároveň explicitnější: estetická funkce vyvažuje dílo (jakožto dílo i jakožto znak) ze všech služebností, nejen z funkce odkazovací, ale i expresivní a apelativní (Jakobsonem pak převza-

83) Přitom právě v angličtině — notabene u Peirce — najdeme snad nejostřejší filipiku proti (pseudo)filosofickému zamoření jazyka právě takovými termíny. „Pro filosofa je velmi prospěšné zásobit se slovníkem natolik nevšedním, že lidé, kteří neuvažují přesně, nebudou lákání vypůjčovat si její slova. Kantova adjektiva objektivní a subjektivní se neukázala dostatečně odpudlivá, aby si uchovávala svou užitečnost pro filosofii (i kdyby proti nim nebylo jiných námitek). Prvním prvním vidlem dobrého tónu při psaní je užívat slov, jejichž významy nebudou chápány nesprávně; pokud čtenář význam těch slov nezná, je mnohem lepší, aby věděl, že je nezná. To platí obzvlášť v logice, která, dalo by se skoro říci, cele spočívá na přesnosti myšlení.“ Peirce, Charles Sanders, „Etika terminologie“, *Lingvistické články I* — *Sémiotika I* — *Charles Sanders Peirce*, Palek, Bohumil, a David Short, (eds.), skriptum Filosofické fakulty University Karlovy, Praha: Pedagogické nakladatelství, 1972, s. 13–16.

84) Posovi věnoval Josef Váček podstatnou část své inaugurační řeči *Dutch Linguists and the Prague Linguistic School*. Leiden: Universitaire Pers, 1968.

85) V údajích o přijetí Mukařovského *exposé* na pražském filosofickém kongresu je rozpor. Zatímco stručný záznam diskuse v *Actes* připisuje námitku proti Mukařovského *autonomnímu* znaku H. J. Posovi („La difficulté dans l'application que J. Mukařovský donne au terme de signe, se montre de façon évidente, quand il

né na konativní). A Veltruský se nyní — bezmála půl století poté — zastane Mukařovského z oné dávné debaty snad nejvehementněji. Pos prý tím, že odmítl *autonomní* znak jako pojem protismyslný, prokázal, že vůbec nepochopil *dialektickou* povahu antinomie v tomto pojmu obsaženou.⁸⁶

Dialektická antinomie patří tedy k dalším pojmům z Veltruského pražské výbavy, kterých se ani po letech nevzdává. Jak by mohl, když sama *struktura* je pojem takto, totiž *dialektický* protikladný a *rozpor* jsou tím, co převládá mezi oněmi vztahy, z nichž je utvářena,⁸⁷ takže vzdát se dialektických protikladů znamenalo by tedy vzdát se i struktury samé! (Pak by ovšem strukturalistou nemohl být Mathesius, u něhož byste se, pokud vím — ani v nejslabší chvíli —, tohoto pojetí struktury, ba ani „dialektických antinomií“ nikdy nedopátrali. Naopak u Mathesia je každá kontradikce a každá pojmová nejednoznačnost výzvou jít do větších hloubek, kde rozpor najednou zmizí.⁸⁸) Antinomiemi se ovšem mnohokrát operuje i u Zicha, nejsou to však antinomie *dialektické*, jsou to jen faktata vymykající se, či lépe *zdánlivě* se vymykající obecně (nebo aspoň obecněji) platným zákonitostem, tedy spíš — i když kořen je stejný — *anomalie* či zdánlivé anomálie než antinomie.⁸⁹) S tím, jak se v Kroužku čím dál pilněji studuje Hegel, přibývá i četnosti výskytu tohoto pojmu.⁹⁰ Později, kdy je *dialektický* a *historický* *materialismus* doktrínou oficiální, státní a povinnou, jde samozřejmě

appelle l'œuvre d'art un *signe autonome*, ce qui paraît contenir une contradiction in adjecto“), René Wellek, který o kongresu, Mukařovského přednášce i následné diskusi referoval v prvním čísle prvního ročníku *Slova a slovesnosti*, mluví sice mj. o Posovi, připisuje však právě tuto námitku pařížskému Raymondovi Bayerovi. Veltruský se drží verze z kongresového protokolu. Mukařovského však stejně jako Wellek obhajuje. Srov. *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague, 2–7 Septembre 1934*. Praha: Orbis, 1936, s. 1085, 86) Veltruský, Jiří: „Bühler's Organon-Model and the Semiotics of Art“, německá verze v *Bühler-Studien*, s. 181–189.

87) „[...] for among the relations of which every structure is made up, contradiction is one of the basic types.“ Veltruského originál „Sound Qualities of the Text and the Actor's Performance“ z Schmid, Herta, und Hedwig Král (eds.) *Drama und Theater* (=Slavistische Beiträge 270), München: Sagner, 1991, s. 248.

88) Mathesius zná jen „pojetí protichůdná, s nimiž se musí vědecký pracovník pozitivně vypořádat, chce-li dospět k pojmům přesným a jednoznačným“. *Českina a obecní jazykozpyt*. Praha: Melantrich, 1947, s. 243.

89) *Estetika dramatického umění*, zejména kapitola druhá, pojednávající o teorii *syntetické*.

90) Doubravová, Jarmila, „Mýty klíčových slov a křížových citací“. *Estetika* 1988, 8–12, a 1991, 2.

o něco jiného, jak o tom svědčí mimo jiné vůbec poslední, jubilejní interview s Mukařovským u příležitosti jeho osmdesátých⁹¹⁾ ve skutečnosti zoufalý pokus Miroslava Kačera — kdysi Mukařovského asistenta, a tedy vlastně jednoho z Veltruského nástupců — zachránit před postupující okupační „normalizací“ všechno, co se ze strukturalismu zachránit dá. S tím samozřejmě Veltruský nemá nic společného. Tím méně pak s oněmi případy, kdy se slova *dialektický* užívá jen jako kouřové clony a zároveň i jako floskule či těsnopisné zkratky říkající čtenáři: „připadá ti to jako rozpor, ale tomu ty nerozumíš, tak nač bych se namáhal ti to vysvětlit“, umožňující namísto řešení zamést rozpory pod koberec. Přesně opačně si počíná Veltruský. V jednom ze svých raných článků, publikovaných sice anonymně, avšak v rubrice, do které přispíval jediné on,⁹²⁾ pokusil se tento pojem, i když v jiném kontextu, důkladně objasnit. Nevím, patřím k lidem, kteří onomu kontextu rozhodně nerozumím, domnívám se však, že už v pojmu samém a jeho novodobém užití je cosi endemicky vadného.⁹³⁾

Veltruský však ve svém „druhém“ strukturalistickém období píše nejen o divadle či všeobecně o sémiologii či sémiotice, ale máme od něho i rozsáhlou shrnující kritickou stať o Mukařovském.⁹⁴⁾ Ač opravdu kritická, je to znamenitý úvod do myšlenkového světa Mukařovského strukturalismu a vynikající příspěvek

91) „O dialektický přístup k umění a skutečnosti“, *Prolegomena scénografické estetiky*, část 6. Praha: Scénografický ústav, 1971.

92) „Několik poznámek k dialektickému protikladu u Marxů“, *Cil* 3 (1947), s. 366–368.

93) Jsem ovšem neurotik: opakuji si užkostně Zichovo „slova šáli rozum“ (*Estetika dram. um.*, 2. vydání, s. 64), (k čemuž dodávám „předešlím rozum svého mluvčího“) a s hrůzou u sebe diagnostikuji idiosynkrasii dokonce i na slovo význam, případně smysl! Kromě jasných užití zažil jsem totiž i tolik nejasných, že ve mně — jako v Pavlovově psu — navodily experimentální neurózu, takže se utěšuji podobnými zkušenostmi Chomského: „Obtíž s teorií významu spočívá zčásti v tom, že se setkáváme s tendencí užívat termínu „význam“ všeobecně pro každý aspekt jazyka, o němž se toho velmi málo ví.“ A jak teprv u jiných znakových systémů, o nichž se toho ví ještě méně!

94) „Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics“, *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1b, Winter 80/81, s. 126.

95) Doležel, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: UP, 1973. Je-li slovo *dis-turs* (roz-prava, pro-mluva, i tady máme s kalky potíže!) je vlastně latinský kalk řeckého dia-logos, dialogický diskurs je pleonasmus, tautologie, konečně celá teorie dialogu je plná tautologií.

96) „Sémiologické poznámky k dialogu v literatuře“, *Česká literatura* 41 (1993), 3, s. 229–243, vyšly původně ve sborníku *Language and Literary Theory — In Honor of Ladislav Matejka*. (eds. Stolz, Titunic, Doležel). Ann Arbor: Michigan

k historii idejí. Mukařovského svět je tu pojat vpravdě dynamicky, jako otevřený systém idejí, které přicházejí a odcházejí, snad až příliš otevřený, který Mukařovskému bylo znemožněno — především Mukařovským samým! — vskutku vybudovat a — v poněkud jiném smyslu — uzavřít.

Co nejdůležitějšího, Veltruský se znovu, a teď už sám, po čtyřech letech utká s obludně složitým problémem dialogu či dialogické řeči (čili dialogického diskursu, jak by to napsal Doležel⁹⁵⁾) a rekonstruuje jej skutečně pozoruhodným způsobem. Ne sice v „Dramatu jako básnickém díle“, totiž v jeho anglické verzi, ale v samostatných „Sémiologických poznámkách o dialogu v literatuře“⁹⁶⁾ (a současně vydaném „Dramatu jako literárním díle a divadelním představení“). Kdysi, pro samé hledání „„skrytého“ významu“ (tak zní přece podtitul kapitoly „Monolog a dialog“ v Mukařovského fundamentálním eseji — ne, to není protimluv! — „O jazyce básnickém“), ušel Mukařovskému dočista ten nejzákladnější význam zjevný,⁹⁷⁾ totiž to, že dialog v literatuře je *obraz*, či chcete-li *ikon*, *ikonický znak* dialogu, ne dialog sám, a teď tedy žád opominutí svého učitele aspoň dodatečně napravit.

Veltruský se vrací nejen k Mukařovskému, ale i před něho, k Zichovi, tomuto „vlastnímu zakladateli strukturalního pojetí v divadelní vědě“, ⁹⁸⁾ a do značné míry koriguje svůj postoj. Samozřej-

UP, 1984. V téže roce vyšel i anglický originál (český překlad je opět v *Příspěvcích*) stať „Drama as Literature and Performance“, psané pro Schmid, Herberta a Aloysius van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, 1984.

97) To, probůh, Veltruský o svém učiteli nikde neríká: naopak, jeho vztah k Mukařovskému klasické stať „Dialog a monolog“ je stále plný úcty jako k tomu nejlepšímu, co bylo na toto téma dosud napsáno. Nicméně myšlenka o *ikonu*, kterou jsme právě parafrázovali, je i tak ústřední myšlenkou jeho „Sémiologických poznámek k dialogu v literatuře“, totiž že tématem „dialogů“ vyskytujících se v literárních dílech, „dialogů“ jakožto prostředků literárního instrumentáře, jsou dialogy (bez uvozovek) jakožto reprezentované předmětnosti, skutečnosti (pochopitelně imaginárního světa), ať už se v nich samých mluví o čemkoli. To znamená, že s touto otázkou bychom měli číst všechny ostatní Veltruského (i Mukařovského!) práce o dialogu. Do anglické verze „Dramatu jako básnického díla“ toto dementi sice neproniklo — koneckonců „Poznámky“ přišly až potom, a i kdyby to bylo dřív, Veltruský by je sem ze známých důvodů (nepadatlat sebe samého!) asi nebyl pojal, je však dobré si je právě jako „tiskovou opravu“ zaznamenat.

98) Takto uznale charakterizoval Zicha Veltruský už dávno, v původní verzi studie „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost* 7 (1941), s. 132. Pracovaná anglická verze, jejíž český překlad je v *Příspěvcích*, tuto zmínku, důležitou pro Veltruského vztah k Zichovi, neobsahuje.

mě ne v *Drama as Literature*, to byl, je a bude přímo z podstaty věci *Anti-Zich*, ale hned v jednom z prvních článků, který po svém strukturalistickém *come-backu* napsal, totiž v úvodu, který předslal anglickému překladu svého dávného „Divadla na chodbě“. Bohužel v souboru *Příspěvky k teorii divadla*, kde „Divadlo na chodbě“ – česky poprvé – s pětapadesátiletým zpožděním!! těsně po Veltruského smrti vyšlo, tento úvod nenajdeme. Byl určen americkému čtenáři, který o českém divadle a českém strukturalismu skoro nic neví, a redakce českého výboru, snad i sám Veltruský jej tedy pro české vydání škrtnl. Případný zájemce by musel až k anglickému originálu. Stojí to však za to tuto pouť vykonat. „Držel jsem se obecných zásad teorie pražské školy, jejímž ohlasy byly pojmy struktury a znaku,“ píše Veltruský. „Byl jsem však mnohem víc ovlivněn její poetikou, lingvistikou a obecnou teorií umění než ojedinelými studii o divadle, které mi svou argumentací připadaly málo důsledné. Pokud jde o přísné logiky konsekventní *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha, byl jsem tehdy ještě neschopen plně ji ocenit, protože nedostatečně přihlížela k avantgardnímu divadlu, v němž jsem se pár let předtím bezprostředně angažoval. Netušil jsem, že politické okolnosti učiní brzy konec mým jepičím divadelním aktivitám.“⁹⁹⁾ Možná že nebýt toho škrtnu, dopadlo by zamyšlení Herty Schmidové na stránkách jejího formalisticko-strukturalisticko-avantgardisticko-slavistického *Balagunu* nad Veltruského „posledním poruččením divadelní vědy“¹⁰⁰⁾ přece jen – vůči Zichovu opomíjení avantgardního divadla – poněkud shovívavěji. Tím spíše, že i Veltruský sám, kdykoli píše o avantgardním divadle, se snaží, „aby platnost nových závěrů byla širší a rozhodně ne užší než těch starých“, takže prý si pamatuje, jak se v jedné ze svých (dávných) studií (v poznámce pak uvádí „Dramatický text jako součást divadla“,

99) Veltruského vstupní poznámka k jeho „Theatre in the Corridor“, *The Drama Review*, 23 (1979), T84, s. 67–68.

100) Schmid, Herta, „Jiří Veltruskýs Vermächtnis an die Theaterwissenschaft“, *Balagan* 1997/2, s. 79–111.

101) „Sémiologie a avantgardní divadlo“, *Příspěvky*, s. 31.

102) Dovolil jsem si zde citovat svoji vlastní výtku panu učitelu Zichovi a svoji vlastní kritiku Zicha, i když se odvažuji ho kritizovat jedině tam, kde se odchýlí od svého vlastního učení („Sémiotika sémiotika Otakara Zicha“, *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, 49).

stoprocentně to však lze vztáhnout i na „Drama jako básnické dílo“!) „snažil vyhnout poukazům na avantgardní jevy a zároveň dbal o to, aby [...] [jeho] formulace platily i pro ně“. A pak i on sám na vlastní kůži zažil, jak mu dva mladší komentátoři (František Deák a Miroslav Procházka) nezávisle na sobě vytkli bezmála přesně totéž, co on (nepochybně stejně neprávem) kdysi vyčetl Zichovi!¹⁰¹⁾

Samozřejmě že některé staré předsudky a dávná nepochopení se projeví i teď, koneckonců něco si zavinil Zich sám, zejména tam, kde byl poněkud méně pozorným začkem sebe samého.¹⁰²⁾ Jen díky tomu může pak Veltruský Zichovi vytknout, že „úplně odloučil text od herecké postavy a jevištní akce a přikl jej prostě dramatické osobě a představovanému jednání“.¹⁰³⁾ Jak vidět, neporozumění Zicha sobě samému a dezinterpretace vlastního objevu plodí pak neporozumění Veltruského Zichovi a nepochybně i nás, dalších komentátorů, Veltruskému. Takže nakonec nelze než souhlasit s Veltruským, že problém „je nutno sledovat mnohem detailněji, než tomu bylo dosud“.

Přes všechny tyto dílčí posuny neexistuje žádný podstatný rozdíl mezi Veltruským 1940 či 1942 a Veltruským 1976 až 1994. Je to pořád též starý (? mladý!) Veltruský, až protivně důsledný tím, jak je totožný sám se sebou („sám se sebou důsledný“, tak jak to kdykoli, bohužel v nekrologu, napsal o Otakaru Zichovi Jan Mukařovský) či, řečeno termínem poněkud vyšlým z oběhu, jak je věrný sám sobě. Přesně to je i případ Veltruského, věrného sobě samému i svým dávným láskám, byť i sebeproblematičtější, jako třeba Sieversovi a jeho *Schallanahze*.¹⁰⁴⁾ Věrnost, byť i jen sobě samému, to není ctnost ani zdaleka samozřejmá, když i sám Jiřího učitel ji tak bolestně postrádá. O tom snad trochu víc v poslední části tohoto doslovu.

103) Pokud jde o charakter tohoto odloučení, Veltruský sám hned v následující větě vysvětluje, že za tím účelem se Zich „uchýlil k fikci ‚cizího herce‘, totiž herce mluvícího jazykem, jemuž publikum nerozumí“. Ovšem sám Jakobson by zde musel Veltruskému připomenout, že při analýze živoucích systémů, jako je jazyk (a tedy i divadlo), „nemůžeme doopravdy izolovat jednotlivé prvky“ (to by byla smrtící vivisekce!), „můžeme je jen rozlišovat“, zároveň však „musíme mít neustále na paměti umělost takového separace“ (Lévi-Strauss, Jakobson, etc., *Results*, 11), a to i tehdy, když fikce „cizího herce“ se postará o to, aby separace vypadala zcela nenáhlivě.

104) Viz „Zvukové vlastnosti textu a herečiv hlasový projev“ v *Příspěvcích*.

Je-li dílo Jiřího Veltruského, jehož menší, víceméně známější a přístupnější „přivracenou“ stranou jsme se tu zatím zabývali, čímsi vsutku obdivuhodným, tím obdivuhodnější je jeho život a jeho charakter. Znamenáme nejdrív po způsobu slovníkůř dva základní údaje tohoto významného hesla naší národní biografie: Veltruský, Jiří, PhDr., * 5. 6. 1919, Praha, † 31. 5. 1994, Paříž. A pokračujeme chvíli v tomto stylu. Otec: Ladislav, původním příjmením Vařečka¹⁰⁵ (podle jiného pramene Vavřecha), vrchní magistrátní rada a autor humoresek, změna jména povolena výnosem Zemské správy politické v Praze 2 ze dne 5. 6. 1928 č. 1/B 235 2/1, zemřel 1937. Matka: Anna, roz. Vernerová, po válce provdaná za gen. Smetánku, s ním pak v exilu v Londýně. Jiří: maturita 1938, Jiráskovo klasické gymnázium, počínaje zimním semestrem 1938/39 Filosofická fakulta Karlovy univerzity, Praha, po uzavření českých vysokých škol nacisty 17. listopadu 1939 korektor v nakladatelství Sfinx B. Janda, od 1941 lektor v nakladatelství J. Podroužek,¹⁰⁶ od 31. srpna 1942 totální nasazení v továrně ETA, specializace nástrojář, od 20. července 1944 „jsem se věnoval výhradně podzemní činnosti“.¹⁰⁷

1945 — účast ve vedení ilegální Ústřední rady odborů a spolu s ní v štabu Povstání, od května 1945 do 9. června organizační tajemník ÚRO, po nástupu Antonína Zápotockého pod absurdní záminkou, že nemá „legální statut“(!), ihned propuštěn. Počínaje zimním semestrem 1945/46 Filosofická fakulta UK, asistent prof. Mukařovského. 18. června 1946 rigorózum z estetiky a sociologie (profesoři Mukařovský, Král a Kozák, všemi hlasy výborný) a filosofie (examinátoři Kozák: výborný, a Král: dostatečný); celkem většinou hlasů výborný. 4. července 1946 promoce. 15. břez-

105) Tim opravuji blud, šířený mnou ve Veltruského nekrologu, totiž že Veltrušiti se kdysi jmenovali Bartoňové.

106) Podle vlastního životopisu v archivu UK však „výhradně studium a vědecká práce“, zaměstnání bylo zřejmě krycí

107) „Bylo, jak víte, mnoho zatykáni v kruzích mimokomunistického odboje, přítel-taného, myslím že právem, udání z kruhu komunistů, kteří se takto chtěli zbavit „třídlních nepřátel“. Tak i jeho přátelé byli zatčeni. Jeho zřejmě neprozradili. Kde přespával, nevím. V té době bylo lépe jistě věci nevěděti.“ (Z dopisu Hany Herz, někdejší Hany Thierfeldové-Žaloudkové, později Veltruské). „Nás spo-lečný život trval přes 20 let (od r. 1938).“ píše ve stejném dopise. Aby Hanu

zen 1948 — útěk přes hranice.¹⁰⁸) Květen 1948, Paříž — „free lance journalist“. Červenec 1949 – září 1949 týdeník Oedipe (člen redakční rady) — červenec 1949 – září 1955 „free lance journalist & broadcaster“. Září 1955 až červen 1958: Centre international d'édition et de documentation — Commission internationale contre le régime concentrationnaire, Paris, ředitel archivu. Červenec 1958 až duben 1962 opět žurnalista na volné noze. Duben 1962 až listopad 1968 International Committee of Free Trade Unions, nejdrívě v Paříži, pak v hlavním sídle v Bruselu, od května 1962 pak v kanceláři téže komise u Spojených národů, New York (případně, hned od června, na každoročních zasedáních téhož UN ECOSOC committee v Ženevě), nejdrívě jako vedoucí výzkumu, později jako ředitel. Od listopadu 1968 až do smrti pak v evropské kanceláři AFL-CIO v Paříži.¹⁰⁹)

Potud strohá data o pobytu, zaměstnání a povolání. Teď však znovu a po pořádku, a začneme anekdotou z let dospívání, co do věcných detailů bez záruky (ověření rád přenechám jiným), zato však, zdá se, neobyčejně charakteristickou. Jirka Veltruský patří k hokejovým nadějím 1. ČLTK (Prvního českého lawn-tennis klubu), mužstva, za které hraje i budoucí wimbledonský vítěz, také emigrant Jaroslav Drobný. Jenže Jirka se jednou při zápase z něčeho nic zapomene a zjistí, že daleko víc než na hru myslí na jakýsi filosofický problém, prý snad z Hegela. Proč tedy dělat dál to, do čeho se musí nutit, a ne to, co ho skutečně baví? *Se non è vero, è bene trovato*: když nic jiného, vysvětluje se tím, proč Jiří Veltruský záhy, hned po velkých úspěších na poli teorie divadla, literatury a umění, vlastně při nich, všeho toho nechá a věnuje se naléhavějším věcem. Věcem, které ho trápí a na které musí myslet daleko víc.

A ještě jedna podrobnost málem anekdotická: ze všech střed-školských kantorů si Veltruský nejlépe rozumí s panem profesorem

zachránil před koncentračním táborem, opatřil ji Veltruský, dokud to ještě šlo, „arijského“ manžela a zaštil ji formálním sňatkem. S ohledem na své angažování v odboji a stále nebezpečí zatčení to sám udělat nechtěl: ohrozil by ji tím i z této strany. Sňatek uzavřeli teprve v Paříži 29. 3. 1949. Dne 21. 11. 1963 ože-nil se pak se svou druhou chotí Jarmilou, roz. Felzmannovou.

108) „15. 3. 1948 jsme opustili Prahu, pak přes Bratislavu a v noci přes Dyji (??) prostřednictvím jakési cesty odborářů (?) za drahé peníze do ruské zóny Vídně, pak do zóny francouzské, atd. Do Paříže jsme dojeli 8. 5. 1948.“

109) Čerpám zde i v následujících dvou odstavcích téměř výhradně z životopisných dat sestavených paní Jarmilou Veltruskou a z dalších údajů, materiálů a svědec-tví, které mi poskytla.

Vodíčkou. Brzy se spřátelí. Felix je sice o deset let starší, ale pořád vypadá mladistvě, prý jako *college student*. Tak aspoň ho má — už jako člena Kroužku — ještě po letech v paměti Milada Součková.¹¹⁰⁾ Buď jak buď, je to právě začátek, teď už posluchač estetického semináře, kdo prý pro svého bývalého profesora objeví Kroužek a kdo ho přivede k Mukařovskému.

To už je Veltruský zkušený divadelník. Ony efemérní divadelní aktivity, o nichž se zmiňuje v článku pro *Drama Review*, se týkají jeho spolupráce s *Divadelním kolektivem mladých* na malé scéně v budově Svazu soukromých zaměstnanců (tzv. Kleinova organizace) v tehdejší Praze II, Na Zbořenci. Mezi ochotníky tu byli Brůšek, Orten, Ornest, Červinka (tehdy ještě Schwarz), Tigris... a Veltruský tu inscenoval (či spolinscenoval) *Prsy Tiriatovy*.¹¹¹⁾

Pozoruhodnější než debut praktikův je debut teoretika (je paradoxem divadelních aktivit, že i ty méně efemérní než tato mají jepičí život, zatímco papír přezívá). Ještě než k tomuto debutu došlo, postaral se pan říšský protektor jednoho krvavého 17. listopadu (psal se rok 1939, nikoli 1989!), aby se Jiří Veltruský, takto poslouchač třetího semestru řádného studia Filosofické fakulty Karlovy univerzity, vrátil z Apollinairových oblaků na kostrbatou pražskou dlažbu a místo studenta na ní náhle stanul či po ní chodil nejdřív technický redaktor nakladatelství Sfinx B. Janda (Mathesius zde právě vydává své *Co daly naše země Evropě a lidstvu*), později dělník. Vzdor tomu všemu (to vzdor čtete prosím jako slovo plnovýznamné!) jsou to nejpłodnější *Lehrjahre* Veltruského života. A stane-li se *Kroužek* jeho náhradní *Almon Mater*, stane se *Slovo a slovesnost* dějištěm jeho učeného debutu. Je jím stat „Člověk a předmět na divadle“, která se přiřadila k oněm „sporadickým studiím o divadle“, jimiž *Slovo a slovesnost* (začalo vycházet až těsně po Zichově smrti) reagovalo na Zichovo tak „přísně logicky konsekventní“ (vše Veltruského přívlastky) „monumentální dílo“.

Buď jak buď, Veltruského příspěvky pro *Slovo a slovesnost* záhy patří k tomu nejlepšímu, co se tu vůbec tisklo: výše zmíněná prvo-

110) Součková, Milada, „The Prague Linguistic Circle — A Collage“ v Matějčkové (ed.) *Sound, Sign and Meaning*, s. 1–5.

111) Zde spolehlám věčně na zptesnění, jež mým zlomkovitým informacím dali Dr. Adolf Scherl, CSc a Prof. Dr. Bořivoj Šrba, CSc. Nepochybě by se ještě mohli na mnohé rozptomenout a leccos opravit či doplnit paměťci...

112) Pochopitelně opět v „České vědě“.

113) Český opět v *Přispěvčích*.

tina a právě tak i studie „Dramatický text jako součást divadla“ jsou dnes v anglickém či francouzském překladu už nejméně pětadvacet let bezmála kanonickou součástí mezinárodního vědeckého koloběhu, jak by řekl Vilém Mathesius.¹¹²⁾ Spolupráce se *Slozem a slovesností* trvala pouhé tři roky, ustala s přerývem ve vydávání časopisu rok před koncem války a nikdy se už neobnovila. To, co tu však za ony tři roky vyšlo, přesněji řečeno, co Veltruský za ony tři roky pro *Slovo a slovesnost* napsal — dvě či tři studie („Kramářské písně a dramata“ — je to spíš studie než recenze), dvě či tři další recenze (Munclingerovy knihy o divadelní masce, paměti Růženy Naskové, Frejkovy edice *Deník Jarmily Horákové* a antologií společenského zpěvu doby obrozené), kritické poznámky k Bogatyrevově *Lidovému divadlu českému a slovenskému* (i ty ovšem mohly vyjít teprve po letech, v *Poetics Today*, pochopitelně anglicky)¹¹³⁾ a zejména pak kritika *České estetiky* Mirko Nováka, jakož i polemika s ním, to je celý Veltruský. Doslova i přeneseně. Přeneseně, ve smyslu *semantického gesta* neboli *tvího spáru* (*ex ungue leonem!*), náramně zřetelného a charakteristického v celém Veltruského díle,¹¹⁴⁾ i (téměř) doslova: až na dvě další studie je to úplně všechno, co zatím Veltruský napsal. Druhá z těch dvou, „Drama jako básnické dílo“, tištěná sice mimo *Slovo a slovesnost*, ne však mimo jeho (red)akční radius, poslouží zakrátko Veltruskému jako (poválečná) disertace. Naproti tomu první z těchto dvou „extramatemoniálních“ studií, „Básníkův poměr k světu a skutečnosti“, tištěná v raně protektorátním sborníku *Věčný Mácha*, přesto, či právě proto, že téměř „neplnoletá“, je přímo klíčová jakožto Veltruského bezmála programová a osobní proklamace vlastního *oměru k světu a skutečnosti*. Přitom Veltruský nepíše esej ani nepracuje metodou včítání. V přísně objektivně pojaté studii konstatuje a dokládá Máchův kosmický nihilismus, básníkem pocítovanou nesmyslnost a bezcílnost vesmírného kolotání, lhostejnost přírodních dějů i krás k osudu člověka a ještě krutěji pocítovanou neschopnost dorozumění mezi lidmi, tedy tam, kde by rád vzájemného styku měl být snad aspoň zčásti

114) Ten lvi spár, kritický spár, na sobě pocítí právě Mirko Novák, jehož *Českou estetikou* Veltruský — přímo posledním slovem odpovědi na Novákovu odpověď — odmítne uznat za práci vědeckou. Viz *Slovo a slovesnost* VII (1941), s. 217–219, a VIII (1942), s. 110–112. Kupodivu na Mirko Nováka měl spadeno — dokonce pro velmi podobné výhrady — už Otakar Zich. Zmiňuji se o tom, aniž Nováka jmenuji, v doslovu k druhému vydání *Estetiky*, s. 379.

v moci člověka, pocit cizoty doložený fenomenální Máchovou analýzou pojmu jinoch, jinošství, atd. Snad jako Mácha popisovaný Veltruským zakouší i Veltruský absurditu a bezcílnost vesmírného i pozemského kolotání a zoufale hledá dorozumění s lidmi a pocit lidské družnosti ve snaze dát tomu všemu smysl. Najdeme tu zkrátka všechny atributy existencialismu („jsme první(?) generací existencialistů“, mohli bychom anachronicky dát do úst romantikům), ostatně existencialismus je ve vzduchu. Veltruský však ze svého — či Máchova — existencialismu vyvodí přesně stejný závěr, jaký naznačí už v Máchovi a posléze i mezi řádky filosofických pasáží svého „Dramatu jako básnického díla“, závěr angažovat se.¹¹⁵⁾

A to je důvod, proč přesně tak jako před pár lety, když svlékl hokejový dres, náhle všeho nechá a dělá něco docela jiného. Předešlým se sblíží s dělnickým hnutím a jeho ilegálními aktivitami. Totální nasazení k tomu dává ideální příležitost. Už kdysi dávno, ještě v pubertě, vyzkoušel si Jiří něco podobného, když jako studentík (ač chlapec „z lepší rodiny“) pomáhal stávkujícím stavebním dělníkům v boji proti stávkokazům. To byla spíš jen klukovina, teď však jde do tuhého. Mimochoodem, jen aby bylo jasno: Veltruský rozhodně není komunista. Moskevské procesy ho už navždy vyléčily z jakýchkoli sympatií ke komunismu, ostatně k jeho „náhradním univerzitám“, kromě PLKu, bude patřit i kroužek kolem Karla Teiga a k jeho přátelům kromě jiných i Závěš Kalandra.¹¹⁶⁾ Ostatně v ilegálním hnutí brzy poznává dvojakou úlohu komunistů, usilujících o vedoucí roli, ať to stojí (ty druhé), co to stojí. Zkušenosti z květnového povstání (k jehož vedení aktivně patřil), z řádní „revolucionářů“ opatřených na rukávě červenou páskou „rabovacích gard“ i z inscenovaného osvobození Prahy

115) Veltruský, Jiří, „Básmikův poměr k světu a skutečnosti“, Hartl, Antonín et al., eds.) *Věčný Mácha* (=Edice památková Činu 2). Praha: Čin, 1940, s. 98–122.

116) Z dopisu Miroslava Tučka: „Rád bych Vám [...] už dnes napsal mnohé o Jiřím. O tom, jak jsme se seznámili v roce 1944 v ilegality, jak jsme se sblížili v letech 1945–1948, jak jsme se v jeho bytě scházivali, jak jsem ho úplně náhodně koncem února nebo začátkem března zachránil před zatčením, jak jsme našli ukrýti na několik nocí u Felixe Vodičky a pak organizovali jeho odchod za hranice, jak jsem Jiřího tajně v létě 1948 navštívil v Paříži, jak jsme potom udržovali stálý styk s našimi přáteli, především s Ferdinandem Jeřábkem a Dušanem Pokorným (za tím účelem jsem odešel jako úředník velvyslanectví do Bernu a později do Curychu, jak jsme společně v Curychu prožili soud s našim přite-

Rudou armádou (divadlo je věc předem domluvená!) mu rovněž sympatií ke komunismu nepřidají a zkušenosti z porevolučních „revolučních odborů“ tím méně. Jednomu studentiku právě přišedšímu z venkova, pozdějšímu univerzitnímu profesorovi, utkvěla v hlavě vzpomínka, že prý působil na něho „otráveně a uzavřeně“ a prý ho šokoval tím, že mluvil „strašně sprostě“. Nedivme se. Určitě to není intelektuálská či umělecká póza, spíš je to dáno rozporom mezi obrovským zájmem o estetiku (estetický seminář má 270 členů) a tím, že pro něho samého je estetika jen náhradní řešení, protože sám by chtěl raději být někde jinde, tam, odkud ho odstranili a kde se vede rozhodující bitva mezi demokracií a totalitou.... Proto šokuje — snad podvědomě jako mistr zen svými koályn — opravdu šokuje, aby lidi probudil a katastrofu odvrátil. Do sociálnědemokratického *Cíle* píše jeden článek za druhým, dokládající, jak se komunisté zmocňují závodních rad, a tím i celého odborového hnutí, kde jim nejde o dělníky, ale o moc. Kdo jde proti nim, toho postaví před lidový soud, třeba pro domnělé přestupky za okupace. Kdo jde s nimi, má zaručenu beztrestnost, byť by se byl za okupace či za revoluce dopustil nehorších zločinů, zvěstev a nelidskostí na bezbranných lidech, třeba na Němcích, když bylo už po všem. Revoluci je třeba očistit¹¹⁷⁾ potrestáním všech těchto zločinů, a právě tomu komunisté brání. Není to strana dělníků, ale maloměstských kořistníků z právě probíhající privatizace německého majetku. Snad jen člověk, kterému opravdu jde o socialismus, může tak otevřeně jmenovat věci pravými jmény a označit komunismus, zatím aspoň *naš* komunismus, jako něco, co tuto myšlenku znetvořuje, kompromituje a hanobí.

A ještě něco, co je v očích komunistů snad ještě horší zločin než všechny ty Veltruského články, které jej řadí — přestože jsou

lem Kalandrou, jak jsme organizovali moji abdikaci, jak jsme vydávali časopis *Masses Informations*, jak pak Jirka začal z Paříže vysílat, o tom, jak jsme společně psali knihu o nucené práci v Československu, o jeho pozdější práci v odborových organizacích i o jeho smrti, již jsem byl v Paříži svědkem. Ale to všechno potřebuje čas...”

117) Zájemci nezbude než projít celý třetí — a zčásti i druhý ročník časopisu *Cíl*. Naprosto klíčový je tu článek „Očista, která nebyla ještě provedena“ (*Cíl* III, 1947, s. 292–294), který by stálo za to přetisknout zde celý. Zatím to udělal Jiří Loewy (zde G. J. Loewy), který „Očistu“ přeložil do němčiny („Die versäumte Läuterung“) a s komentářem o Veltruského aktivitách otiskl na stránkách *Die Brücke* No. 7, 15. 7. 1997.

daleko fundovanější — nejvýš tak po bok usvědčujícího Michala Mareše — pravda, kdysi komunistického senátora — či žalujícího Františka Halase staršího z Peroutkova *Dneška* či obdobně opovážlivého Pavla Tigrida z Ducháčkových *Obzorů*. Veltruský překládá a průběžně jako pravidelnou přílohu *Cíle* složku po složce tiskne Marxův *Kapitál*,¹¹⁸⁾ a co víc, v časopise sám pak přílohu doprovází vysvětlujícími poznámkami, přičemž se samozřejmě předpokládá, že jakmile bude překlad jednotlivých dílů hotov, vydá je *Cíl* hned také knižně.¹¹⁹⁾ Samozřejmě že to vzbudí hněvivou reakci komunistického tisku, jemuž je každý argument dobrý. Především nař postizovat nový překlad, k tomu ještě od toho exponenta maboluržoazie a trockisty Veltruského, když starý, Šmeralův, je nepřekonatelný? Odpověď Veltruského je klidná: nejsem trockista, je to jen pisatelova pohodlná metoda, jak účinně zabránit prodiskutování čehokoli podstatného, ovšem „při naprosto otevřeném a jednoznačném způsobu mého psaní by pisatel neměl pochybovat o tom, že bych neváhal se otevřeně k trockismu přihlásit, kdybych trockistou opravdu byl.“¹²⁰⁾ Buď jak buď, kreslíř *Cíle* H. Jonda tuto válku *Svobody* (tiskové podniky komunistické strany) a *Cíle* (tiskové podniky sociální demokracie) charakterizoval karikaturou přes celou první stranu s nápisem „SVOBODA není CÍL?“¹²¹⁾ Najdete na ní i Veltruského, i když jen přibližně tak jako Puškina na onom pomníku, který prý tehdy, za Stalinových časů, postavili Puškinovi v Moskvě (namísto Puškina Stalin čtoucí knihu s nápisem Lenin a ukazující prstem na slovo Puškin), ovšem to, co tu cha-

118) *Kapitál* v překladu Veltruského a Hany Žaloudkové-Thierfeldové začne vycházet počínaje 5. číslem třetího ročníku (1947) jako příloha sociálnědemokratického týdeníku *Cíl* (pochopitelně že s únorovou *Machtübernahme* vydávání *Cíle* včetně přílohy okamžitě ustane).

119) „Na překladu Marxe jsme začali pracovat v r. 1946. Překládali jsme pomalu, bylo to obtížné. Jiří měl školskou znalost němčiny, ale mohl číst německy. Já jsem dělal hrubý překlad, který jsme pak, a to několikrát, přehlíželi a opravovali. Překlad by měl být v knihovně Jiřího V. (Stejně jako nedokončený rukopis o díle Toyen).“

120) Z polemik komunistické *Tvorby* se sociálnědemokratickým *Cílem*, to jest převážně s Veltruským, připomeňme aspoň výpad Františka Pexy „Útoky ‚zleva‘ proti naší lidové demokracii“ (*Tvorba*, 1945, 51–52, s. 828) proti Veltruského článku „Příprava nové ústavy a dělnická třída“ (*Cíl* II, 1946, 48, s. 765–766), Veltruského odpověď pod redakčním titulkem „K diskusi o přípravě nové ústavy“ (*Cíl* III, 1947, 1, s. 14). Na publikování Veltruského překladu *Kapitálu* zareaguje *Rudé právo* z 26. února 1947 („Šmeralův překlad nedostatečným vzorem“), což Veltruský v *Cíli* vyvrací příklady Šmeralových neobratností, načež polemika vrcholí redakčním článkem *Cíle* „Stěžejní dílo Marxovo — raději

rakterizuje Veltruského, je gesto, vysloveně *sémantické gesto*, jímž na právě předávaný výsledek Veltruského činnosti reaguje Gottwald. Zapamatujme si dobře to gesto. Je typu biblického *Apaga, Satanas!*, a je to gesto, jímž budou komunisté na Veltruského reagovat už po všechny časy. Pokud jde o Gottwaldův protějšek na téže karikatuře, totiž o sociálnědemokratického Zdeňka Fierlingera, dostal se sem trochu jako Pilát do Kréda. Byl bezvýhradně oddán politice Moskvě, takže sociálnědemokratický *Cíl* a Veltruského aktivita v něm mu dělaly nemalou starost než Gottwaldovi, dokonce takové, že spolu se svými věrnými, k nimž patřil mimo jiné Jiří Hájek (za srpnové invaze pak ministr zahraničních věcí), považoval za nutné umýt si ruce a honem honem založit nový, loajální ideologický časopis *Směr*.¹²²⁾

Jak vidět, reakce *zvedala hlavu* až příliš (řečeno dobovou frazeologií) a byl už nejvyšší čas ji *zatnout žílu* (oblíbený citát ministra informací Václava Kopeckého z Havlíčkova *Křtu sv. Vladimíra*) — vždyť svoboda opravdu nebyl cíl a svévolně si vydávat *Kapitál*, kam by to došlo! A tak v režii netrpělivé Moskvě (koneckonců kdo to byl, kdo *si* nás osvobodil!) začalo to, co se tak dlouho nacističovalo, vskutku spontánní hromadné loutkové vystoupení zmanipulovaných mas. A zatímco ona „aktivnější, chytřejší a lepší [...] polovina národa [...] jásalá“, protože Únor 48 byl přece vítězstvím české mládeže (tuto větu Pařížan Veltruský Pařížanu Kunderovi nikdy, nikdy neodpustí!¹²³⁾ já jsem byl taky mladý a já jsem prohrál), a soudce Lynch,¹²⁴⁾ abychom to řekli termínem z poněkud

však až za pár let?“ (III, 8, s. 113–114) obhajujícím odbornou kompetenci Veltruského mj. i členstvím v Kroužku a naléhavou potřebnost nového překladu.

121) Karikatura H. Jondy nadepsaná:

„Pozor, aby to neplatilo doslova

„SVOBODA“ není „CÍL“?

aneb Spor o vydání Marxe“, s textem pod obrázkem: „*Kapitalismus — nikdy!*“ byla uveřejněna na první straně II. čísla III. ročníku *Cíle*.

122) Srov. Hájek, Jiří, *Paměti*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1997. Zatímco prokomunistický sociální demokrat (brzy pak komunista, posléze komunistický, i když dubčekovský ministr zahraničních věcí) Hájek v souvislosti s Veltruským vzpomíná především na setkání předúnorová, ačkoli se oba viděli, ovšem jako zastupci protichůdných táborů, i pak, sborník *Léta mimo domov — K historii československé sociální demokracie v exilu* s příspěvky Václava Holuba, Karla Hrubého, Čestmíra Ješiny, Jiřího Loewyho a Jaroslava Zběhlíka (Praha, 1997) zachycuje, byť jen letmo, tuto část aktivit Jiřího Veltruského a Hany Veltruské v exilu.

123) Z osobních rozhovorů.

124) Z dopisů paní Hany Herz (Hany Veltruské) a Dr. Miroslava Tučka (srov. pozn. 116).

jiného kulturního okruhu, obcházel redakce novin dosud „neobrozených“, unkl Veltruský takřka zázrakem; skrýval se pak po několik dní u Felixe Vodičky.¹²⁵⁾ Zkušenosti z illegality nebyly dosud zapomenuty, Gottwaldovo „sémantické gesto“, teď už v podobě „jakéhosi pana Čecha, který s Jiřím spolupracoval za války“, pohrávajících si s revolverem“, dostávalo hrozivé významy,¹²⁶⁾ bezpečné (?) východisko nabízel tedy jedině útěk a exil. Exil se poněkud protáhl, na krátkou polovinu století plus jeden rok. Za tu dobu se Jiří Veltruský doma (doma? Doma je přece v Paříži!) ani jednou neukázal, dokonce ani za Dubčka ne, odhodlán nedat režimu nejmenší náznak morální satisfakce...

To je tedy druhá, „odvrácená“ tvář Jiřího Veltruského, z pohledu dávného Čtení či ještě dávnějších tří ročníků *Slova a slovesnosti*, ba i anglických studií z dob Veltruského comebacku zřejmě překvapivá, ba netušená. Samozřejmě že prchat v roce 1948 bylo něco jiného než emigrovat o dvacet let později: na československé strukturalisty, byť sebeznamenitější, nebyli nikde zvědaví, dokonce ani Jakobson nepatřil tehdy ještě k akademickým celebritám... Ostatně Veltruský na univerzitní kariéru ani nepomyslel. Myslel jen na jediné: na to, že je třeba pokračovat v boji, i když jinými prostředky, v boji, do něhož se byl jednou dal...

A to je moment, kdy mizí Jiří Veltruský a na scénu přichází Paul Barton, to jest, kdy druhá tvář Jiřího Veltruského dostává nové jméno. Aby bylo jasno: fyzický Veltruský stále užívá svého českého jména, i křestní jméno zůstalo, jen *nom de plume* je jiné. Všepronikající sémantické gesto je ovšem nezaměnitelné, i to, jímž reaguje druhá strana, zůstalo stejné (snad jen příblyho naštěstí nerealizované gesto „palcem dolů“), jen to malícké, provinční (teď už guberniální) hřiště domácí náhle zmizelo a místo něho je

125) Paní Vodičková byla tehdy právě v porodnici, odkud se zakrátko vrátil s malou Radkou. Což je počátek málem generačního románu, strukturalistického románu, v kterém si život a smrt podávají ruce a který by se mohl jmenovat (bez negativních konotací toho názvu) třeba *Do druhého a třetího* (strukturalistického) *koloni*: z někdějšího přírůstku bude co nevidět, jen co přejde pár desítek let, paní Radka Procházková, taktikující Mirková Procházková, manželka doc. Miroslava Procházký, CSc., autora předmluvy k *Příspěvkům* a nejpopulárnějšího znalce Veltruského děl v našich zeměpisných šířkách. Nebýt kruté nepřímé osudy, byl by psal i tuto průvodní studii právě on... Jiří Veltruský byl pochopitelně vždycky zvědav na onen přírůstek, s nímž se tak prazvláštním způsobem minul ve svém pouťorovém azylu. Kupodivu právě když k tomu mělo konečně dojít, musela paní Radka, opět z těch nejradosnějších důvodů, přesně tam, kde byla tehdy před

tu akční prostor s mantinely či lépe horizonty vpravdě globálními, planetárními, světovými.

Veltruský nejdříve žije v Paříži; prý spíše živoří,¹²⁷⁾ budí, ale bojuje: tři roky vede v pařížském rozhlasu vysílání pro československé dělnictvo, ze svého bytu rediguje a distribuuje francouzský bulletin *Masses-Informations* o situaci dělnictva v ČSR (za berlínského tzv. Světového festivalu mládeže bude takhle šířit mezi československými účastníky mj. i Halasovu závět); budou to stovky relací, tisíce informací a článků, desítky knih, desítky brožur. Namísto článků lapidárních, leč zhuštěných pro *Cíl* o nezákonnostech a zvěrstvech u nás bude to teď třístapadesátistránková kniha, sice předznamenaná jakoby mottem hloubkovou analýzou pražského procesu s Rudolfem Slánským, ve skutečnosti však o metodách, jimiž se buduje sovětské koloniální impérium planetárních rozměrů (*Prague à l'heure de Moscou — Analyse d'une démocratie populaire*¹²⁸⁾), dvě knihy o situaci dělnictva v takzvaném dělnickém státě (*Salariat et contrainte en Tchécoslovaquie* — spoluautor Albert Weil¹²⁹⁾ a *Conventions collectives et réalités ouvrières en Europe de l'Est*¹³⁰⁾), a *L'Institution concentrationnaire en Russie*, 1930–1957,¹³¹⁾ obří, vskutku monumentální dílo o koncentračních táborech v lágru míru a socialismu (jednou je s úžasem ocení sám Solženicyn¹³²⁾), a další a další...¹³³⁾ Zároveň pravidelně přednáší sociologii na *Svobodné evropské univerzitě v exilu*: na její letní škole v Château de Pourtalès, 1957, se seznámí se svou budoucí druhou ženou Jaromilou, tehdy ještě Felzmannovou. Od roku 1962 pak žije v New Yorku: Jiří Veltruský se stává zástupcem Mezinárodní konfederace svobodných odborů u Spojených národů a po šest let tráví svůj čas ve dvou hlavních městech OSN, New Yorku a Ženevě. V roce 1968 se pak vrací do Paříže a až do smrti zde působí v kanceláři americké

lety její maminka. Zmiňuje se o tom všem jen proto, že by se bylo patřilo, aby všechny tyto komentáře, mmou možná zkrácené, byly Procházkovy.

126) Z dopisu Mme Herz.

127) Z dopisu Dr. Tučka.

128) Paris: Pierre Horay, 1954.

129) Paris: Marcel Rivière, 1956. Albert Weil je pseudonym Miroslava Tučka.

130) Paris: Editions Ouvrières, 1957.

131) Paris: Plon, 1959.

132) O Solženicynově reakci se zmiňuje v dopise Dr. Miroslav Tuček.

133) Anotovaný bibliografii politických knih Paula Bartona uveřejnil *Zahraníční aktualit*, interní zpravodaj mezinárodního oddělení Českomoravské komory odborových svazů 95, 14, 20, 4, 1995.

odborové ústředny AFL-CIO a v její reprezentaci u Mezinárodní konfederace svobodných odborů v Bruselu jako zástupce AFL-CIO v Mezinárodní organizaci pro hospodářskou spolupráci a rozvoj.

Pár slov o stylu či Mukařovského termínem *sémantickém gestu*: Veltruský není žádný lovec senzací. A nepíše pamflety ani politickou propagandu. Naopak. Píše co nejsušším, strohým, lapidárním stylem. Dělá vědu, nestará se o kudrlinky a jinou ornamentiku. Když v Praze po letech překládali pro připravovaný soubor jednu z jeho studií, rozčiloval se, jak může překladaatel napsat *Tato studie pojednává...*, když to má přece přeložit *Tato studie jedná...*! Snad je to malichernost, ale stalo se. Veltruskému se protiví hrát hru na *captatio benevolentiae*. Když, v posudku jeho disertace, J. B. Kozák — poté, co pochválil celkový přínos, strukturální stanovisko a spoustu jemných postřehů — napsal: „Avšak podání není šťastné. Četl jsem málo nudnějších knih o zajímavém tématu.“¹³⁴⁾ Myslím, že to Veltruského spíš potěšilo. Je fanatik věčnosti. Píše pro lidi s vášní pro fakta, tak jako on. A odmítá psát krasomluvné eseje. Nebylo by to v jeho stylu. Není lehký harcovník, ale dělník. Na rozdíl od Mukařovského, který i tam, kde jenom píše o literatuře, píše literaturu, Veltruský zcela programově píše vědu. Všecky jeho práce jsou práce vědecké, opřené o tisíce fakt, důkladnou a mnohonásobnou kritiku pramenů, práce svým duchem kolektivní (věda je už taková) a skromné. Pouhé *příspěvky*, nic víc. Ovšem příspěvky psané strukturálistou, a tedy *strukturálistické*, pokud to chcete vědět. Lingvista Mathesius či sociolog Masaryk by je možná charakterizovali jako statické, tedy synchronistické, přestože některé, třeba kniha o *Praze v moskevském čase*, mají čas, tedy *chronos*, historický moment a — nezvalovsky řečeno — signál času přímého ve svém názvu. Jenže hned v první části knihy — *La technique de l'amalgame* — zdaleka nejde jen o *le procès de Slansky*, ba ani jen o srovnávací analýzu stalinských procesů v Praze a jinde, ale o samu metodu těchto procesů a o techniku, které se při ní používá jak pro zpracování obžalovaných, tak i pro zpracování celé společnosti v rozměrech co možná celosvětových. Je to technika směřování,

134) Posudek J. B. Kozáka v archivu Karlovy univerzity.

135) Odtud pramení, zdá se, i Veltruského vztah k Brechtovi, kterého nemá rád ani jako umělce, ani jako propagandistu. Věř, že nebyť toho druhého, nebylo by ani snahy nafouknout jeho umělecký význam do obřích rozměrů, tak jak se o to kdysi snažila francouzská kritika a Roland Barthes, ještě než se chytl sémiologie. Pro Veltruského je spíš charakteristické, že hledá-li příklad na nara-

směsice neuvěřitelně heterogenních součástí a jejich *házení do jednoho pytle*, ale také technika polopravd, mixování pravdy a lži. Jistě, je to stará dobrá technika překrucování, jenže máte-li neomezenou moc, můžete takto pokroutit nejen slova, ale i lidi, a heterogenní amalgám či koktejl či emulzi namixovat nejenom ze slov a jmen, ale ze samých obviněných, pozatýkaných, obžalovaných, postavených před soud, sevcívaných, aby vypovídali přesně podle scénáře (také vlastně metodou *breaking down & building up*), a na konec v téže namixované směsi i pověšených. Dokonce je tu vynikající teatrologická kapitola o justičním „maňáskovém divadle hrůzy“ (*Le Grand-guignol judiciaire*), stejně exaktní jako kdysi Veltruského rozbor divadelní. A jmenuje-li se první kapitola jeho rozsáhlé, pětisetstránkové knihy o instituci koncentračních táborů v Rusku „Structure et fonctionnement de l'institution“, signalizuje to mým dostatečně, že tu jde o strukturální analýzu přísně vědeckou, a ne o propagandu či beletrii. (Snad odtud lze zpětně pochopit přísnost, s níž kdysi posuzoval esejistickou knížku Mirko Nováka!) Jak vidět, svými spisy zachraňuje Veltruský čest strukturalismu jak českého, tak i francouzského, který si v téže době — *structuralism gone mad* (a co teprve poststrukturalismus!) — víc než zamilovaně zakoketuje nejen s komunismem, ale i maoismem (Barthes, Kristeva) a polpotismem.¹³⁵⁾

A ještě jeden rys Veltruského stylu. Je fascinován výjimkami, přesněji řečeno fakty. Jestliže Poincaré — matematik, nikoli politik — kdesi¹³⁶⁾ tvrdí: „a výjimky, nezapomínejme, jsou zákonos- né, protože skrývají zákony“, Veltruský vlastně konstatuje totéž, „simplistic theories rarely yield to empirical facts“,¹³⁷⁾ jenže on je na straně výjimek, ve vědě i v politice, lítajících třísek, a ne bezhlavého kácení, faktů, nikoli simplifikující nacističní totali- ty! Odmítá snadně generalizace a zachovává si za všech okolnos- tí jistou epistemickou *réserve* *mentis*... A v jejích službách je celé jeho dílo.

Dílo tak významné a rozsáhlé (probrali jsme zde jenom zlo- mek!) nezůstává bez odezvy a mezinárodního uznání. A gesto

tivní prvky v divadle, volí raději klasické mechatovské Tolstého *Vzkříšení* než Brechtovo pouze epigonské, zato však módní, protože propagandistické epic- ké divadlo.

136) Poincaré, Henri, *Science et méthode*. Paris: Flammarion, 1922.

137) Veltruský, Jiří, „Puppetry and Acting“, *Semiotica* 47 (1983), s. 69–122. Český v *Příspěvcích*, s. 214.

zachycené kdysi karikaturistou *Cíle* provází Veltruského i zde, tentokrát však nikoli jen v pražském, guberniálním měřítku. Když se Chruščov na pozvání de Gaulla chystá na státní návštěvu do Paříže, vymíní si sovětská tajná policie, že jistí lidé, nepochybně krajně nebezpeční, budou po dobu návštěvy z Paříže vzdáleni. Na seznamu je i Jiří Veltruský. (Koneckonců zatím nemá francouzskou naturalizaci. Obstará si ji, teprve až ji vlastně už nebude potřebovat, po pádu komunismu v Československu, v roce 1991.) Chruščov si ovšem pořídí diplomatickou chřípku a nedobrovolná dovolená, ve skutečnosti brutální internace, přestože v krásném prostředí Korsiky, se prodlouží na celý měsíc. Sovětská tajná policie názorně předvádí všem „nežádoucím“, že její moc zdaleka nekončí státní hranicí, a když je potřeba, zapřáhne do svých služeb i bezpečnost francouzskou!

A ostatní už známe. Nebo aspoň tušíme. S obnovením (?) zájmu o československý strukturalismus dospívá i Veltruský k názoru, že ta jeho dávná rozehraná strukturalistická partie nebyla snad tak úplně marná, rozhodně zajímavější než to ještě dávnější hokejové utkání, i když určitě ne tak zajímavá jako ona velká mocenská partie, k níž Veltruský přispívá s nezmenšenou silou. Ta velká partie se nakonec vyřeší — překvapivě — jakoby sama (??), i když docela v intencích Veltruského. Bohužel člověku nebyvá souzeno, aby své rozehrané partie — dokonce ani ty malé — dohrál, a je spíš na osudu, aby měl poslední tah. Veltruský umírá ve svém partižském domově za časného jitra posledního máje, snad na připomenutí oné dávné máchovské studie, která kdysi všechno jeho celoživotní angažování předznamenal, právě ve chvíli, když se přátelé z diasporý začínají pomalu sjíždět, aby mu u jeho lůžka pogratulovali k jeho nadcházejícím pětasedmdesátinám...

K Veltruského úmrtí přinese denní tisk u nás jen jediný nekrolog.¹³⁸⁾ Vyjde 9. června ve *Svobodném slově*, ale jen v jeho brněnské mutaci, pražská centrála o tuto zřejmě pouze regionální celebritu nestojí. Jako by Gottwaldovo *sémanické gesto* platilo ještě padesát

[38] Odborná periodika, aspoň některá, ovšem nezapomenou. *Literární noviny* vzpomenu aspoň třířádkovou notickou. Loutky, mnohem vděčnější než lidé, se k svému teoretikovi přihlíší v *Loučkáři* 10/1994 obsáhlým nekrologem Janý Paťkové, *Divadelní noviny* 13/94 nevelkým, leč relativně včasným (28. 6.) článkem a odboráři, sice s ročním zpožděním, ve svých interních *Zahraničních aktualitách* 95/14 (20. 4. 1995). S dvouletým zpožděním a teď už jen jako dokument vyšel pak v *Divadelní revui* 2/1996, s. 61–63 můj spíše vzpomínko-

let poté, co vyhnalo Veltruského do exilu! Vida, nevtloukli do nás nakonec docela úspěšně to původně Dykovo, komunismem však vyvlastněné *opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš!*? Už jenom proto, aby *tihleti* neměli pravdu, stojí za to Veltruského — nejen jeho dílo, to se prosadí samo, ale i jeho životopis, tu hrdou součást národní biografie, — pořádně, třeba i polemicky připomínat.

Brno, 21. 11. 1998.

P. S.: „Jsme prezenční knihou druhých,“ tuhle přímo banalitu jsem kdysi slyšel z úst Grotowského a mnohokrát jsem mu dal vděčně za pravdu. Děkuji tedy všem, kdo mi do svých prezenčních knih s Veltruského zápisy dovolili nahlédnout. Jsou to paní Jarmila Veltruská, Paříž, paní Hana Herz, Paříž, pan Dr. Miroslav Tuček, Curych, z domácích pamětníků pak profesori Karlovy univerzity Karel Hausenblas, František Černý, dále pak pan doktor Mojmir Otruba a Adolf Scherl, který mi zapůjčil i své pečlivé poznámky z Veltruského přednášek a seminářů, a paní Ivana Vadlejchová, která hledala v pozůstalosti svého otce, profesora Jana Kopeckého. Když bych byl systematictější, vytrvalejší a pilnější, jistě bych byl z toho všeho vytěžil víc. Doufám jen, že nic z toho, co jsem se dověděl, jsem nezneužil a snad ani nezkrátil. Nakonec bych rád poděkoval prof. T. G. Winnerovi (ten mi kdysi dal Veltruského adresu) jakož i skupině sémiotiků divadla, která se v roce 1980/81 sešla v Nizozemském ústavu pro pokročilá studia (NIAS) ve Wassenaaru. Jejich obrovský zájem o autora nedávno vydaného *Drama as Literature* a o tradici divadelní teorie v Československu vyústily v pozvání Veltruského takřkajíc k pohostinskému vystoupení. Přednáška se konala 23. února 1981 pod názvem *Acting and Behaviour*, tedy Herectví a chování, a máme ji přeloženou do češtiny v souboru Veltruského *Příspěvků*. Doznávám však, že přes naše

vý fejeton než nekrolog „Jiří Veltruský se omlouvá a drží palce“, původně psaný pro slovensko-české *Moxty* a zdůrazňující některé zajímavé, bezmála románové podrobnosti, které v přítomné (bezmála románové) biografii opomím. V *Slovu a slovesnosti* měli snahu vyrovnat se se smrtí svého dávného debutanta solidní studií. Slibil jsem. Žel, nebyl jsem tehdy schopen napsat to, co bych byl napsat měl a chtěl.

dlouholeté styky, *face-to-face* i na dálku, nepovažoval jsem se nikdy za experta na Veltruského: v té věci jsem spoléhal na svého přítele Miroslava. Bohužel tváří v tvář smrti býváme my, smrtelníci, dost nespolehliví. Odejeme, aniž respektujeme očekávání druhých. A tak bych rád tuto svou neobratnou poctu Jiřímu Veltruskému připsal — navíc — i památce našeho, žel tak nespolehlivého společníka přítele doc. PhDr. Miroslava Procházky, CSc., mimochodem jednoho ze zakladatelů obnoveného Pražského lingvistického kroužku.

Pravdy, aby to neplatila dověda
„SVOBODA“ NENÍ „CÍL“
anekdoty a vydání Města



Kapitalismus? Nikdy!

Veltruského „Drama jako básnické dílo“ existuje ve třech autorských textových podobách. Jsou to:

1. Rukopis — *R* — tj. původní strojopisná verze Veltruského studie z Veltruského pozůstalosti, s Veltruského vlastní rukou psanými opravami a příписy, jejímž prvním tištěným vydáním, úplným, bohužel posmrtným, je tato kniha.
2. Tištěná verze obsažená v Havránkově a Mukařovského *Čtení o jazyce a poezii* z roku 1942 — dále *Č* —, kde předlohou byl sice rukopis (*R*), snad už od počátku koncipovaný právě pro tento nepochybně účelový, sám o sobě zcela „nedisertační“ rámec (proč jinak by si autor na několika místech stěžoval na „nedostatek místa“ — vždyť v disertaci tyto ohledy nehrají roli!), kde se však nezvaným spoluautorem díla stal cenzor, takže bylo nutno jím „vybílená“ místa aspoň provizorně vyspravit. Bohužel právě toto prozatímní „po konfiskaci opravené vydání“ stalo se na déle než polovinu století textem kanonickým, protože jediné dostupným. Je to jediná podoba, v níž jsme až dodnes Veltruského práci znali.
3. Anglická verze *Drama as Literature* — *A* — z roku 1977 (Peter de Ridder Press, Lisse), neméně autentické dílo Veltruského samého, v podstatě — ve vztahu k *R* — jeho „vydání poslední ruky“, dostupné bohužel jediné v angličtině a u nás téměř vůbec ne.
4. Synoptické vydání — *S* — všech tří dosavadních verzí patří zatím do futurologie, zdá se však, že je to hudba nepříliš vzdálené budoucnosti, a toto přítomné vydání by mělo být pro *S* přípravou. Spíše než na papíře bude na některém z elektronických nosičů a vytvoří je nejspíš — možná že už dost brzy — nějaký mladý nadšenec pro počítače & Veltruského. Chvilí jsme byli sami v pokušení koncipovat i toto „nepočítačové“, papírové vydání takto, synopticky (takže bychom tu měli místo příkladů

z jediné verze příklady ze všech tří), spokojili jsme se však jen s názna-
kem a návodem.

Naše vydání není tedy totožné ani s *A* — tj. s (anglickou) *verzí poslední ruky* a pochopitelně ani s *Č* a — bohužel — ani se *S*. Je to jakž takž kritické vydání původního rukopisu. Dodatky, které připojujeme, se pak snaží zachytit aspoň to nejdůležitější, v čem se další dvě vydání od rukopisu odchylují.

Veltruského studie je práce analytická. Ve všech třech verzích je vlastní text ilustrován rozsáhlými ukázkami z děl zde rozebíraných, doprovázenými (*ante rem*, *post rem*, či v případě *Johna Gabriela Borkmána* — *in re*, přesněji řečeno současně s věcí) pasážemi rozboru či komentáře samého. Sémioticky řečeno, jde tu jednak o přímé citáty cizích, ne-Veltruského textů, jednak o (Veltruského) metajazykové či metatextové pasáže tyto citace uvádějící, analyzující či jinak komentující a teprve v dalších textech o pasáže sice na stejné logické (meta) úrovni s předchozími, patřící však takřkajíc do *říše teorie*, z rozborů sice poučené, na konkrétních citacích však zcela nezávislé. Z hlediska *Sprachtheorie* Karla Bühlera je to ještě zajímavější. Zatímco ony zbývající, obecné, čistě teoretické pasáže by — podle Bühlera — patřily do *symbolického pole jazyka*, tj. jazyka na situaci nezávislého, citáty samy vytvářejí v tomto textovém mikrokosmu docela regulérní *Zeigfeld* aneb situaci ukazování: analytický komentář k nim odkazuje nikoli vztahy, leč právě *ukazovacími zájmeny*, jako by na pitev-
ním stole ležel anatomický preparát, a ne pouhý textový citát. Znamená to, že tam, kde cenzura (v případě *Č*) či ohled na čtenáře (v případě *A*) velevy vyměnit citát, bylo nutno změnit i řeči kolem pitevního stolu, ba někdy i reminiscence k tomu se dodatečně vracející. Což samozřejmě poněkud komplikuje naše vlastní (o patro výš!) textologická rozvažování a rozjímání.

PŘEDMLUVA

Ani v *R* ani v *Č* žádná předmluva není. Naproti tomu *A* považoval Veltruský za nutné uvést touto

PREFACE TO THE ENGLISH EDITION (překládáme):

„Česká verze této studie vyšla roku 1942 v souboru esejů *Čtení o jazyce a poezii*, redigovaném Bohuslavem Havránkem a Janem Mukařovským.

Text, který právě čtete, je spíše nová verze než překlad. Vyhybal jsem se změnám, které by se zdály naznačovat, že jsem už tehdy, v dvaadvaceti, kdy jsem studiu psal, věděl, co vím dnes. Přesto se nová verze od staré výrazně liší.

Český text byl vážně znetroven cenzurou. Na indexu byli Edmund

Husserl, Roman Jakobson i Roman Ingarden, učenci, jejichž díla byla pro mé myšlení svrchovaně důležitá; odkazy k jejich spisům cenzura, pokud je vyslídila, bez milosti odstranila. Přirozeně všechny eliminované pasáže byly v anglické verzi obnoveny.

Na druhé straně jsem text přepsal tak, abych jej čtenáři zpřístupnil. Některé metodologické výklady, které měly smysl jedině v kontextu lingvistiky a literární vědy pražské školy, jsem jednoduše vypustil. Názory takových teoretiků, jako je Hegel, Goethe a Schiller, Husserl, Zich a Mukařovský, jsem raději parafrázoval vlastními slovy, než abych je citoval v plném znění. Větší část odborného žargonu, tehdy, v době vzniku české verze, uprostřed zápasů o vědecký přístup k literatuře a umění vůbec až přebujelého, připadala teď přebytečná, a byla tedy nahrazena, kde to jen šlo, obvyčejným jazykem. Konečně většinu příkladů z české literatury jsem nahradil ukázkami z her v angličtině nebo anglickému čtenáři aspoň povědomějších.

[...] Paříž, květen 1976.“

ÚVOD (INTRODUCTION)

Číst tiskne úvod přesně podle rukopisu, vypouští však závěrečné souvětí předposledního odstavce, zřejmě pro vztáhnou větu s poděkováním prof. Mukařovskému. Škoda. Předcházející část souvětí („Autorovi této studie má pak vysledování noetického smyslu jednotlivých metod umožnit přenést do jiných vědních oborů metodologickou výzbroj, kterou nabyl při studiu estetiky [...]“) by se totiž byla ukázala, být tehdy vytištěna, jako programová, ba málem protoká.

A sleduje vcelku věrně myšlenkový sled úvodu, škrtá však všechny metodologické úvahy, tj. celou druhou polovinu úvodu počínaje posledními dvěma řádky na s. 10. A všude — tak jako v celé této verzi — nahrazuje termín „epika“, „epický“ termínem „narrative“.

KAPITOLA 1

— ZÁKLADNÍ VLASTNOSTI DRAMATICKÉHO DIALOGU (BASIC FEATURES OF DRAMATIC DIALOGUE)

Některé pasáže se v Č i A odlišují petitovou sazbou (delší citáty z teoretických prací, komentáře k rozebíraným úryvkům dramát, případně i delší pasáže lokální závažnosti). Od této typografické diferenciace (nenapomáhá příliš přehlednosti, spíše naopak!) jsme pod vlivem strojopisné předlohy upustili.

21 — Hned první ukázka, příklad dialogu neseného intonací, ba přímo, řečeno výpůjčkouz Mukařovského, *lyrickou melodií*, totiž kolektivní-

ho monologu „posledních lidí“ z nejvytjatější scény kolektivního dramatu Karla Čapka *RUR* (II), byla cenzurou zabavena. Veltruský ji nahradil úryvkem dialogu Studenta, Lojzického a Hory z Mahenovy *Uličky odvaldy*. Pokud jde o A, ekvivalent těchto „příkladů na intonaci“ byl nalezen v dialogu Jacka, Prismové a Chasubla z Wildeovy *The Importance of Being earnest*, II.

Druhá ukázka, příklad dialogu neseného expirací (Bozděchův *Baron Goertz*) zůstala v Č stejná jako v R. Pro A nabídl Veltruský jako scénu ovládanou obdobnými fónickými zákonitostmi dialog Richarda, Andersona a Judith ze Shawova *The Devil's Disciple*, II.

Ukázka timbru z *Maryši* přešla z R do Č bez námitek, v A ji nahradil dialog Abbie s Ebenem z O'Neillovy *Desire under the Elms*, I/4.

Závěr kapitoly (poslední odstavec): v Č beze změny, v A vypointován druhou větou R či jejím ekvivalentem, zbytek odstavce přenesen na začátek druhé kapitoly.

KAPITOLA 2

— POJMENOVÁNÍ V DRAMATICKÉM DIALOGU (DENOMINATION IN DRAMATIC DIALOGUE)

Ukázka z Gogolova *Revizora* musela v Č odpadnout, nahrazena scénou nedorozumění z Nerudova *Ženicha z hlada* (1,5), v A byla pak zhruba v původním rozsahu obnovena.

Rozsáhlý komentovaný výjev z *Johna Gabriela Borkmana* je až na nepodstatné odchylky dané rozdílnými překlady ve všech třech verzích stejný.

Oba úryvky z Dykova *Paula* (v R i Č shodné i shodně komentované) nahradil Veltruský v A komentovanou ukázkou z Čechovova *Racka* II, dialog Niny s Trigorinem.

Úvahy o významech rozvíjejících se v myslí jednotlivých účastníků dialogu a tvořících jejich individuální kontexty jsou v A, s. 25, obohaceny o citát z Vološinova *Marxismu a filosofie jazyka* (angl. překlad, New York a Londýn, 1973, s. 96). V přítomném vydání bychom jej zařadili na s. 32 za větu „Rozvíjí se tedy kontext v myslí každého účastníka dialogu stejně ve chvíli, kdy sám mluví, jako tehdy, kdy mluví některý z ostatních účastníků“ a překládali asi takto: „Vološinova teorie o vztahu mezi promlouvou a vnitřní řečí je obzvlášť na místě v případě dialogu: Proud řeči, v širším smyslu chápáný jako proud vnitřního a vnějšího verbálního života, je nepřetržitý. Nemá konec ani začátek. Navenek se vynořují promluva je jen ostrov vystupující nad hladinu nekonečného oceánu vnitřní řeči; velikost a tvar ostrova jsou dány situováním promluvy a jejím adresátem.“

Situaci a adresátem se vnitřní řeč realizuje v podobě vnějšího výrazu přímo zabudovaného do mimojazykového (unverbalized) behaviorálního kontextu a v tomto kontextu se pak dále zesiluje jednáním, chováním, či slovními reakcemi ostatních účastníků.“

Závěr kapitoly v *A* je sice stručnější (omezuje se na ekvivalent první věty posledního odstavce), *R* však výslovně sumarizuje odpověď na otázku vyslovenou v závěru kapitoly předchozí, totiž zápornou odpověď na otázku po „přibližování k monologičnosti“.

KAPITOLA 3 — VÝSTAVBA VÝZNAMOVÝCH KONTEXTŮ (CONSTRUCTION OF SEMANTIC CONTEXTS)

Zde začínají ony znetvořující škrty, jimiž cenzura zasáhla do samé nejvlastnější „významové výstavby“ Veltruského úvah. V *Č* začíná škrť třetí větou kapitoly (vlastně už této větě těsně předcházející podčarovou poznámkou) a končí citátem z Husserla („O odplývajícím fenoménu [...]“) na třetí straně téže kapitoly. Zbylý, amputaci nepodlehnuvší text navazuje pak novou *třetí větou*, již se stala první větou citátu z Mukařovského: „Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou [...]“. Tím, že pasáž o Husserlovi musela zmizet, odpadlo i srovnání Husserlova pojetí s pojetím Mukařovského, právě tak jako srovnání obou schémat, kde Veltruský (konstatujeme to poněkud anachronicky podle neobyčejně šťastné formulace v *A*) sledává jistou jednostrannost pojetí Husserlova, které kontinuitě časového objektu obětuje jeho rozmanitost, takže tím více vyniká „dialektičtější“ pojetí Mukařovského. Protože však teď, poté, co jediným škrtem pera zmizel Husserl, je celá tíha výkladu principu *významové akumulace* na pasážích z Mukařovského (shora zmíněný citát, vzápětí sledovaný druhým, stanovícím tři principy významového kontextu; ostatně když je Mukařovský psal, o Husserlově *fenomenologii vnitřního časového vztahu* ještě nic nevěděl), nezbyvalo než text přeskupit a Mukařovského schéma odsunout až za druhý citát. A právě tady, na tomto místě, zůstane po tolika amputacích a transplantacích jako třiceti pahýl hned za schématem zbytek amputované tkáně (*Č* — nahoře na straně 436), fragment textu, z něhož se dá vyčíst, že se tu cosi s čímsi porovnávalo a cosi, co kdosi (Husserl) zjistil, citovalo, teď to však kdosi škrtl, a kdo za to může, že tak nešikovně!

A — počínajíc s. 44 — husserlovskou pasáž pochopitelně restaurouje, navíc ji však i vylepšuje. Husserlovo schéma mělo mezi bodem *O* a bodem *E* (Ende) jen jediný libovolný punkt *P*. Veltruský však, ve snaze o větší srozumitelnost a rozrůzněnost vnímaného časového objektu, hned po starém schématu otiskne i schéma další, kde libovolných punktů zakreslí

a nechá klouzat do minulosti několik, a vida — najednou jsme se od Husserla dostali málem k písmenkovému trojúhelníku Mukařovského, tudíž k schématu, které naopak obětuje kontinuitu rozmanitosti!

A ještě jedno vylepšení proti originálu. Veltruský znova otevře Vološinova, dokonce na téže stránce, z níž předtím uznale citoval, pochválí, že je méně jednostranný než Husserl, jehož jednostrannost je mu prý ovšem diktována zvoleným příkladem, tj. příkladem tónu, zapoemizuje však s Vološinovovým naivním a neméně jednostranným, čistě kontextuálním pojetím významu a opět vyzdvihne pojetí Mukařovského (*A* 29), spájající významovou statiku i významovou dynamiku.

O dvě strany dále je v *A* (opět proti *R* navíc) dvakrát připomenut Ingarden, nejdřív na závěr odstavce o *zaměření na jednotnost smyslu* (*A* 43), podruhé na závěr odstavce o *oscilaci mezi významovou statikou a dynamikou* (*A* 45). Vždyt i on (*Das literarische Kunstwerk*, §§ 18 a 19) mluví o těchto otázkách, dokonce prý o „aktivním vztahu mezi významovou jednotkou a kontextem. Ovšem na rozdíl od Mukařovského nepovažuje tento vztah za antinomií.“

Další drobnou, i když nezanedbatelnou odchylkou *A* (32, konec posledního úplného odstavce) od *R* je, že *A* přinese docela zajímavý zlepšůvák a přivěší jej k větě „[...] aniž by ostatní hodnoty byly odstraněny“ (zde s. 39 dole): „Pokud jde o horější schéma, bylo by přesnější odlišovat hodnoty akumulované v *Kontextu x* od hodnot akumulovaných v *Kontextu y* psaním $a_{xy} - b_{xy} - c_{xy} - d_{xy}$ oproti $a_{yx} - b_{yx} - c_{yx} - d_{yx}$.“

Podobně za další odstavec připsuje *A* (33) toto symbolické vyjádření faktu, že nebývá tedy zpravidla významová akumulace u všech kontextů stejná: „Např. kontext $a - b - c - d - e - f$ může být konfrontován s kontextem $a - b - e - f$ či s kontextem $b - c - d - e$.“

Konečně připojuje *A* na sám konec kapitoly další odstavec, tentokrát ovšem nepřinášející nic nového. Je to jen to, co původně, v *R*, bylo až na začátku kapitoly následující.

KAPITOLA 4 — VÝZNAMOVÉ SJEDNOCENÍ DIALOGU (SEMANTIC UNITY OF DIALOGUE)

Od samého počátku kapitoly se *Č* věrně drží *R*. Naproti tomu *A* postupuje jinak. Nejenže zde odpadá zmínka o Máchovi a odkaz na Mukařovského „genetiku smyslu“, ale i Veltruského první spíš něžná narážka než přímá citace Mukařovského termínu *rozkloubenost*. (*Z*nová se ozve až v předposledním odstavci všech tří verzí celého spisu, přeložena ne jako *disjointness*, leč jako *fragmentation*.)

Vůbec je *A* lapidárnější. Zatímco *Č*, přesně stejně jako *R*, exponují příliš mnoho pojmových dvojic a abstraktních opozic zaráz (statika vs. dynamika, téma a mimojazyková situace, přímá a nepřímá charakteristika mimojazykové situace jazykem), které se vzájemně prolínají a porozumění tím znesnadňují, *A* je exponuje jednu po druhé. Distinkce statika vs. dynamika byla odbyta už na závěr předchozí kapitoly, teď se tedy jen letmo připomene a okamžitě se začne s další, s *tématem a mimojazykovou situací*. Necharakterizují se zde však, na rozdíl od *R*, jako „dvě roviny dialekticky protikladné“, ale tím, že ač různé, *vzájemně se doplňující* (are complementary), „protože obě determinují smysl dialogu, jedna na úrovni komunikace mezi rozmlouvajícími, druhá na úrovni komunikace mezi autorem a čtenářem“. Vzápětí pak exponuje *A* další obzvlášť důležité a vskutku lapidárně formulované, náramně konkrétní a včasné rozlišení, k němuž vše ostatně směřuje, totiž že „v obou případech jsou významy sdělovány (conveyed) dvěma zcela odlišnými formami řeči — řečmi přidělenými rozmlouvajícím a poznámkami autora (obvyklejše nazývanými režijními pokyny)“. (Tímto termínem, půjčeným z divadelní hantýrky — *stage directions* — se Veltruský, nepochybujeme, že s velkým sebezapřením, odchýlil od svého pojetí, důsledně literárního a nedivadelního, ale budíž: dopustil se toho pouze v závorce.)

Tím zaznělo nejdůležitější téma kapitoly: poznámky. Přestože Veltruský probírá i jiné prostředky významového sjednocení, největší pozornost věnuje poznámkám, od jejich podoby minimální, již je poznámka omezená na pouhé jméno postavy, která repliku pronáší, leckdy samo o sobě dost výmluvné, jako např. jména komických postav Shakespearových (ale snad i nomenomen Křikava ve Vančurově *Nemocné dívce*) až po rozsáhlé popisy či líčení, jaká najdeme u Fráni Šrámka (v *A* nahrazených ukázkou z *The Potting Shed* Grahama Greena). První, kdo poznal důležitost poznámek, je Max Dessoir. Jádro kapitoly proto zcela logicky tvoří dvoustánkový teoreticko-historický pasus o poznámkách s kritickým oceněním role Maxe Dessoira. Přestože právě zde je (Dessoirem) citován Hauptmann, musel být celý pasus v *Č* vyškrtnut, v *A* byl však obnoven. Že v *Č* musela samozřejmě zmizet i zmínka o Vladislavu Vančurovi, je mýslím evidentní. Že odpadla i v *A*, se dá pochopit také, vždyť i v *Č* byla spíš projevem ztotožnění a vzdoru než příležitou ilustrací vyslovené teze. Výstižnými příklady ostatně právě tato kapitola, a to jak v *R*, tak i v *A*, spíš překypuje, než aby se jí jich nedostávalo.

Abychom poněkud usnadnili orientaci v citovaných pasážích z dramatu, případně i v stručných odkazech k nim, v příkladech, které mohou být v různých verzích různé, připojujeme jejich synoptický přehled.

<i>R</i>	<i>Č</i>	<i>A</i>
BORKMAN — zpětný odkaz k citované pasáži		—
VEČER TŘÍKRÁLOVÝ I/1 — krátký citát ve všech třech verzích		
MARYŠA III/4–5 — odkaz k motivické stavbě		Příklady stavby MOURNING BECOMES ELECTRA, TUTTO PER BENE, COSÌ E SE VI PARE (PIRANDELLO)
VEČER TŘÍKRÁLOVÝ II/4 — zpětný odkaz k citovanému dialogu		
—	—	BORKMAN — zpětný odkaz a komentář
MARYŠA — komentovaný citát poznámek k replikám		—

Od této chvíle se *A* vyznačuje větší stručností. Po *Maryši* odpadají bez náhrady i oba dialogy z *Begova samokresu* K. M. Čapka-Choda obsažené v *R* i *Č* (za jejich identifikaci vděčíme univ. prof. F. Černému) i komentovaný citát z *Rosmerholmu*, jako příklad na „protichůdnou reakci“ nahrazený úryvkem *Slečny Julie*. Škrtu podlehlá posléze i komentovaná ukáзка opoznamkovaného dialogu hospodského s Lízalem v *Maryši*.

Následuje poměně rozsáhlý historicko-teoretický pasus o poznámkách a historických zásluhách Dessoirových o jejich uznání, pasus, který bez ohledu na citát z Hauptmanna podlehl v *Č* arizaci, v *A* (41–42) byl však pochopitelně obnoven. (Škrt začíná první zmínkou o Dessoirovi na s. 51 a končí na s. 52 druhou větou odstavce „Zásluha Dessoirova [...]“.)

Spolu s Dessoirem prošel týmh procesem destrukce i restituce vlastní text Veltruského komentující kratičkou citací z *Všivového sadu*. V *A* se k této obnovené citaci Čechovovy nepochybně *záměrně* „redundantní“ autorské poznámky bezprostředně připojují dvě další ukázky obdobného *záměrného* zdvojení poznámky (přesněji řečeno poznámkou popisované akce) replikou popisující tutěž akci „zevnitř“ (či zdvojení repliky akci): první z Maeterlinckovy *Smrti Tintagily*, III, druhá z Fieldingovy *Tragedy of Tragedies or the Life and Death of Tom Thumb the Great*, II/2, kde — po explicitní poznámce s týmh obsahem (typu „Zabije ho“) — jsou repliky typu „Ach, jsem zavražděn!“ a „já, svého pána věrný sluha, do říše stínů následuji též“. Další ukázka z téže hry, citovaná pod čarou (II/9), je tu jen proto, aby bylo zřejmé, že k vystižení obdobných situací se Fielding v jiných pasážích své hry bez takových „redundantních“ poznámek obešel.

Další v pořadí je ukázka z *Loupežníka*, dokonce dvě ukázky, jedna jako příklad ironické poznámky, druhá jako příklad jejich následků pro figuru a výjev. Čapek byl ovšem nežádoucí: v Čho tedy zastoupil Klicpera (*Žit-ků dub*) a později, když Veltruský hledal ekvivalent v dramatice anglické jazykové oblasti, Syngeův *Hrdina západu*. Koneckonců způsob, jímž hrdina jedné i druhé hry zde získá respekt svého okolí, má cosi společného a je samou svou podstatou ironický.

Naproti tomu K. M. Čapek-Chod, což je případ zcela výjimečný, prošel i se svým „luzným snem“ (Farewell, Oh, my beautiful dream!) všemi třemi verzemi beze změny. Navíc je tu v *A* toto vysvětlení (45 — volný překlad): „Byla to slabá tradice realismu v českém dramatu, již lze přičíst, že kritik, sám obdivovatel realismu, přečetl hru z hlediska starší literární normy [...] was enough [...] to read into the play the literary procedures of older dramatic schools.“ Pokud jde o Fieldinga a jeho *Toma Palčáka*, připomene se tu znovu (*A* 45), tentokrát pro groteskní jména mnoha dalších postav. Namísto Šrámkova *Léta* octla se v *A* ukázka Pirandelloy *Così è se vi pare*; není tedy divu, že si vyžádala i zcela odlišné komentování než hra Šrámkova, mimo jiné i k otázce komentování samého, totiž komentování „zevnitř“, tj. k otázce *raisonneura*. Totéž platí o dalších lyrických reflexích v poznámkách Šrámkových, které sugerují zcela odlišnou atmosféru než popis dějště (*place of action* — všimněme si, jak se Veltruský vyhne termínu „popis scéný“) ve hře Greenově.

KAPITOLA 5

— MONOLOG V DRAMATU, DIALOG V LYRICE A EPICE (MONOLOGUE IN DRAMA, DIALOGUE IN LYRIC AND NARRATIVE)

První ukázku kapitoly, úryvek z poloimprovizované komedie *Mercur Galant*, v *R* i Č citovanou česky, nechává Veltruský v *A* zaznít v původním znění, čímž ozřejmuje, že ona „barokní *comédie mixte*“, již se dovolává, nebyla *smíšená* ani tak žánrově (směsí předepsaného textu a improvizace) ale především *jazykově* (směsí italštiny a franštiny). Jak jinak, když je z dob, kdy se herci *Théâtre Italien*, Italové, až dosud hrající právě italsky, teprve učili hrát (tj. komunikovat s publikem) větším dílem ve francouzštině.

Český výraz *lčíní* (nikoli ve smyslu divadelním, ale jako postup básnický) překládá Veltruský jako *lyric description*.

Metodologický exkurs na s. 60 (od prvních slov odstavce „Uvedený ráz jazykové výstavby [...]“ až po „[...] aby sloužila samoúčelnosti dominanty“), explicitě vychvalující strukturalismus oproti starší estetice, Veltruský v *A* (49) škrtl.

Příklad s Poslem z *Krále Oidípa*, kde úvodní formule navozující vlastní „vyprávění“ je dvakrát přerušena vstupy náčelníka sboru, je v *A* (51) ilustrován poukazem na dlouhou dialogickou, víceméně ceremoniální výměnu uvozující jen nepatrně delší report o Samsonově smrti v tragédii Miltonově.

Následující stránky s ukázkami z *Věčra tříkrálového*, *Sganarella*, *Caviliny* a Grabbeho *Dona Juana a Fausta* (v *A* citovaného v německém originále), znova z *Věčra tříkrálového* a znova ze *Sganarella* se ve všech třech verzích prakticky zcela shodují. V *A* (56) je ovšem navíc před posledními dvěma ukázkami citován a komentován rozsáhlý monolog z Marloweova *Doktora Fausta*, čímž je tento sled shod všech tří verzí přerušen. Posledním případem, kde se pak všechny tři verze opět sejdou, jsou Aretinovy *Životy kajčnic* (přestože v detailech se výběr ukázek liší).

Přehledněme ještě rozdíl: Do *A* se nedostal ani Erben s „Májovou nocí“, ani staročeská *Milý žáku*, kterou nahradila staroanglická *De Clerico et Puella*. I anglická verze se však zmiňuje o *Sporu duše s tělem*, dokonce jediná jmenovitě o Jakobsonovi jakožto autoru úvodu k vydání v Národní knihovně. Rovněž Aretinovy *Ragionamenti* najdeme, jak jsme už zjistili, ve všech třech verzích. Jedině *A* však obsahuje navíc pozoruhodný pozdní pokus Veltruského pustit se s analytickým instrumentáři ověřeným na předchozích rozbořech do jednoho z nejpozoruhodnějších děl na rozhraní žánrů i věků, *Tragikomedie o Calistovi a Melibé*, obvykle zvané *La Cestina*, a je z toho malá přídavná studie hodná i samostatného publikování. V *R* i Č najdeme místo ní aspoň odkaz na poněkud jiné „vyprávění v dialogích“, povídku Karoliny Světlé „Večer u koryta“.

Důležitější než všechny tuto rozdíl jednotlivých verzí je ovšem vývoj Veltruského názorů na problém dialogu, vývoj, který zde sice zatím nezaznamenáme, který však zanedlouho Veltruský prodělá. Ještě zde, v přítomné studii, dokonce i v definitivní verzi *A*, trvá Veltruský na dávším Mukačovského názoru, že rozdělení na repliky není než druhotným rysem dialogu. V novějších, „definitivnějších“ „Semiologických poznámkách k dialogu v literatuře“ (*Česká literatura* 41 (1993), s. 233) dává Veltruský za pravdu spíš Mathesiovi, když připouští, že „v poslední instanci o tom, co je a co není dialog, rozhoduje rozdělení na promluvy střídajících se mluvčích“.

KAPITOLA 6

— DRAMATICKÁ OSOBA (DRAMATIC CHARACTER)

Myšlenkový postup je v *R* i v *A* přesně stejný. Mnohost kontextů v dramatu nese s sebou i mnohost *subjektů*. Načez, hned za prvním výskytem výrazu *subjekt*, následuje — sice jen v poznámce pod čarou — velká obhajoba

termínu *subjekt* ve filosofické angličtině. Ten je zde sice ještě mnohознаnější než v jiných jazycích — bezděčně to dokumentuje výraz *subject matter* v téže větě (A 68, první věta druhého odstavce) —, ale bez ohledu na všechna nebezpečí, která s sebou nese mnohознаčnost, je termín subjekt ve filosofické angličtině nenahraditelný. Což vše je podepřeno odkazem na užívání tohoto slova v anglickém překladu Cassirerovy *Filosofie symbolických forem*, zejména dílu třetího.

Zatímco o protikladu významové statiky a dynamiky ve vztahu k protikladu spontánnosti a určenosti dané osoby se Veltruský v *R* (zde 77, viz odstavec končící větou „s rostoucí převahou významové statiky“), a tudíž i v *Č* jen obecně zmíní, v *A* ho navíc osvětlí příkladem. „Například v Maeterlinckových hrách, vyznačujících se velice silnou převahou sémantické dynamiky, si není dramatická osoba nikdy zcela vědoma plného významu svých vlastních replik: připisuje jim jen to, co bychom mohli nazvat povrchným významem, a teprve postupně proniká k jejich pravému, hlubokému významu, aniž jej kdy pochopí v jeho úplnosti. Postava, která takto bezděčně rozvíjí sémantický kontext, je tímto kontextem ovládána, což se pak jeví jako jeden z aspektů kontextu celkového.“

Dlouhý citát z Hegela právě tak jako ještě delší ze Zicha (zde 78n.) v *A* chybí. Veltruský se v *A* vyhýbá citátům, a vše raději překlene stručnou, lapidární formulací vlastní (překládáme): „[...] dramatická osoba je osoba, která jedná, zpravidla z vnitřních pohnutek. To silně zdůraznil Hegel, Goethe a Schiller, zatímco Zich analyzoval podstatu a mechanismus pohybu samé. Jev tím však zvětčují (they exaggerate the phenomenon), protože tím implikují, že v dramatu není místo pro bezděčnou akci, již postava nesleduje žádný vědomý či nevědomý účel a kterou vykonává mechanicky, ze zvyku, na něčí rozkaz či navedení (instigation), aniž si sama uvědomuje následky anebo aniž chápe smysl svého činu.“ Možná že sama tato Veltruského formulace má platnost hlubší než pouze literárněvědnou, vztahující se i k tomu, k čemu dospěl ve svých analýzách politických.

Všechny ukázky, a dokonce i pouhé odkazy k dalším dramatům se v této kapitole (a ve všech verzích) až na drobné odchylky shodují. Jedinou výjimkou je Bozděchův *Baron Goertz*, výjimečný i tím, že je tu znovu citován v plném znění, přesně tak, jak už zazněl v první kapitole.

KAPITOLA 7

— DRAMATICKÝ DĚJ (DRAMATIC PLOT)

Na první pohled se může zdát, že na rozdíl od ostatních kapitol byla kapitola o dramatickém ději pro *A* koncipována z gruntu jinak. Rozdíly začínají hned první větou, kde se v *R* a pochopitelně i v *Č* tvrdí, že „dramatický děj je významový kontext, jehož nejnižší jednotkou je situace“,

zatímco v *A* se za základní jednotky tohoto sémantického kontextu prohlašuje „jednotky tematické, motivy“. Přesněji řečeno, rozdílý začnou ještě dřív, samým názvem kapitoly. Vždyť jestliže autor ze všech možných synonym či téměř synonym zvolil slovo *plot*, nemůže pokračovat tak, jako kdyby si vybral dejme tomu *action*. Bud' jak bud', Veltruský pokračuje *motivem*, a ten ho okamžitě přivede k srovnání s *epikou*, tedy *narací, vyprávěním*. Rozdíl mezi nimi je dán tím, prohlašuje pak Veltruský apodikticky, že dramatický *plot* je odvozen z dialogu, epický (narativní) z monologu, přičemž — jak to vysvětlil už Hegel — je to rozdíl mezi *jednáním a událostí*. (Což vše je řečeno hned v prvním odstavci. Prostě kapitola o dramatickém ději má spád čili *momentum*, jak se tu později slovo spád přeloží.) Leč nepředbíme a sledujeme metodický postup Veltruského (a zapomeňme přitom na nedočkávy předskok sedmimílovými botami obřích abstrakcí od Hegela k Hegelovi: jsme přece ještě pořád u minimální jednotky, u motivu). Ani vyprávění, natož drama nejsou však pouhou asambláží motivů. *Rakovnická hra vánoční* poslouží i v *A* jako vítaný příklad, ba důkaz. Vždyť zatímco epika, tedy narace, si může dovolit být lineární, drama vyžaduje stupňovitost, cizím slovem *gradaci*. S odvoláním na Aristotela (začátek, prostředek, konec) dramatický děj musí začínat a končit, to jest mít na obou koncích, přesněji před jedním a za druhým, nulu. To nevylučuje větší, viz *Valdštejnovu smrt* (titulní moment), kde vedlejší dějový proud, dokonce pro tu chvíli skrytý, protože ponorný, přerve proud hlavní. Spád nevyžaduje, aby byl dramatickému ději dodán, je mu imanentní (v *A* šťastněji: *inherentní*). Dramatický děj pociťuje čtenář jako neustálý (continuous) proud, postupující nepřetržitě a nezadržitelně (uninterruptedly and irresistibly) i tam, kde proud řeči slabně nebo se zastaví, takže proud času (?!), se stává jediným nosičem (vehicle) postupu děje. — A teď teprve je exponován pojem SITUACE. Není to jednotka stavební, leč segmentační (dramatic plot is cut up into situations). Právě exponovaný pojem situace třeba odlišovat od (mimo)jazykové, extra-linguistic) situace, jak jsme s ní pracovali dosud. Ta byla než momentálním, neopakovatelným průsečíkem kontinua prostoru s kontinuem času, tudíž čímsi neustále proměnlivým, zatímco *plot situation*, vyznačená nestejnou, leč pro tu chvíli trvajícím vahou osob (zde podčárové odvolání na Zicha), je relativně stálá. Změna situace může probíhat poznenáhlu, ale také prudce; sled situací s týmiž účastníky tvoří výstup (v *A* scénu). A zde se Veltruský vrací k schématu, jímž *A* (oproti *R* a *Č*) obohatil už v kapitole 3, totiž k schematickému (pouhou sestavou písmen) vystižení faktu, že významy akumulované v různých kontextech mohou být různé: „Kontext a — b — c — d — e — f může být např. konfrontován s kontextem a — b — e — f a s kontextem b — c — d — e. Je to právě tak důležité pro sémantickou konstrukci děje (plot), jako to bylo na úrovni dialogu.“

Až dosud se výběr příkladů v *A* shodoval s *R* a *Č* (Kozmánek, Schiller, Molière). Ted' si Veltruský neodpustí rozšířit repertoár svých příkladů

v A o tři navíc, všechny z Oscara Wilde, virtuózně vládnoucího uměním přechodu a proměny mezi výstupy a situacemi, kde zdánlivě samoúčelná, *pointless conversation* takřka nepostřehnutelně vede k zásadním zvratům ve vztazích mezi osobami, v oněch vztazích, které právě definují situaci. Což je ilustrováno dvěma odkazy, na *Idálnímu manželá*, I, a *Vějíř lady Win-dermerové*, II, v obou případech na scény *parties*, a pokud jde o druhou hru, navíc i ukázkou. Výstupy lze navíc oddělovat změnou dějiště, odtud pak Veltruský ve svém metodickém postupu přechází k ještě vyšší jednotce, jednání, tedy aktu, případně scénám v širším smyslu, tedy *tableaux*, což vše se zkonkrétněje jednak na příkladu Maeterlincka, také však na příkladu tříšť scén na straně jedné i ucelených aktů na straně druhé, jimiž se vyznačují jednotlivé díly Schillerovy trilogie.

Teprve teď, na závěr svého postupu „od menšího k většímu“, se Veltruský i v A odváží, být jen v zhuštěné formě, oněch velkých abstrakcí a generalizací, s kterými pracoval — zaštitěn Hegelem — už v R (takže, jak patrně, rozdíl mezi oběma verzemi nakonec mizí). Bud' jak bud', Veltruského argumentace, ač v principu stejná, zde vyznívá přesvědčivěji a takřka bezchybně. Vskutku, ježto je dramatický čas ještě přehlednější a přítom ucelenější než čas epický (narativní), patří do ještě vzdálenější minulosti a je vlastně předminulý. Což pak vrcholí velmi odvážným závěrem — jenže zde, v říši Velkých Abstrakcí, nemůžeme si tu vlastně dovolit cokoliv — tak krásným, že byl povýšen v obou (ve všech třech) verzích — na sám závěrečný akord této vlastně poslední kapitoly.

KAPITOLA 8

— ZÁVĚREČNÉ POZNÁMKY (CONCLUDING REMARKS ON LITERARY GENRES)

Závěrečné poznámky se opět — na rozdíl od předchozí kapitoly — věrně drží původního rozvrhu. Pochopitelně — v tom není tento doslov výjimkou — překládá-li svoje vlastní dílo sám autor, má více než kdo jiný právo překládat volněji než druzí a formulovat některé myšlenky nově. Odchylky jsou však převážně pouze stylistické či, jak by řekl Mathesius, v rovině „řečnické výstavby souvislého projevu“. Originál je opravdu o poznání řečnickější (ojedinělé řečnické otázky), zdá se dokonce, že s odstupem pětácti let přibýlo i trochu opatrnosti a autokritičnosti ve formulaci požadavku (mezidruhově) komparatistického ověření některých závěrů (R — zde 95–97, A 86–87). Jinak vše zůstalo tak, jak bylo.

A ještě jedna vevělvýznamná maličkost: konečně byl nejen důvod, ale i možnost citovat Vančuru (jeho skvělou causerii, vlastně objevný esej o poetice nadávek) a přihlásit se k němu — poprvé — plným jménem:

R sice citoval pramen, ale zamlčel autora, Č dokonce potlačil i uvozovky, a teprve v angličtině si smí Vančura a spolu s ním i Veltruský zanadávat plným hlasem!

Poslední odstavec připadal zřejmě zbytečný. V A odpadá.

Při přípravě textu jsme vycházeli z Veltruského rukopisu, přičemž jsme text upravili podle současné pravopisné normy, jak ji zachycují *Pravidla českého pravopisu* z roku 1993. K pravopisným změnám došlo v těchto případech (uvádíme pouze příklady, nikoli výčet všech slov, v nichž ke změně došlo):

— ve slovech přejatých namísto původního *s* píšeme *z*: *poezie*, *realizace*, *transpozice*, *analýzovat*, *krize*, *intenzivní* apod.; *s* jsme zachovali (ve shodě s „Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR“) pouze ve slově *filosofie* a jeho derivátů;

— ve slovech řeckého původu s původní skupinou *th* píšeme pouze *t*: *metoda*, *toritík*, přičemž někdy dochází zároveň ke zdĺoužení samohlásky *e*: *téma*, *synitiza* apod.;

— k prodloužení vokálu došlo i jinde: *kritérium*;

— příslovečné spřechky, které byly v rukopise psány odděleně, píšeme dohromady: *přestože*, *mimoto*, *přitom*, *popřípadě*, *např.*

Dále jsme v několika případech upravili interpunkci, jednak ve shodě se současnou normou, jednak pro zlepšení orientace ve větě. Vložili jsme čárku např. na s. 70: [...] *se téma vyznačené titulem několikrát opakuje, viděno ze stanoviska* [...] na s. 93: [...] *z něhož vyplývá celá jeho struktura, a tedy i okolnost* [...]; středník jsme vložili na s. 76: [...] *kontexty nelíší se od sebe ani tak svými jednotkami jako svým celkovým smyslem; a tento smysl je* [...].

JMENNÝ REJSTŘÍK

Aischylos 8
Apollinaire, G. 118, 136
Aretino, P. 72, 159
Aristoteles 88, 161
Asafjev, B. V. 115
Augustin sv. 104
Bab, J. 8
Bachtin, M. M. 108, 110
Barthes, R. 122, 127, 144, 145
Barton, P. (pseudonym J. Veltruského) 142, 143
Bogatyrev, P. G. 103, 137
Bozděch, E. 118, 153, 160
Brancusi, C. 125
Brecht, B. 144, 145
Brentano, F. 112
Brůšek, K. 103, 136
Bühler, K. 13, 103, 104, 107, 110, 111, 119, 125, 127, 150
Bucharin, N. I. 107
Burbank, J. 123
Burian, E. F. 124
Cassirer, E. 160
Clark 110
Čapek, K. 106, 107, 110, 118, 120, 121, 153, 158
Čapek-Chod, K. M. 54, 157, 158
Fielding, H. 157, 158
Čechov, A. P. 153
Černý, F. 147, 157
Černý, V. 122
Červenka, M. 118, 124
Červinka, J. 136
Čivrný, L. 15
Čyževskij, D. 107
Deák, F. 124, 125, 133
Dedekind, J. W. R. 107
Dessoir, M. 51, 52, 120, 156, 157
Doležel, L. 130, 131
Doubravová, J. 129
Driesch, H. 91
Drobný, J. 135
Dubček, A. 142
Dubský, J. 122
Ducháček, I. 140
Duchartre, P. L. 58
Dyk, V. 32, 147, 153
Eco, U. 126
Elam, K. 103
Engliš, K. 107
Erben, K. J. 70, 72, 159
Erllich, V. 122
Fano 126
Felzmannová, J. viz Veltruská, J.
Fielding, H. 157, 158

Fierlinger, Z. 141
Fischer, O. 109
Foster, H. von 126
Frejka, J. 137
Gardiner, A. H. 110
Garvin, P. 110, 123
Gaulle, Ch. De 146
Goethe, J. W. 79, 152, 160
Gogol, N. V. 24, 153
Goodman, N. 118
Gottwald, K. 141, 142, 147
Grabbe, Ch. D. 66, 159
Greene, G. 156, 158
Grotowski, J. 147
Hájek, J. 141
Halas, F. 143
Halas, F. st. 140
Hartl, A. 138
Hauptmann, G. 51, 156, 157
Hausenblas, K. 147
Havlíček, K. 141
Havránek, B. 100, 150, 151
Hegel, G. W. F. 8, 10, 78, 79, 89, 90, 93, 107, 129, 152, 160, 161, 162
Heidegger, M. 35
Heims, S. J. 126
Helbo, A. 125
Herz, H. viz i Veltruská H. 134, 141, 143, 147
Hogendoorn, W. 113
Holquist 110
Holub, V. 141
Honzl, J. 103
Horáková, J. 137
Hostinský, O. 10, 50
Hrubý, K. 141
Husserl, E. 35, 36, 37, 107, 112, 120, 152, 154, 155
Chomsky, N. 130
Chruščov, N. 146
Ibsen, H. 26, 65, 83, 87
Ingarden, R. 106, 107, 108, 120, 152, 155
Jakobson, R. 103, 105, 107, 111, 114, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 133, 142, 152, 159
Janáček, K. 110
Jankovič, M. 106
Jansen, O. (pseudonym R. Jakobsona) 106
Jeřábek, F. 138
Ješina, Č. 141
Jevtušenko, J. A. 116
Jičínský, B. 123
Jonda, H. 140, 141
Kačer, M. 130
Kalandra, Z. 138, 139
Karcevský, S. 24
Karlík, J. 114
Kaulbach, F. 103
Kesteren, A. van 131
Klicpera, V. K. 158
Kopecký, J. 147
Kopecký, V. 141
Kozák, J. B. 101, 134, 144
Kozmánek, V. F. 88, 162
Král, H. 129
Král, J. 134
Kraus, O. 112
Kristeva, J. 122, 145
Kuldanová, P. 121
Kundera, M. 141
Landgrebe, L. 107
Laurel, B. 116
Lehár, J. 121
Lenin, V. I. 140
Leo, F. 64
Lessing, G. E. 59
Lévi-Strauss, C. 121, 122, 126, 127
Lodge, D. 108, 110
Loewy, J. 139, 141

Maeterlinck , M. 157, 160, 162	Pečman , R. 102
Mahen , J. 118, 153	Peirce , C. S. 128
Mácha , K. H. 13, 44, 107, 118, 137, 138, 155	Peroutka , F. 140
Mallarmé , S. 118	Pexa , F. 140
Mareš , M. 140	Piaget , J. 122
Marlowe , Ch. 159	Pirandello , L. 157, 158
Marx , K. 140, 141	Platon 108, 109
Masaryk , T. G. 107, 114, 144	Poincaré , H. 145
Matějka , L. 112, 124, 130, 136	Pokorný , D. 138
Materna , M. 115	Pos , H. J. 128, 129
Mathesius , V. 100, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 118, 120, 123, 129, 136, 137, 144, 159, 162	Procházka , M. 103, 104, 106, 123, 133, 142, 143, 147, 148
Mead , M. 126	Procházková , R. 142
Milton , J. 159	Puškin , A. S. 140
Molière , J. B. 41, 65, 68, 86, 162	Ridder , P. de 124
Mrštíkové , A. a V. 46, 118	Ryle , G. 109
Mukařovský , J. 11, 13, 15, 16, 17, 18, 24, 35, 37, 44, 70, 96, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 144, 150, 151, 152, 154, 155, 159	Saussure , F. de 114, 126, 127
Munclinger , J. F. 137	Sebeok , T. A. 111, 121, 126
Nasková , R. 137	Shakespeare , W. 8, 43, 45, 55, 87, 156
Neruda , J. 153	Shannon , C. E. 126, 127
Nezval , V. 105, 106	Shaw , G. B. 153
Novák , A. 105, 106	Short , D. 128
Novák , M. 137, 145	Schelling , F. W. J. 93
Novotný , F. 109	Scherl , A. 136, 147
O'Neill , E. 153	Schiller , F. 90, 103, 152, 160, 162
Opelík , J. 111	Schmidová , H. 129, 131, 132
Omest , O. 136	Schwarz viz Červinka , J. 136
Orten , J. 136	Sievers , E. 118, 133
Osolsobě , J. 120	Slánský , R. 143, 144
Otruba , M. 147	Smetánka , gen. 134
Palek , B. 128	Sofokles 8, 61, 81
Patočková , J. 104, 146	Solženicyn , A. 144
	Souček , S. 88
	Součková , M. 136
	Sperber , D. 127
	Srba , B. 136
	Stalin , J. V. 140
	Steiner , P. 112, 123
	Steiner , W. 119
	Stolz 130
	Stumpf , C. 112

Světla , K. 73, 159	Veltruská , J. 125, 135, 144, 147
Synge , J. M. 158	Veltruský , L. 134
	Vílikovský , J. 71
Šmeral , B. 140	Vodička , F. 14, 123, 124, 136, 138, 142
Šrámek , F. 55, 59, 156, 158	Vodičková (manž. F. Vodičky) 142
	Vodičková , R. 142
Teige , K. 100, 138	Voeglin , C. F. 121, 126
Teubner , H. L. 126	Vološinov , V. N. 107, 153, 155
Tierfeldová-Žaloudková , H. viz i	
Veltruská H. a Herz , H. 134, 140	
Tigrid , P. 136, 140	
Titunic 130	Weaver , W. 126
Tolstoj , L. N. 145	Weil , A. (pseudonym M. Tučka) 143
Toyen 125, 140	Wellek , R. 106, 122, 123, 128
Trost , P. 104	Whorf , B. L. 115
Trubeckoj , N. S. 106, 107	Wiener , N. 126
Tuček , M. 138, 141, 143, 147	Wilde , O. 118, 153, 162
Ungeheuer , G. 119, 127	Wilsonová , D. 127
	Winner , T. G. 147
Vadlejchová , I. 147	Zápotocký , A. 134
Vachek , J. 111, 114, 117, 122, 128	Zběhlík , J. 141
Vančura , V. 55, 99, 107, 156, 162, 163	Zich , O. 9, 11, 50, 79, 80, 86, 91, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 112, 116, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 152, 160, 161
Vářečka , L. viz Veltruský , L.	Zimmermann , P. 88
Vavřecha , L. viz Veltruský , L.	
Veltruská , A. 134	
Veltruská H. viz i Herz , H. 134, 141	

Jiří Veltruský
DRAMA JAKO BÁSNICKÉ DÍLO

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013) financovaného Ministerstvem kultury ČR a vedeného ediční radou ve složení:
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balašík

Edičně zpracoval, doslov a textologickou poznámku napsal Ivo Osolsobě
Rejstřík sestavila a jazykově upravila Olga Trávníčková
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček
Sazba písmem Pentagramme: Host
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 1. svazek edice
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA
(ve spolupráci s Ústavem české literatury FF MU)
vydalo Nakladatelství Host
Kopečná 37, 602 00 Brno, tel./fax: 05/ 43 23 70 94
roku 1999 jako svou 70. publikaci
Vydání první. 168 stran
Tisk Reprocentrum Blansko
Knihařské zpracování Knihstátnice J. Strojil Přerov

Doporučená cena 165 Kč (včetně DPH)