

JIRÍHO VELTRUSKÉHO PŘÍSPĚVK
K FLOSOFII DRAMATU
(doslov a komentář)

Ivo Osolobě

Tato studie, splátka vymáhaná úctou, obdivem a vděčností — vždyť Jiřímu Veltruskému tolik, tolik dlužíme! —, zkouší přibližovat se k intendo- vanému předmětu v hermeneutických kruzích. Nejdřív je to, zkusmo a s rizikem omylu, kruh sotva ustavené divadelní vědy, připadneť dosud ani nezrozené sémiotiky divadla. Následuje řekněme kontext strukturalismu, onoho prvotního, československého, strukturalismu 1942. Dále pak kontext strukturalismu jakoby světového, přestože neméně parochi- álního, i když pařížského, strukturalismu dejme tomu 1977. Posléze pak kontext globální, vskutku celosvětový, ovšem nazírany a cítěny z úběžní- ku 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 agitata* hledání a nacházení kořvišť v rozbouřených vodách i časoch. Obě prostřední věty, druhá a třetí, jsou pak monotematické. Písnička strukturalismu tu zní jako refrén, nejdřív nostalgický, pak i groteskně, v scherzu, *accelerandem strukturalism gone mad*. Finální fuga je pak zcela (?) nestrukturalistická, po úvodním *recita- tivo serco* trochu jako dobrodružný román a ryzi životopis.

Píše se rok čtyřicátý druhý: nejhorskí, nejzoufalejší rok války a nej- temnější rok nacistické okupace. Odpoledne co odpoledne v Pra- ze (Prag), právě tak jako v Brně (Brünn) — a brzy dojde k decent- ralizaci i do dalších míst — strukturují čas salvy popravčích čet. V Praze hned jedna z těch prvních — jak si nazítí přečteme — sme- te Vladislava Vančuru. A v Brně je tam odtud, z popravčičt v ně- kdejších Kounicových kolejích, zvlášť dobře vidět nová dominan- ta 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 *guaranda 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 *dnas a denně* (hle, charakteristické úsluvi oněch let!) řve z německo-českých vyhlášek se seznamy popravených. Ovšem i nebyť této bezděčné (?!) provokace, každý jen trochu zasvěcený čtenář dobře ví či aspoň tuší, že *Čtení*, ten podle jména čisté čtenářský titul, nota bene vydaný v *Družstevní práci*, v tom vyloužené čtenářském nakladatelství, není vlastně nic než jen další ze vzdorných iniciativ *Právnického lingvistického kroužku* a nepochybně i jeho předsedy, univ. prof. PhDr. Viléma Mathesia (tou předcházející byly dva svazky sborníku *Co daly náše země Evropě a lidstvu*²⁾, vrchovatě využívaných možností,³⁾ které tu zbyly a ještě pořád zůstávají vzdor uzavření vysokých škol a umlčení jejich publikačních aktivit.

Zatímco prvním z pěti příspěvků sborníku, studii „Řeč a sloh“ z pera samého Mathesia (či Mathesiusa, jak by to co nejobyčejněji psal on), se dá ještě 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, předblahající 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

(skryté 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 neinformovanějších, 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, nejdůležitější 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. Budíž. Její chyba. Na druhé straně se však zdá, že to vše až překotně předbíhá, popírá-li nepopíratelné, totiž sám literární fundament divadla, a tvrdí-li (a ona to tvrdí!), že drama není literatura, scéna není výtvorné umění, atd., přičemž důvody, jimiž tato tvrzení podpira, jsou podloženy logikou až nenesitelně opresivní. Nepřináší snad vše, co by podobnou argumentaci rozbito, úlevu, ne-li přímo droboulinký pocit osvobození?

Samozřejmě že mluvím-li o tom obřím balvanu vrhajícíím tak oblutný 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 demonstující všem Sisýfům, že i balvany lze dovalit až k metě, pak jediné proto, že Zichova kniha svou systematickostí a zároveň i všeobšáhlostí 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 jevištní jevy* a jeho neúšlechtilo epilogu, jimž se staly *Možnosti, které čekají — Epištoly o tvorběm životě* Praha: Latheion, 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 tíst 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 časem 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 nenesitelným 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 kognogonii ve prospěch fyziky elementárních částic, jinak řečeno zavrtat se pod dosavadní fundamenty (sémiotiky) divadla i jazyka.⁹⁾ Z tím raději věřme, že jde o dilema „buď, anebo“, a vzpomeneťme těch,

- 6) Srov. další studii, kde tvrdohlavost zdůrazňuji ostiánem rovnou v názvu („Sémiotika sémiotika Otakara Zicha“, Pečman, Rudolf (ed.), *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, Brno: Česká hudební společnost, 1981) a Mathesia cituji hned v mottu.
- 7) Zichovými metodologickými východiskými jsem se zabýval v studii „Zichova filosofie dramatického tvaru“, koncipované jako doslov k 2. vydání Zichovy *Estetiky dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986.
- 8) Parafrazuji zde programovou situační diagnózu Viléma Mathesia „Česká věda“, napsanou rok před založením Kouzku 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: Vojtěšský, 1925, s. 87–91.
- 9) Ve vši neskromnosti musím podotknout, že jsem měl drzost něčeho podobného se opovázat i rozpor obou pojetí tím odstranit, poprvé ve své „variaci na téma definice Otakara Zicha“, *Dramatické dílo jako komunikace komunikace i komunikace*, Závodský Artur (ed.), *Otázky 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 komunikativní formy* (Praha: Supraphon, 1974), posléze zcela nahlo v práci „Slovo jako exponát, jako hercečka postava a jako hrdina — Enklávový divadla v jazyce a literatuře“, Krausová, Nora (ed.), *Znak, systém, proces* (= *Litteraria* 24) Bratislava: Veda, 1987, s. 125–153.

kdo nejdříve nebezpečí, která dobře znali, se odvážili za největší nepohody vyzkoušet cesty obě, například Miroslava Procházký.¹⁰⁾

Veltruský studoval estetiku u Jana Mukářovského, následce Otakara Zicha v přímé dynastické linii tří ordináriů tohoto oboru (Hostinský — Zich — Mukářovský) 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 definičního spisu, se stalo divadlo — Zich sám, jak víme, mýřil i jímam. 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. Obvykle ho tedy řádíme spolu s Bogatyrevem, Honzlem, Mukářovským 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⁾): všeobecně 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 upřel. Uvádí to — snad aby se nezdálo, že zveličuje její historické zásluhy — v referátu předneseném na semináři v opavské Royumont, „La Sémiotologie du théâtre à la recherche de son passé“, jehož překlad a bibliografický údaj má český čtenář v souborném vydání jeho *Přispěvků k teorii divadla* (viz následující poznámka). V jiné své studii zahraně do těchto souborů Zichovi ovšem zakladatelský význam aspoň pro *moderní* sémiotologii divadla přizná (tamtéž, s. 98). Zichovi jistě *absolutně* primát nepatří, v tom směru je třeba dát Veltruskému za pravdu a přiznat prvenství spíše Friedrichu Schillerovi a jeho definici *Breiter*: *die die Welt bedeuten* z básničky „An die Freunde“, pokud i on sám si ji jen nepřijel z divadelního muzeologů a ne naopak. O tom všem však Veltruský ani okamžik nezauvažuje, přistoupí nahrazení názvu synonymním popisem, byť co do *označovaného* básničky nadárcovým a co do *označujícího* spíše symklochoticky nepřijímám, co do poměru obou — *bedeuten!* — však zcela přesným, takovouto sémiotickou definici, a tím i úhelným kamemem přišit sémiotiky divadla nepochybně je! (K otázce spíše jako definice viz Kaulbach, Friedrich, *Philosophie der Bewusstseinsentwicklung*, Köln-Gratz: Böhlau, 1968, s. 59n.) Veltruský však nechodá ani tak v oblasti referenčních významů, tedy Bühlerovy *Darstellungsfunktion der Sprache*, ale spíše v oblasti parastarych úvah o pohyboch a pomnukách expresivních, tedy v oboru Bühlerovy *Ausdrucksfunktion*, a sémiotika divadla se mu pak jeví jako prastará a všeobsh-

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

Bud' jak bud', Velturský to neudělá. A když pak *Divadelní ústav* z iniciativy Jany Patockové a Miroslava Procházky (volal po tom už léta, za starého režimu to však bylo volání na poušti) připravuje souborné (tj. opravenou úplně) vydání Velturského *Příspěvků k teorii divadla*¹³⁾ (vyšlo, žel, až těsně po Velturského smrti), Velturský sám svoji disertaci z tohoto souboru předem vyloučí. Jde přece o příspěvky k teorii *divadla*. A „Drama jako básnické dílo“ už samým svým názvem otevřeně deklaruje, že žánrem 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 (strukturalistické) 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 nepodsoval místo toho psaní o literatuře (jak se to v druhé většince případů děje, a právě proto jedno od druhého tak těžko rozlišujeme). Velturský rovněž nic nepodává, 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 Velturského práce v linii Zichově, je tím plněji a přesvědčivěji, protože zcela přesvědčeně a bezvýhradně, v linii Mu-

13) Zde bychom mohli dlouze polemizovat a ohánět se mj. Pavlem Trostem, pro něhož klíčový argument, proč — konfrontován s Augustinovým *De magistro* —, přiznává sv. Augustinovi zásluhu semiotika (strov 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 *reprezentace*, *Darstellung*. Velturského pojetí, ač rovněž odvozené od Bühlera, je však odlišné a chápé nástrojové i výraz, zejména *simulování* výraz, výraz (?) reprezentující výraz, herectví.

14) Velturský Jiří, *Příspěvky k teorii divadla*. Předmluva „Komparativní semiotika divadla Jiřího Velturského“ Miroslav Procházka. Ediční poznámka Jana Patocková. Praha: Divadelní ústav, 1994.

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

kařovského. Nejde tu ani v nejmenším o povinnou přichylnost 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 smečce, a *Pražský lingvistický kroužek*, shromažďující výkvet české vědy, ba i umění a kultury, takovouto elitní smečkou — právě tak jako *strukturálnísmus*, ta chlouba a původní český přínos do parflumerie, co parflumerie: pavího vějíře světových-ismů, takovýmto zcela osobitým pachem smečky, pachem, jímž parfemovatí se hodí a sluší —, málo naplat, je.

2

Velturského dílo je tedy zcela v duchu tohoto směru, ztělesňovaneho v té chvíli především Mukáňovským. Není tu — v oné chvíli — větší, mnohostrannější a inspirativnější osobnost než právě on. Kdysi 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 postcupující 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, *keré čekají*, ho obdarily jsoucností bezmála mytickou. V bytost naprosto mytickou, která již naščestí není a žel ani nebude z *tohoto* (našeho) světa, se proměnil i druhý zakladatel a nejinspirativnější osobnost Kroužku, Roman Jakobson. Unkl takřka zázračně a na poslední chvíli, zůstaviv v Brně své oddané žáky (rozloučili se s ním překrásným pamětním spískem *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 individua i korporativní, ale o *oddanosti* lze tvrdit totéž.

16) *Roman Jakobsonovi — Pozdrav a díkůvzdání* (Brno: Spolek posluchačů filiosofie, 1939) je drobnouká bibliofilie formátu A6 obsahující profesní *laudatio* Arna Nováka „Tvůrčí znalce staročeského básnictví — Pozdrav a díkůvzdání“, staročeskou básně „Slovce M“ a dvě básně Vítězslava Nezvala, totiž „Roman Jakobson“ (*Sklentění harvotky*) a „Dopis Romanu Jakobsonovi“ (*Zpátění listek*). Ocituje aspoň zčásti profesu Arna Nováka: „Bohda, shledáme se opět i s Jakobsonem profesorem tam, kde jest jeho pravé místo. Nebylo by možno vědecky a kulturně žít, kdyby trvale měli nepovolání rozhodovati o vyvolených.“

roven i člena Kroužku, Arna Nováka — nikdo netuší, že z jeho strany je to rozležláni 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 viking-ských mořeplavců do Ameriky. Stále však zůstává aktivním členem Kroužku, přispívajícím na dálku do Mathesiových sborníků, zahalen pseudonymem Olaf Jansen. Kníže Trubeckoj, další legendární osobnost, „přespolní“, leč zcela pravidelný účastník pražských přednášek a debat, je už mrtev, zbyvá tu sice celá řada vynikajících odborníků, bohužel však zaměřených až příliš úzce na vlastní specializaci. Naštěstí je tu Mukarovský. Člen Kroužku, tohoto kosmopolitního sdružení, vzápětí po jeho založení, známejší však teprve poté, co vychází — v češtině — méně kosmopolitní *Slovo a slovesnost*, než dokud jedinou známkou života Kroužku byly jeho internacionální, cizojazyčné *Travaux du Centre Linguistique de Prague*, Mukarovský, tak *odhodlaně proviniciální*,¹⁷⁾ je samým předním světozkoumáním intimně spjat s rodnou zemí a s materským 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 štrvanic („vetejný nepřítel číslo tři“¹⁸⁾) zareagoje tím nejvýmluvnějším způsobem, dvěma skvělými, překrásnými a staročnými studii, je u všeho a při všem, co imponuje mladým, ba i umělecky nejmladším. Má za sebou účytné dílo, zasáhnuvši pronikavě do

17) Témto slovy („resolutely provincial“) charakterizuje Mukarovského jeho nekdější mladý kolega z Kroužku, teď už profesor na Yale, ve své studii „The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School“, Viz Welck, René, *Discriminations — Further Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale UP, 1970, s. 275n.

18) Výkladem a rozborom Ingardenova vskutku spochobňho *Das Literarische Kunstwerk* se Mukarovský 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 Jankovité a Miroslav Procházka ve *Wiener Slavistischer Almanach*, Band 8 (1981), s. 13–116. Obsáhlou odvolávkou na Ingardenovo *O poznování díla literarického* najdeme v Mukarovského studii „Genetika smyslu v Máchově poezii“, původně otištěné v jin redigovaném „sborníku pojednání Pražského lingvistického Kroužku“ *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha: Borový, 1938.

mnoha oborů (versologie, film, historická poetika, výtvorné umění, divadlo, komparatistika, Vančura, Mácha, Čapek, Masaryk). Neapsal sice nic tak systematického jako Ingarden (o kterém však vzápětí přednášel¹⁹⁾), Bühler (na něhož okamžitě bystře zareagoval, postřehnuv, 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 příspěvek „L'art comme fait sémiologique“ jsou však práce neméně promyšlené a bezmála stejně fundamentální, zároveň však postihující a vysvětlující — v souladu s Mukarovského „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 odvážně (a tudíž kačírsky) uchopená marxistická filosofie jazyka v pojetí Vološinově, případně (brzy už jen anonymně) učení o dynamické rovnováze v pojetí Bucharinově: sotva lze najít učitele inspirativnějšího a „náhradní univerzitu“ podnětější než jím ztělesňovaný 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 či „dramovost“¹⁹⁾ a první, nač nazadí, je až triviální fakt, že literatura či, jak říká Veltruský, „básnictví“ je umění, jehož výhradním

19) Tento anachronický novotvar jsem si dovolil utvořit po vzoru Jakobsonovy *Literariness* (*literariness*) pro pojmenování oné vlastnosti, která dělá drama dramatem. Je to snad až příliš zřetelná hypotéza, ale kdo ví, zda takto, *jakobsonovsk*ý, jako „slovnost“, spíše než čistě jungmannovský či wollmannovský, 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 spíš jako „...“ a co všechno *umí* slovo“, tedy trochu ve smyslu Dedekindova *Was sind und was möglich 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? Doocla překáželo by se to ostatně rymovalo s tím, jak velkou pozornost věnovali nově založený časopis právě divadlu, přestože sama *komediantská* schopnost slova, to jest schopnost *hrát jiné* slovo, totiž *jiný* (situacní) výskyt *téhož* slova, a tím i fragmenťámě (synekdochicky) evokovat celou onu *jinou* situaci, nepříšla nikdy na přetřes!

materiálem je jazyk. V tom se shodují všichni, od Zicha či Ingardena až po Mukářovského (Bachtin je ještě hluboko za horizontem a Platon jakožto Ur-Bachtin spolu s ním²⁰⁾), a Veltruský nemá nejmenší důvod, proč by se měl snad pokoušet takovouto naprostou zřejmou pravdu zpochybnit. Právě tak nezapochybujme ani okamžik o tradičním aristotelském dělení poezie na lyrickou, epickou a dramatickou, vždyť právě ono tvoří onen prastarý, leč dodnes platící náčrt světadíů poezie na *orbis terrarum* literatury, uvnitř něhož podniká — zatím prstem po mapě — své první výzkumy. Mapy, na než spoléhá a které ho podnítily k jeho vlastním výpravám, jsou především dvě, obě načrtnuté Mukářovským. Ta první je výsledek jeho vzrůšujících, vskutku dobrodružného speleologického průzkumu *Genetický smyslu v Máchově poezii*. Ta druhá — spis produkt laboratorní analýzy a lingvisticko-estetického vyhodnocení výsledků všech dosavadních terénních či subterénních exploračí — shrnuje vše názvem svého jediného, bezmála geologického předmětu zkoumání, názvem *O jazyce básnickém*. K tomu se pak připojává i mapa třetí a pro Veltruského vlastně nejdležitější, orientační náčrt končiny zčásti už uvizlé v kartografické síti mapy předchozí, končiny (či dvoukončiny, něco jako Čechy a Morava či Bosna a Heregovina!) tradičně nazývané *Dialog a monolog*. Nejsou však to vše jen podněty a výzvy k dalším výzkumům? Je tedy možno odolat a nevyrazit, takto vyzbrojen, nedočkavě vsříc přístím 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 čteme otámováno uvozovacími znaménky v knihách toto vše jen popisujících, eventuelně to, co sledujeme při divadelních představeních toto vše pouze zpřítomňujících? Není snad to, čemu říkáme „dialog“ v literatuře (třeba i ve filosofických komediích²¹⁾ Platonových) či na divadle, samo už cosi jako mapa, lépe: *plastická*, ne-li dokonce *živá* mapa přesně oněch končin, mapa pořízená — či znovuvu a znovuporižovaná — badateli, jimiž jsme my sami, docela obyčejní lidé, nijak zvlášť nezainteresovaní na takovénto bádání, pře-

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 měnící, přibíjí zmiřané a vlnami omyvané, nekonečně členité pobřeží 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 klopýnutými se ohlížející, je zaznamenávající či předznamenávající dialog sám? Není to všechno vpravdě závratný, v samé své podstatě fraktální problém nekonečné sebe- (či sobě-)podobnosti a sebezrcadlení vodstev dialogu, kde literární či divadelní badatel zkoumá a mapuje specifčnost „dialogu“ v literatuře a na divadle, „dialog“ na divadle či v literatuře se snaží vypořtřetovat („jako živý“, „jen mluvit!“) dialog v životě, přičemž dialog v životě pochopitelně (co jiného mu zbyvá?) pojednává život, včetně dialogů, které v životě probíhají, atd. atd., nemluvě ani o dialezech mezi badateli samými, s nimi či bez nich a o nich. Nejsou snad — abychom parafrázovali Otokara Fischera a to, co napsal o Mahesiovi²²⁾ — největší záhady rozsety po tu schůdných, tu méně schůdných putováním každodennosti (tímto pobřežím), a teprve pak, až v druhé řadě, po parkových chodnících literatury a umění?

Mukářovský kupodivu není zaujat těmito problémy a tímto nekonečným zrcadlením. Zajímá ho zrcadlení literární, nijak se však nenaamá odlišit zrcadla skutečná od zrcadel viděných pouze v zrcadle či vymalovaných na obraze, a dokonce ani dialogy „přirodní“ 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 vzdýcky opravdu sám? Spis se zdá, že tu máme co činit s klasickým příkladem směšování, záměny, bezstarostné, ba nedbalé konflace mapy a teritoria (snad omluvitelné právě zde, v tom nekonečnu map, kde mapy mapují mapy a teritoria se nedohlíží), na jejichž rozlišení je v jiných svých pracích Mukářovský tak citlivý. (Vzpomeňme jen, jak ostře odlišil u Karla Čapka *Povídky z jedné*

20) Máme na mysli bachtinovské či genotovské prozření („jako by mi v hlavě rozsvítil stowattovou žárovku“ a následně přihlášení se k Platonovu rozlišení *mi-mesix* 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-

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 Franšíška Novotného, *O Platonovi* I–IV, Praha: Laichter, 1948.

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

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

Veltruský vyřeší z Mukářovského poznatekú, co se dá, a v nejménším je nepochybní. (Teprve po desetiletích se k problematice dialogu vrátí a navrhne, při vši úctě k pojetí Mukářovského, prý 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 spátené s novovarem *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 dlk 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“ vyřešit. 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 definicně ztotožníme s oněmi vlastnostmi, jimiž — jak to charakterizoval už Gardiner²⁶⁾ — se vyznačuje řeč *stinační* 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-

rakteristickou pro *Symbolfeld* čili symbolové pole jazyka.²⁷⁾ (Poněkud z jiné strany se tohoto problému dočká 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 vypojetím ze situačních vazeb, kterážto vlastnost je pak na něm s úžasem a posteriori objevována. Jinak řečeno, protiklad monolog vs. dialog, tak jak jej postuluje Mukářovský (na rozdíl od toho, čemu se říká monolog či dialog na divadle) je v podstatě pseudoproblém 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 blouzení plodně naváže. Řekli jsme esej, a opravdu, Mukářovského stát není o mnoho víc (přestože se tváří mnohem důležitější) než esej, onen Mathesiem skvěle charakterizovaný *lehký harcovník*.³⁰⁾ Veltruský teď pokračuje s poněkud těžší tonáží v Mukářovského průzkumu, vyhne se zářným úsekům a proniká tam, kde se terén zdá nejslibnější, snad opravdu oplyvající mlékem a strdím.

To je právě zcela nepochybně případ snad nejslavnějšího

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

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

25) Clark a Holquist, citovani Davidem Lodgeem.

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

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

řiv „nepopulární“ axiom navázal později Jakobson svými „Shifters“ a k podobnému pojetí dospěli i nejrůznější teoretici „casual speech“, „indexicals“ ap. Srov. heslo „Ostension“, T. A. Sebeok (gen. ed.), *Encyclopedia 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) *Čestina a obecní jazykozpyt — Soubor statí*. Praha: Melantrich, 1947.
30) „Nezapomínejme, že literární esej, nezatřážený vědeckým aparátem, je lehký harcovník, který dovede daleko pronikat do nezbadaných oblastí a ukazovat zhnusa cestu souslavnému studiu odbornému.“ Opocík, Jiří, *Lehký harcovník* (= *Česke mýšlení*, 13). Praha: Melantrich, 1986, s. 293.



a nejčastěji citovaného místa z Mukarovského eseje „O jazyce básnickém“, totiž jeho typografického schématu *významové akumulace* (převládá trojúhelník vytvořený z písmenek a mřížící přepnouou sítko dolů). Provenience schématu je nejasná, zdá se, že se schéma tradovalo zejména v škole Brentanové — Carl Stumpf je dokládá z wüzburgských přednášek (1873) Brentana samotného³¹⁾ —, Mukarovský je však možná znal i z univerzitních čtení Zichových (dochoválo se jako marginálie v rukopisné pozůstalosti Zichové i v poznámkách jeho posluchačů³²⁾), a považoval je tedy víceméně za obecný majetek, takže s tím, odkud se vzalo, si hlavu nelámal. 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. „Přítom byl Mukarovského pojem významové akumulace sémanticky propracovanější než Husserlův pojem časového objektu,“ dodává k tomu Veltruský³³⁾ poté, co v rukopisu své disertace obě schémata vzájemně porovnal.) Protoktorátní cenzura mu ovšem „žída Husserla“ vyškrtne, čímž strovnání odpadne, jízva po amputaci však ne: je to taková malička pomsta na cenzorovi za tento surový zásah.³⁴⁾ Zápletka pak má docela zajímavé pokračování, když Peter Steiner³⁵⁾ po pětaticeti letech znovu objeví za Mukarovským Husserla, o to však v této chvíli opravdu nejde.

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

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

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

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

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

35) Peter Steiner v studii „The Conceptual Basis of Prague Structuralism“ na s. 351–385 Matějčková sborníku k paděsátinám 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 *sonoristovi výkladu* tím narušují, případně čtenář záznamu či rekonstrukce takového rozmluvy musí takto „sémanticky akumulovat“ simultánní kontexty³⁶⁾ nejméně dva. Jde-li o čebnu dramatu, musí pak navíc oba kontexty (či kontexty všech účastníků) akumulovat a integrovat („významově sjednotit“) v kontextu jediném („metakontextu“, řekl 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 Mukarovského 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 oně 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 Mukarovského) do (významové) *statičky*. Protože však „statička“ a „dynamika“ zaujmají v terminologii Kroužku dost důležité místo, stojí za to se u těchto termínů chvíli zastavit.

Říkáám „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) „statička“ znamenala to,

36) Simulancita v dramatu a na divadle si zvolil jako předmtčí své práce, v té době ještě bez přímé znalosti Veltruského *Drama as Literature*, Wicohe Hogendoom, *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 ospravedlil, na svém však trvá. Podiváme-li se do jeho studie „Dramatický text jako současná divadla“, zejména do původní verze; pochopíme proč. Vždyť v celé oné studii jde v podstatě právě o tento problém, o problem ústředního subjektu na divadle. V dramatu je jim básník. V divadle je jim však zároveň i herec, v jednom fónický rozlišitelném typu či stylu divadla spíš herec, v druhém („intonacním“) zase básník. Je až s podivem, že o režisérovi jakožto připadném kandidátovi na ústřední subjekt a na hegmona divadelní struktury nenajdeme v původní verzi ani slovo, ve verzi definitivní stěžejí jediný odstavce!

- 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 „předsaussurovské“ (de Saussure zemřel 1913, jeho *Cours* byl, jak známo, zkompilován jeho žáky teprve posmrtně) habilitační práci *O potenciálních jevů jazykových* (1911). Mathesius zde navíc v závěrečné poznámce upozorňuje, že za ono rozlišení a poznání jeho důležitosti a zejména pak za poznání důležitosti *statické* vědecké profesoru Masarykovi a jazykozpytné kapitole jeho *Konkrétné 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 *statické* znova a znova, na tržších domácích i zahraničních. Hned při internacionálním debutu sotra založeného Kroužku na Prvním mezinárodním kongresu lingvistů v Haagu prosadí pak Mathesius *staticku verbis expressis* do pěti z celkem šesti tezí společně podaných Pražským a Ženevským kroužkem a přijatých plénem. ³⁹⁾ Potud *staticka*, tak jak jí původně rozuměl Kroužek, a i když jí jako termín brzy vyměnil za „synchronii“, zásada zůstávala. ⁴⁰⁾ Snad příliš nepředbíháme, konstatujeme-li už teď, že pokud akceptujeme Mathesiovu a Masarykovu „*staticku*“ 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 „*sřechna*“ bás-

38) Mathesiovu klasickou studii umístil prof. Vachek pochoptičtě do čela svého mathesiovského výběru *Jazyk, kultura a slovesnost* (Praha: Odeon, 1982). Odkaz na Masarykovu *Konkrétnou logiku* je pod čarou na s. 28. Ostatně Mathesius dovodí 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 odtazky*. 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 mluvnici angličtiny počínal pryč „*zazadu*“, kapitolou o angličtině současné! Na rozdíl od něho Jakobson, tento *světci znalce starověkého básnictví*, proklamoval už z tohoto profesionálního hlediště zásadu překlenutí rozdílu mezi synchronií a diachronií. Ostatně počínaje lety třicátými dostávala *staticka* opoří dynamice cejch čehosi nižšího, primitivnějšího, metodicky

nická díla se skládají v podstatě z týchž složek“ (tak to hned v úvodu obhajuje a kurzívou zdůrazní její autor), a nikoli práce *diachronistická*, *historická*, jaké převážně ve svých studiích z *historické poezie* produkuje Mukařovský. Zapamatujme si to. Téměř vše, co Veltruský napíše, patří sem, do *statické*, *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 „*staticka*“ a „*dynamika*“ užívá jinak. Spojuje je oba s adjektivem „*významová*“ a dostává terminologickou dvojici „*významová staticka*“ a „*významová dynamika*“, což není dvojice právě nejvyšší. 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 přecíst vše, co jim předcházelo.

V zmíněných dvou závěrečných odstavcích se totiž „*antimomie*“ významové *statické* a *dynamické*“ vidí jako protiklad dvou aspektů skutečnosti. Onoho, dle něhož se skutečnost „*jeví* rozložena v jednotlivé fáky“, takže „*pro stromy nevidět lesa*“, a onoho, při němž se skutečnost, dle tomu, že na ni „*hledíme s jistým odstupem* [...] *jeví* [...] jako kontinuum“. Diskontinuum versus kontinuum je ovšem něco docela jiného než protiklad „*statické*“ a „*dynamické*“. 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 témže odstavci, zvlášť když si ho přeložíme do angličtiny („*disjointness*“), naznačuje, že nejsme tak daleko od pravdy. Nepochybně je třeba

snad prvotního, ale pouze připraveného. Souviselo to nepochybně s kulturní procesualitą, která se prosazovala v nejrozličnějších disciplínách od atomové fyziky až po lingvistiku (Whorf a jeho výklad pryč „*procesuálního*“ jazyka Hopi), muzikologii (Asafjev), „*dynamickou logiku*“ (Miloš Materna) atd. Obvám se, že něco z onoho despektu vůči *statické* a Mukařovského a Veltruského rozlišení těchto dvou aspektů. Ostatně i v hovorovém, neformálnějším užítí těchto slov najdeme jakýsi despekt k *početné* *statické* a obdíl k daleko vitálnější a — dynamičtější — *dynamické*. Koneckoně ani sám Mathesius — třeba v poněkud patetickém závěru „*České vědy*“ — se podobnému neformálnějším užítí slov „*statické*“ a „*dynamické*“ („*světová dynamičnost*“) neubránil, ba nebránil!

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

rozumět „statice“ a „dynamice“ takto, trochu ve smyslu „diferenciálu“ a „integrálu“. Tím spíš, že „rozkloubenost“ je slovo krásné a přiléhavé, a co víc, pro Mukářovského příznačné: funguje téměř jako *Leimowitz*, rozhodně však jako *sémantické gesto* získané frakcionovanou destilací v studiu o *genezi smyslu v Machově pozici*, a to, že je najdeme i zde, v samém závěru studie Veltruského, určitě není čirá náhoda, spíš je to skrytá citace a diskretní narážka, plná obdivu k onomu překrásnému výrazu raženému z ryzího stříbra v dlane přímo (minc)mistrovské.

A ještě něco. V „Hereciví 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 jsoucno — obdobný problém popsany v obdobných termínech. Rozzebírání a sestavování, *breaking down & building up* (v anglickém originále to zní zvlášť půvabně), podle Veltruského dvě techniky či dvě fáze téže techniky příznačné pro každou vyspělou hereckou školu kdekoli na světě, a tudíž cosi jako herecká *universalia*, neřikají nic jiného než naše osvědčená *sémantická stanika & dynamika*. Osvětlí to nádherný příklad.⁴³⁾ Básník Jevrušenko, poté co si jednou na vlastní kůži zkusil, co to obnáší, poklonil se hereciví jako domněle sice nejlhčím, 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 analytiko-syntetickou pojmovou dvojicí „pojmenování“ a „usouvztažnění“.) A pokud jde o počítačovou virtuální realitu, tento (prozatím) *demier cri* v oboru časových jsoucenc, ani jejím tvůrcům nebyvá než počínat si při jejím programování nachlup stejně.⁴⁴⁾

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

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

43) Vděčím za něj prof. Josefu Karlíkovi z Janáčkovy akademie múzičeských umění, 44) Laurci, Brenda, *Computers as Theater*: Reading, Mass.: Addison — Wesley, 1991, 1993 připadne moje recenze této knihy *Svět a divadlo* 5/1995 a 6/1995.

— jeho „nehmotné významy“. Ovšem vypůjčíme-li si distinkci z nemenné průkopnické studie Vachkovy, vyšle současně v téžže 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 vší jeho akustické hmotnosti (ani toto rozlišení nerozpracovává, i když je nejspíš předpokládá), zároveň však určené k *tičlemu 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 *fonické 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 fonická složka zřejmě minimální, ne-li nulová (ledaže by zněla hlasem pouličních vyvoláváčů), 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 rozdílu právě v této fonické oblasti, totiž rozdílu mezi dialogy s převahou intonace, dialogy založenými na expiraci a konečně dialogy nesenými timbrem. Přesně toto je ovšem obsahem jedné z kapitol Mukářovského eseje „O jazyce básnickém“ (nehledě na několik dalších konkrétních aplikací a analýz) a Veltruský spěchá s další aplikací (a tím i důkazem univerzální planosti těchto rozlišení). Dokonce tu vysloví cosi jako zákon, totiž obecný negativní soud (suverénně tvrdící, že): *Nevznikuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly nestylnými imonacími, repliky druhé osoby expirací*. To Mukářovský je mnohem opatrnější.⁴⁶⁾ Vysloví sice 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 čisté literárním pojetí vysvětlil 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 přiznajme, není to trochu přitažčivé za vlásky? 46) Mukářovský 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 [...]“), je si však velice dobře vědom, že všechny soudy v této oblasti *fonologických*, natož pak (obecně) *zvukových* kvalit⁴⁷⁾ psaného (očima vnímaného) textu, jsou hypotetické a subjektivní. Mallarmé sice chtěl, aby se jeho básně považovaly za partituru, a Nelson Goodman⁴⁸⁾ sto roků po něm podá přísný matematickologický rozbor umožňující exaktně stanovit, co partiturov je a co jí není a které vlastnosti skladby lze notací jednoznačně zaznamenat či předznamenat a které ne, ovšem i když psanému slovu přizná v jisté míře notační charakter (většinou slovu mluvenému, nikoli věci skutečnosti slovem popisovanému), 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*, vřelejší než Mukarovský či Jakobson a nerozumnatelně vřelejší než vysloveně kritický Mathesius, dokonce snad i pro Sieversovu bezmála „grafologickou“, ba přímo „daktyloskopickou“, ne-li „proutkatřskou“ schopnost číst takto jakýkoli literární text a identifikovat na základě fónických kvalit zakódovaných v autorově stylu (tj. ve výběru a pořadí slov) „otisky prstů“ jeho autora. (Imy často, čteme-li dopis, jako bychom slyšeli důvěrně známý hlas jeho pisatele. Sievers však takto rozpoznával po hlasu i autory dávno mrtvé a nikdy předtím neslyšené!) Bud' jak bud', Veltruský čte takto nejen Máchu či Čapka — to ostatně uměl už Mukarovský —, ale i Mahena, Bozděcha či bratry Mrštíky, časem i Oscara Wilde a snad (přeháním) i čistě „grafické partitury“ typografických básní Apollinarových!⁵⁰⁾

Dostali jsme se na velmi delikátní pole ryze individuálních

47) Na „disharmonické momenty“ poetiky a fonologie upozorňuje Miroslav Červenka v knize *Obtížení 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 přísných matematickologických požadavků na notaci, jimž se kupodivu psaný jazyk jakožto „notační schéma“, tedy technně *partitura skladby pro mluvený jazyk* (jak který a jak kterému!) poměrně těsně přibližuje.

49) Motorka pohybu mluvidel není nic než součásti (somatické) motoriky vůbec, tohoto výhradního materiálu herectví (také však poslechářství, a důležitěho částechého materiálu divactví i činářství), současti tisícovými nitkami spojená s jinými součástmi, a právě to Veltruského na Sieversovi pouká nejvíce. Píše o tom v jedné ze svých posledních prací (1991), „Zvukové vlastnosti textu a hercův hla-

osobnostních kvalit a kritérií, podmiňených zcela nepochybně i dobou, generační zkušeností, soudobou uměleckou praxí a vládnoucí estetickou 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 Mukarovského 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 Mukarovským do samého středu funkce Bühlerových, kde tak citelně chyběla a kde teď korunuje dílo. Veltruského mlčení v tomto případě rozhodně neznamená nesusouhlas. 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 těmto specifickým, tedy „druh vytrácejícím“ *odlišnostem* přece nepatří. A pokud ano, jako v kapitole páté, Veltruský si na ni věas 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 članku o čes-

sové projevy“ (česky v *Prispevcích*), kde upozorňuje mji, na pronikavou studii Gerolda Ungeheuera, „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 současti divadla“, na kterou, Drama jako básnické dílo“ v locis navazuje. Zde se totiž tyčt fónické kvality najednou vidí — pardon: *slyší*, doopravdy slyší — materializovány herceřským výkonem. Ten je ovšem do značné míry předurčen mji i obsazením, a to zas v konečné instanci „slyšením“ textu, což vše, až z hlediska metodické čistoty druhého spisu ne zcela košer — totiž ne zcela uchráněné potřísnění divadlem —, vyznívá právě proto mnohem přesvědčivěji.

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

ké vědě — posteskli, 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 (nehlede na odstup geografický a na vzdálenost mezi tehdejšími dvěma světy) být generace 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 *práve proto* nebyla a být *nesměla*. Protektorátní cenzura zabránila otuštění 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 jedině v rukopise. Že vůbec zůstala, je malý zázrak: vzdýt ani archiv Karlovy univerzity nevlastní než verzi tištěnou, protektorátní — či, jak se tehdy říkalo, *protektorátní* —, 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 záležeti⁵⁵⁾), která tak byla aspoň ve své poangličtině podobě konečně k dispozici. Pokud jde o ukázky z dramát, zůstaly na původních místech, jen vyměněny za nové, tentokrát pochoptitelně nikoli z důvodů cenzurních, leč ze snahy vyjít vstříc anglickému čtenáři a nabídnout mu namísto úryvků z dramát českých ukázky z literatur jemu povědomějších. Jak vidět, Veltruský nebyl co do předmětu svých analýz zdaleka tak *rs-solucej provincial* (nebyl důvod!) jako Mukarovský. 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.

Dík Romanu Jakobsonovi a jeho americkému působení stal se totiž mezitím strukturalismus ze záležitosti československé záležitostí (co záležitost? módu!) světovou. Ne ovšem v Americe, aspoň zprvu ne (slovo strukturalismus, přinejmenším v antropologii, do níž v anglosaském světě zcela logicky řádili i lingvistiku, ba ani v lingvistice samé, nebylo zde tak docela neznámé), ale v Paříži. V době, kdy u nás za válčických let *Černí* vyšlo (a válčiny papír, na němž je vytištěn, tu dobu nezapře), byl už Jakobson v New Yorku (*Moudrost starých Čechů*, zde dopsaná a vytištěná⁵⁷⁾ připadá se *Černím* co do kvality papíru jakoby z jednoho vrhu!), s prozatímním působštěm na tamější francouzské exilové *École Libre des Hautes Études*,⁵⁸⁾ kde okouzili svého mladšího kolegu, antropologa Clauda Lévi-Strausse narotik, že z kolegy byl rázem žáček vysloveně dychtící po zasvěcení do tajů strukturalistické lingvistiky. To zapůsobilo jako spouštěč či roznětkla, pozitivní zpětná vazba záučinkovála, řečzová 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-propovský neofyt svým domicilním zpátky v Paříži, a za necelá dvě desetiletí se stala ze strukturu-

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

54) Zajímavé rozlišovací kritérium, nikoli jen úzce textologické, zde nabízí Jan Osolsobě ve své práci „Varianta, verze, jiná pověst (dvě pověsti)“. *Literární Humanitas* 1, *Genologické studie*, Brno: UJEP, 1991, s. 221–224.

55) Jak velice Veltruskému záleželo na tomto švu, této jakoby jizvě na vlastním těle, dosvědčuje to, že na ni sám, byťsi jen v náznacích, bez přesečné lokalizace, jakoby mimochodem, leč přece jen maritivně upozorňoval.

56) Jde o myšlenku z Čapkovy esej o pomografii „Eros vulgaris“.

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

minkovém článku „Malá jakobsonovská retrakce, aneb O moudrosti *Moudrosti starých Čechů* a nornoutosti vlastní“, *Literaria humanitas* IV, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Universitas Masarykiana, 1996, s. 155–159. — Jakobsonova kniha vzbudila ovšem kontroverzi hned po svém vydání Slov. studii Jana Lehána „Roman Jakobson. Moudrost starých Čechů (Nedokončená polemika o smyslu českých dějin)“, *Česká literatura* 1/95, s. 39–56.

58) Upoznámují zde na vynikající diplomní práci plnou jedinečných dokladů, strojepis Pavliny Kuidanové *Roman Jakobson a jeho vztah k Československu*. Brno: UJEP, 1990.

59) Lévi-Strauss, Claude, Roman Jakobson, C. F. Voegelin 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 intelektuálská (opravdu spíš intelektuálská 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 novost), jen ho prostě nedělal. Dělal něco docela jiného, něco mnohem naléhavějšího a nesrovnatelně důležitějšího, něco, co nemohl dělat nikdo jiný. Ztím léta ubíhala, přišla Jakobsonova šedesátka — a k ní u Moutona festšrift *For Roman Jakobson*, a Veltruského přispěvek v něm nebyl —, přišla i sedmdesátka, a k ní u Moutona čtyřsvazkový festšrift *To Honor Roman Jakobson*⁶⁰⁾ — a Veltruského příspěvek opět chyběl —, Lévi-Strauss, Barthes, Kristeva a celá ta škvarda sovra vyhlých strukturalistů chrtili jednu knihu za druhou a strukturalistické třeštění, *le délire connotatif*, dostupovalo vrcholu. Zdálo se tedy vhodné připomenout aspoň anglosaskému světu, čím a kde to všecko začalo, tím spíš, že meziím 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 to už pár knih dokazujících cosi jiného. V Bloomingtonu vyšla informativní monografie o „Pražské škole“ a krátce nato i obsáhlý výběr jejích nejdůležitějších spisů, v Belgii dokonce už předtím (ovšem pro vysoce odborné zájemce) její terminologický slovník,⁶³⁾ vše laskyplnou péčí Jose-

fa Vachka, kdysi nejmladšího z právě založeného Kroužku, původně vlastně fámula poloslepého Mathesia, tudíž svědka z nejanautičtějších, odborníka z nepovolanejších a pamětníka prvního řádu.⁶⁴⁾

To vše se však moudře zabývalo uměnovědou či estetikou. Mukarovský 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 rozmožněný strojopis s čtyřmi ukázkami z Mukarovského a po jedné z Vodičky, a vidal z toho nejranějšího, právě touto studií kdysi oddebutovavšího, málem nezletilého Veltruského! Pak bylo podobných počínů houšť — ve Francii, v Německu, v Itálii, ve Španělsku, znovu ve Francii, v Německu, východním i spolkovém, atd. U nás meziím proběhla předstírná liberalizace, srpnová invaze (Romana Jakobsona, tehdy čerstvě odpromovaného doktora *honoris causa*, dvojnásobného, z Prahy a z Brna, zastihla pro změnu v Bratislavě⁶⁷⁾), posrpnová „hřbitovní“ normalizace, takže o Veltruském se zase nedalo ani špitnout (Miroslav Procházka ovšem nespíchal, mluvil nahlas, a Bedřich Jičínský také!⁶⁸⁾), a kdy i výběr z Jakobsona musel — pro

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 zadosťučiněním čelný odpůrce Kroužku — odpůrce „pravá“ — Václav Černý, *Stov. jeho novínovou recenzí*, „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 přišliupliti American Jakobson a Coch Hjelmstev.“

63) Vachek, Josef (avce 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.

64) Jsiště před smrti vydal své osobní svědectví v droboučké knížcece *Vzpomínky českého anglisty*. Praha: H&H, 1994.

65) Nebylo to vždy snadné. Například když v Americce připravovali autorizovaný, vskatku reprezentativní výběr Mukarovského prací, donutili „česki copyright holders“ (!?) amerického nakladatele, aby z Melkovy předmluvy vyškrl pasáž „sleďující podrobněji Mukarovského kartou mezi roky 1948 a 1971“. Jedním řešením bylo tedy požadavku „majitelů práv“ vyhověti a konstatovat to v *Publisher's Note* připojené k Melkově předmluvě. Viz *The Word and Verbal Art — Selected Essays by Jan Mukarovský*. Translated and edited by John Barabant and Peter Steiner. Foreword by René Wellek. New Haven and London: Yale UP, 1997.

66) Zmítnuť se o tom v „Malé jakobsonovské retrakci“, citované výše.

67) Jičínský, Bedřich, „Divadelní znak české strukturální školy — Od řeči úst k řeči těla a řeči věci“, *Prolegomena scénografické encyklopedie* 13. Praha: Scénografický ústav, 1972. Procházka, Miroslav, „Předpoklady semiologického rozboru divadla“, *tamže*, s. 11, a další studie, později souhrnně vydané v knize *Znaky dramatu a divadla*.

Vodického předmluvu —, ač vytištěn a vyvázan, z Knížního velko-obchodu rovnou naproti přes ulici do dtriny.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 kroužkářů první, druhé a třetí 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 odmice — ano, po přetřice 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 *Činí*, 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 nejpřednější americký divadelní žurnál vůbec — uveřejnila třetí nejranější práci Veltruského, jeho nikdy předtím netištěnou analýzu „Divadlo na chodbě“⁷¹⁾ (inicátorem zde byl František Deák, mladý slovenský strukturalista takřkajíc třetí generace, tehdy člen redakčního tri-umvirátu 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 při-

69) Z původního vydání se zachránilo jen několik vyřitků. Komplotní výbor vyšel z nové sazby teprve po čtvrt století. Jakobson, Roman, *Poetická funkce*. Úspovědal Miroslav Červenka. Předmluva Felix Vodicka. 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 *Allanide 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“, *Lamiz*, 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 krutem propracoval k samým počátkům. Za osmáct let, která mu zbývala, napsal Veltruský nejen řadu pozoruhodných studií o divadle neloutkovém i loutkovém (ty máme, přeložené, ve zmíněné kolekci), ale i o výtvorném 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 nejrůznějším stadiu rozpracovanosti. Uspořádat jej se pokusila Veltruského paní a pokračovatelka, autorka jedinečné monografie o *Maričkáři*⁷⁴⁾ a řady dalších, převážně medievalistických divadelních studií, Mame 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 nestránnoucí mušketýr *troucing'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 cokoli, co by mohlo budit dojem, že věděl už tehdy, co ví dnes. Jenže „dnes“ opravdu věděl spoustu věcí, o kterých *tehdy* neměl ani tušení! Proměnilo se s tímto novými poznatky (přesně podle Husserlova a Mukarovskyho schématu vnímání časových jsoucen — 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 ničeho nic

kladu (Symbolistické divadlo, Bratislava: Tála-press, 1996), předceslal Deák „Podakovanie“, ve kterém konstatuje, že práce „Otakara Zicha a českých strukturalistov“ (zde jmenuje samozřejmě i Veltruského) „ovplyvnili môj prístup k divadlu nej vedce a šesť prispeli k napsaniu tejto knihy“.

73) S německou verzí v *Bühler-Studien I* (Esebach, Aachim, 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 Force from Medieval Bohemia — Musičkáři* (=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 rozčísla dvacáté století ve dvě, na dobu před svým příchodem a po něm. At 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 nadychat 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 informačneteoretického 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 přespříliš technické, a inženýrským detailům se vyhne (za což ho Shannon, pokud to vůbec zaznamenal, určitě pochválil), nicméně *zpráva, adresatel, kanál* (přejmenovaný na *kontext*), *adresář* i *kód*, to vše v Jakobsonově schématu figuruje a všechno to jsou pojmy kybernetické. Co víc, Jakobson — tak jako už deset let předtím, rovněž

v Bloomingtonu, jenže před antropology a lingvisty — nezaváhá a znovu ztotožní Shannonův *kód* se Saussurovou *langue*, stejně však i Shannonovu *message* se Saussurovou *parole*! Veltruský tento Jakobsonův kybernetický zlepšovák — až na dosti silnou nevoli poctovanou 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 ji 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 stejně 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 sporům bodům rozhodně nepatří.

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

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, Vogelin a Sebeok, *Results...*, s. 12.

77) Stov, Heims, Steve Joshua, *The Cybernetic Group* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991). — Foster, Heinz von, Margaret Mcaul, Hans Lukas Teubner (eds.), *Cybernetics — Transactions of the Tenth Conference, April 1993*, Princeton, New York, Josiah Macy, Jr.

78) V českém výběru *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. Zatímco Jakobson konstatuje jisté vskutku chvalyhodné vlastnosti (přesnost, jednoznačnou definovanost, měřitelnost, analyzovatelnost) takových „inženýrského“ konceptu, jako je *kód*, vlastnosti, pro které stojí za to dát tomuto pojmu přednost před mnohem vážněji definovanou de Saussurovou *langue*, Veltruský se nechodí dávat opit rohlíkem a tento termín právě pro opačné vlastnosti (nejednoznačnost, metaforičnost) zavrhne. Co víc, varuje i před lehkovyšným nadužíváním saussurovské *langue*: vždyť Fanoemén, 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

stanoviska dětí bezmála dvacet let zkušenosti se strukturalismem, lingvistickým i „kybernetickým“ aplikacionalismem. Za tu dobu se strukturalismus a semiologie vydámé zkompromitovaly eskamotáží právě s těmito termíny, nejlépe klavýšší snad v pracích Barthesových typu *Mythologies*, *Système de la mode* či *SZ* (11). 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 semiotiky vůbec. Stov, již citované Lévi-Straussovy, Jakobsonovy et al. *Results*, s. 12–16, Veltruského již vzpomenu „Comparative Semiotics of Art“, s. 123–124, a Dan Sperber a Deirdre Wilson, *Pertinence — Communication et cognition* (v angl. originálu *Relevance*), Paris: Minuit, 1989, s. 15–19. Pokud jde o kritiku francouzské semiologie a Barthesových (a kdyby jen Barthesových) eskamotáží s pojmy, mám na ni snad trochu i právo. Stov, máj *review article* (či *complete rendu*), „Fifty Keys to Semiotics“, *Semiotica* 7 (1973), s. 226–281, zejména seketi „Non-linguistic Linguistics as a Key to Semiotics“.

81) To, že na Bühlerově přemýšlení o jazyce je — dávnou před kybernetikou — cosi bytostně kybernetického, vysloví např. a podrobně doloží analýzou Bühlerova popisu komunikační situace Gerold Ungelheuer. Viz jeho příspěvek „Die Kybernetische Grundfrage der Sprachtheorie von Karl Bühler“ v třetím svazku *To Honor Roman Jakobson*, s. 2067–2086.

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

tuje pojmy *adresser* a *adresse*, ačkoli by se mu právě zde, v definicích, anglické verzi jeho práce, mohly báječně hodit, zejména tam, kde píše o dialogu a kde pojem subjekt, ústřední subjekt hrází 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 čtenář sugerovat, že už tehdy přišel na něco, nač přišel teprve teď.

Kdysi, když Mukarovsky poprvé prezentoval estetickou funkci na Osmém mezinárodním filosofickém kongresu v Praze, dospěl na jejím základě k taktikajic sémiologické definici uměleckého díla jakožto znaku, ovšem znaku *autonomního* (tedy svým způsobem „autiznaku“). Proti tomuto pojetí v diskusi namítl nizozemský fenomenolog H. J. Pos (jinak člen či aspoň příznivec Kroužku, v každém případě přispěvatel *Travaux*),⁸⁴⁾ že mluvit o autonomním znaku je *contrafactio in adjecto*. Mukarovského naopak obhajoval Weliek,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 Mukarovský 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 přezva-

né na konativní). A Veltruský se nyní — bezmála půl století poté — zastane Mukarovského z oné dávné debaty snad nejvehementněji. Pos prý tím, že odmítá *autonomní znak* jako pojem protismyslůný, 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 nezdává. Jak by mohl, když sama *sruktura* je pojem takto, totiž *dialekticky* protikladný a *rozpor* jsou tím, co převládá mezi oněmi vztahy, z nichž je utkána,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 antinomii“ nikdy nedopárali. Naopak u Mathesia je každá kontradikce a každá pojmová nejednoznačnost výzvou jít do větších hloubek, kde rozpor najednou zmizí.⁸⁸⁾ Antinomiemni se ovšem mnohokrát operuje i u Zicha, nejsou to však antinomie *dialektické*, jsou to jen fakta vymykající se, či lépe *zdanlivě* se vymykající obecně (nebo aspoň obecněji) platným zákonitostem, tedy spíš — i když kořen je stejný — *anomálie* či zdánlivě anomálie než antinomie.⁸⁹⁾ S tím, jak se v Kroužku čím dál plněji studuje Hegel, přibývá i četnosti vyskytu tohoto pojmu.⁹⁰⁾ Později, kdy je *dialektický a historický materialismus* doktrínou oficiální, státní a povinnou, jde samozřejmě

83) Přitom právě v angličtině — notabene u Peirce — najdeme snad nejostřejší filipiku proti (pseudo)filosofickému zaměření jazyka právě takovými termíny. „Pro filosofa je velmi prospěšné zasořit se slovníkem natolik nevyčíslením, 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 kdyžby proti nim nebylo jiných námitk). Prvním pravidlem dobrého tónu při psaní je užívat slov, jejichž význam nebudou chápaný nespřávně; pokud etenař význam těch slov nezna, je mnohem lepší, aby věděl, že je nezna. To platí obzvlášť v logice, která, dalo by se skoro říci, celé spočívá na přesnosti myšlení.“ Peirce, Charles Sanders, „Etika terminologie“, *Linguistické články 1 — Semiotika 1 — Charles Sanders Peirce*, Pařík, Bohmili, a David Short, (eds.), skriptum Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha: Pedagogické nakladatelství, 1972, s. 13–16.

84) Posovi věnoval Josef Vaclík podstatnou část své inaugurační řeči *Durch Linguistics and the Prague Linguistic School*, Leiden: Universitaire Pers, 1968.

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

appelle l'œuvre d'art un *signe autonome*, ce qui paraît contenir une contradiction in adjecto“), René Weliek, který o kongresu, Mukarovského přednášce i následné diskusi referoval v prvním čísle prvního ročníku *Slova a slovesnosti*, mluví sice mj. o Posovi, připisuje však právě tuto námitku patřičnému Raymondů Bayrovovi. Veltruský se drží verze z kongresového protokolu, Mukarovského však stejně jako Weliek obhajuje. Srov. *Actes du huitième congrès international de philasophie à Prague, 2–7 Septembre 1934*, Praha: Orbis, 1936, s. 1085.

86) Veltruský, Jití: „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 original „Sound Qualities of the Text and the Actor's Performance“ z Schmilá, Herta, and Hedwig Král (eds.) *Drama und Theater* (=Slavistische Beiträge 270), München: Sagner, 1991, s. 248.

88) Mathesius zná jen „pojetí protikladná, s nímž se musí vědecký pracovník počítvé vypořádat, chce-li dospět k pojmutm přesným a jednoznačným“ „Částina a obecní jazykozpyt“ Praha: Melantrich, 1947, s. 243.

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

90) Doubrovová, Jarmila, „Mýtnus klíčových slov a kritických citací“, *Estetika* 1988, 8–12, a 1991, 2.

o něco jiného, jak o tom svědčí mimo jiné vůbec poslední, jubilejní interview s Mukarovským u příležitosti jeho osmdesátky,⁹¹⁾ ve skutečnosti zoufalý pokus Miroslava Kačera — kdysi Mukarovského 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 *diakritiky* užívá jen jako kouřové clony a zároveň i jako floskule či těsnopisné zkratky říkající čtenáři: „přípádá 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 počiná Veltruský. V jednom ze svých raných článků, publikovaných sice anonymně, avšak v rubrice, do které přispíval jedině on,⁹²⁾ pokusil se tento pojem, i když v jiném kontextu, důkladně objasnit. Nevím, patím k lidem, kteří onomu kontextu rozhodně nerozumějí, 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 stat o Mukarovském.⁹⁴⁾ Ač opravdu kritická, je to znamenitý úvod do myšlenkového světa Mukarovského strukturalismu a vynikající přispěvek

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

92) „Několik poznámek k dialektickým protikladu u Marxo“, *CfI* 3 (1947), s. 366–368.

93) Jsem ovšem neurotik: opakují si úzkostně Zichovo „slova šáji rozum“ (*Existenka dram. um.*, 2. vydání, s. 64), (K čemuž dodávám „především rozum svého mluvčího“) a s hrůzou u sebe diagnostikují idiotsynkrasii dokonce i na slovo význam, případně smysl! Kromě jasných užítí zazní jsem totiž i tolik nejjasných, 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 víc ještě miří!

94) „Jan Mukarovský'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-liž slovo *dis-kurs* (roz-prava, pro-mluva, i tedy máme s kalky politič!) je vlastně latinský kalk řeckého dia-logos, dialogický diskurs je pliconasmus, tautologie, koneckonců cela teorie dialogu je plna tautologií.

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

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

Co nejdůležitějšího, Veltruský se znovu, a teď už sám, po čtyřiceti letech utká s obluhaně složitým problémem dialogu či dialogické řeči (čili dialogického diskursu, jak by to napsal Doležel⁹⁵⁾) a reaktuje 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“). Kdyby, pro samé hledání „skrytého“ významu“ (tak zní přece podtitul kapitoly „Monolog a dialog“ v Mukarovského fundamentálním eseji — ne, to není protimluví! — „O jazyce básnickém“), ušel Mukarovskému docísta ten nejzákladnější význam zjevny,⁹⁷⁾ totiž to, že dialog v literatuře je *obraz*, či chcete-li *ikon*, *ikonický znak* dialogu, ne dialog sám, a teď tedy žák opominutí svého učitele aspoň dodatečně napravuje.

Veltruský se vrací nejen k Mukarovskému, 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 tenže rocc vyšel i anglický original (český překlad je opět v *Přispěvích*) stat „Drama as Literature and Performance“, psané pro Schmid, Hertha and Aloysius van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam-Philadelphía: Benjamins, 1984.

97) To, probůh, Veltruský o svém učiteli nikdy neřiká: naopak, jeho vztah k Mukarovského klasické stat „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 parafrazovali, je i tak ústřední myšlenkou jeho „Sémiologických poznámek k dialogu v literatuře“, totiž že tematem „dialogů“ vyskytujících se v literárních dílech, „dialogů“ jakožto prostředků literárního instrumentáře, jsou dialogy (bez uvovozovky) jakožto reprezentované předmnosti, skutečnosti (pochopitelně imaginárního světa), ať už se v nich samých mluví o čemkoli. To znamená, že s touto opravou bychom měli číst všechny ostatní Veltruského (i Mukarovského!) práce o dialogu. Do anglické verze „Dramatu jako básnického díla“ toto dementi sice neproniklo — koneckonců „Poznámky“ přišly až potom, a i když to bylo drfvy, Veltruský by je sem ze známých důvodů (nepadlala sebe samťhol) asi nebyl pojal, je však dobré si je právě jako „růskovou opravu“ zaznamnat.

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 anglicka verze, jejíž český překlad je v *Přispěvích*, 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 *com-backu* napsal, totiž v úvodu, který předestlal anglickému překladu svého dávného „Divadla na chodbě“. Bohužel v souboru *Příspěvků k teorii divadla*, kde „Divadlo na chodbě“ — česky poprvé — s pětapadesátileým 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 škrtli. Případný zájemce by musel až k anglickému originálu. Stojí to však za to tuto pouť vykonat. Dřel jsem se obecných zásad teorie pražské školy, jejímž ohnisky 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 přísně logické přihlížela k avantgardnímu divadlu, v němž jsem se pár let předtím bezprostředně angažoval. Netušil jsem, že politické okolnostmi učiní brzy konec mým jeptím divadelním aktivitám.“⁹⁹ Možná že nebyť toho škrtu, dopadlo by zamyšlení Herty Schmidové na stránkách jejího formalisticko-strukturalisticko-avantgardisticko-slavistického *Balaganu* nad Veltruského „posledním poručením 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 Vernächtnis an die Theaterwissenschaft“, *Balagan* 1997/2, s. 79–111.

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

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

stoprocentně to však lze vztažnout i na „Drama jako básnické dílo“¹⁰¹) „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 nepřávem) kdysi vytkl Zichovi!¹⁰²

Samozřejmě že některé staré předsudky a dávná nepochopení se projeví i teď, koneckonců něco si zavínil Zich sám, zejména tam, kde byl poněkud méně pozorným záčkem sebe samého.¹⁰³ Jen díky tomu může pak Veltruský Zichovi vytknout, že „úplně odloučil text od herecké postavy a jevištní akce a přičkl jej prostě dramatické osobě a představanému jednání“.¹⁰⁴ 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 týž starý (ž mladý!) Veltruský, až protivně důsledný tím, jak je totožný sám se sebou („sám se sebou důsledný“, tak jak to kdy si, bohužel v nekrologu, napsal o Otakaru Zichovi Jan Mukařovský) či, řečeno termínem poněkud vyšším z oběhu, jak je věrný sám sobě. Přesně to je i případ Veltruského, věrného sobě samému i svým dávným láskám, byť i sebeproblematičtějším, jako třeba Sieversovi a jeho *Schallanlyze*.¹⁰⁵ Věrnost, byť i jen sobě samému, to není čtnost 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 „ubrýl 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 nůstále na paměti umělost takovouto separace“ (Lévi-Straus, Jakobson, cit., *Revuila*, 11), a to i tehdy, když fikce „cizího herce“ se postará o to, aby separace vypadala zcela nenápadně.

104) Viz „Zvukové vlastnosti textu a hercovy 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. Zaznamenejme nejdřív po způsobu slovníkůřů 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 magisterská rada a autor humoresek, změna jména povolena výnosem Zemské správy poliické 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 Filozofická fakulta Karlovy univerzity, Praha, po uzavření českých vysokých škol nacisty 17. listopadu 1939 korektor v nakladatelství Slinx B. Janda, od 1941 lektor v nakladatelství J. Podroužek¹⁰⁶⁾ od 31. srpna 1942 totální nasazení v továrně ETA, specializace nástrojař, od 20. července 1944 „jsem se věnoval výhradně podzemní činnosti“¹⁰⁷⁾

1945 — účast ve vedení ilegální Ústřední rady odborů a spolu s ní v štábu Povstání, od května 1945 do 9. června organizační tajemník ÚRO, po nástupu Antonína Zápočtického pod absurdní záminkou, že nemá „legální statut“ (1), ihned propuštěn. Počínaje zimním semestrem 1945/46 Filozofická fakulta UK, asistent prof. Mukářovského. 18. června 1946 rigorózum z estetiky a sociologie (profesorů Mukářovský, 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 Veltrusí 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 zatýkáni v kruzích mimokomunistického odboru, přičemž toho, myslím že pravém, udání z kruhu komunistů, kteří se takto chtěli zbavit „řídících nepřátel“. Tak i jeho přátelé byli zatčeni. Jeho zřejmě neprozradili. Kde přospával, nevim. V té době bylo lépe jisté věci nevědět.“ (Z dopisu Hany Herz, nekdější Hany Thierfeldové-Zaloudkové, pozdější Veltruské). „Nás spoletný život trval přes 20 let (od r. 1938)“, píše ve stejném dopise. Aby Hanu

zen 1948 — útrék přes hranice.¹⁰⁸⁾ Květen 1948, Paříž — „free lance journalist“. Července 1949 – zátř 1949 týdeník Oedipe (člen redakční rady) — července 1949 – zátř 1955 „free lance journalist & broadcaster“. Zátř 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, nejdříve v Paříži, pak v hlavním sídle v Bruselu, od května 1962 pak v kanceláři těžké komise u Spojených národů, New York (případně, hned od června, na každoročních zasedáních téhož UN ECOSOC committee v Ženevě), nejdříve 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, zaměstnáních a povoláních. Ted 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 patřil 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 filozofický 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 středostřolských kantorů si Veltruský nejlépe rozumí s panem profesorem

zachránili před koncentračním táborem, opatřili ji Veltruský, dokud to ještě šlo, „arišského“ manžela a zašitili ji formálním šňatkem. S ohledem na své angažování v odboru i stále nebezpečí zatčení to sám udelat nechtěl: ohrozil by ji tím i z této strany. Šňatek uzavřeli teprve v Paříži 29. 3. 1949. Dne 21. 11. 1963 oženo se pak se svou druhou choť Jarmilou, roz. Felzmannovou.

108) „15. 3. 1948 jsme opusili Prahu, pak přes Bratislavu a v noci přes Dyji (?) prostřednictvím jakási esoty odborářů (?) za drahé peníze do ruské zóny Vídně, pak do zóny francouzské, aid. Do Paříže jsme došli 8. 5. 1948.“

109) Čerpán zde i v následujících dvou odstavcích téměř výhradně z životopisných dat sestavených paní Jarmilou Veltruskou a z dalších údajů, materiálů a svědectví, které mi poskytl.

Vodičkou. Brzy se spřátelí. Felix je sice o deset let starší, ale pořad vypadá mladistvě, prý jako *college student*. Tak aspoň ho má už jako člena Kroužku — ještě po letech v paměti Miliada Součková.¹¹⁰⁾ Bud' jak bud', je to právě záček, teď už posluchač estetického semináře, kdo prý pro svého bývalého profesora objeví Kroužek a kdo ho přivede k Mukarovskému.

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 Brušák, Orten, Ornest, Červinka (tehdy ještě Schwarz), Tigríd... a Veltruský tu inscenoval (či spoluinscenoval) *Prvy Titivivy*.¹¹¹⁾

Pozoruhodnější než debut praktikův je debut teoretika (je paradoxem divadelních aktivit, že i ty méně efemérní než tato mají jepičí život, zatímco papír přežívá). Ještě než k tomuto debutu došlo, postaral se pan ríšský protektor jednoho krvavého 17. listopadu (psal se rok 1939, nikoli 1989!), aby se Jiří Veltruský, takto posluchač třetího semestru řádného studia Filozofické 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 *Lehrijährer* Veltruského života. A stane-li se *Kroužek* jeho náhradní *Almon Mater*, stane se *Slovo a slovesnost* dějištěm jeho učeného debutu. Je jím stát „Člověk a předmět na divadle“, která se přidala k oněm „sporadickým studiím o divadle“, jimiž *Slovo a slovesnost* (začalo vycházet až těsně po Zichově smrti) reagovalo na Zichovo tak „přísně logický konsekventní“ (vše Veltruského přívlastky) „monumentální dílo“.

Bud' jak bud', Veltruského příspěvky pro *Slovo a slovesnost* záhy patří k tomu nejlepšímu, co se tu vřbec tisklo: výše zmíněná prvo-

čina a právě tak i studie „Dramatický text jako součást divadla“ jsou dnes v angličtině či francouzském překladu už nejméně pětadvacet let bezmála kanonickou součástí mezinárodního vědeckého koloběhu, jak by řekl Vilém Mathesius.¹¹²⁾ Spolupráce se *Slovem a slovesností* trvala pouhé tři roky, ustala s přerывem 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 spis studie než recenze), dvě či tři další recenze (Munclingerovy knihy o divadelní masce, paměti Ruženy 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 *Poetice Today*, pochopitelně anglicky)¹¹³⁾ a zejména pak kritika *České eseriny* Mirko Nováka, jakož i polemika s ním, to je *celý Veltruský*. Doslova i přeneseně. Přeneseně, ve smyslu *sémanického gesta* neboli *brního spárů* (*ex ungue leonem!*), náramně zřetelného a charakteristického v celém Veltruském 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“, utišená sice mimo *Slovo a slovesnost*, ne však mimo jeho (red)akční radius, poslouží zakrátko Veltruskému jako (poválečná) disertace. Naproti tomu první z těchto dvou „extramatrimonálních“ studií, „Báskův poměr k světu a skutečnosti“, utišená v rané protektorátním sborníku *Věčný Máchá*, přesto, či právě proto, že téměř „neplnoleťá“, je přímo klíčová jakožto Veltruského bezmála programová a osobní proklamace vlastního *poměru k světu a skutečnosti*. Přitom Veltruský nepíše esej ani nepracuje metodou věičění. V přísně objektivně pojaté studii konstatuje a dokládá Máchův kosmický nihilismus, básníkem pocítovanou nesmyslnost a bezcílnost vesmírného kolotání, lhosejnost přírodních dějů i krás k osudu člověka a ještě krutěji pocítovanou neschopnost dorozumění mezi lidmi, tedy tam, kde by řád vzájemného styku měl být snad aspoň zčásti

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

111) Zde spoléhám vědeckě na zpráčení, jež mým zlomkovitým informacím dala Dr. Adolf Scherl, CSC a Prof. Dr. Bořivoj Šrba, CSC. Nepochybně by se ještě mohli na mnohé rozptýlenout a loccos opravit či doplnit pamětníci...

112) Pochopitelně opět v „České vědě“.

113) Český opět v *Přispěvčích*.

114) Ten tví spár, kritický spár, na sobě pocítí právě Mirko Novák, jehož *Českou eserinu* Veltruský — přímo posledním slovem odpočítí na Novákovu odpověď — odmitne 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. Zmiňuje se o tom, aniž Nováka jmenuje, v doslovu k druhému vydání *Eseriny*, s. 379.

v moci člověka, pocit cizoty doložený fenomenální Máchovou analýzou pojmu jinoch, jinošství, atd. Snad jako Máchova 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 („jsem první(?) generací existencialistů“, mohli bychom anachronicky dát do úst romantikům), ostraně 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 svlekl hokejový dres, náhle všeho nechá a dělá něco docela jiného. Především 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 student (ač chlapec „z lepší rodiny“) pomáhal stávkujícím stavěním dělníkům v boji proti stávkokazům. To byla spíš jen klukovina, teď však jde do tuhého. Mimochodem, 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 Závís 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 řádění „revolucionářů“ opatřených na rukávě červenou páskou „rabovacích gard“ i z inscenovaného osvobození Prahy

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

116) Z dopisu Mitroslava Tucka: „Rád bych Vám [...] už dnes napsal mnohé o Jiřim. O tom, jak jsme se seznámili v roce 1944 v ilegaltě, 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 úkryt na několik nocí u Felice Vodíčky a pak organizovali jeho odchod z 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 s naším příteli-

Rudou armádou (divadlo je věc předem domluvená!) mu rovněž sympatií ke komunismu nepřidají a zkušenosti z povolených „revolučních odborů“ tím méně. Jednomu studentůku právě předšedšmu 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“. Nedomně se. Určitě to není intelektuálská či umělecká póza, spíš je to dáno rozporem 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 kořeny — 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 bezútesnost, byť by se byl za okupace či za revoluce dopustil nehoršičích zločinů, zvrstev 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. Neříká to strana dělníků, ale maloměstských korstníků z právě probíhající privatizace nmeckého 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 znemožňuje, 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 Kalindrou, jak jsme organizovali moji abdikaci, jak jsme vydávali časopis *Masses Informations*, jak pak litka začal z Paříže vysílat, o tom, jak jsme společně psali knihu o nucené práci v Československu, o jeho pozdější práci v odborevých organizacích i o jeho smrti, již jsem byl v Paříži svědkem. Ale to všechno potřebuje čas...

117) Zájemci tu nebudou než projit celý text — a zčásti i druhý ročník časopisu *Cil*. Naprostu klíčový je tu článek „Očista, která nebyla ještě provedena“ (*Cil* III, 1947, s. 292–294), který by stálo za to přetisknout zde celý. Zároveň 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 Britische* No. 7, 15. 7. 1997.

daleko fundovanější — nejvýš tak po bok usvědčujícího Michala Mareše — pravda, kdy si komunistického senátora — či žalujícího Františka Halase staršího z Peroutkova *Druška* či obdobně opovzřelého Pavla Tigrida z Ducháčkových *Obzorů*. Veltruský překládá a průběžně jako pravidelnou přílohu *Cile* složku po složce tiskne Marxův *Kapitál*,¹¹⁸⁾ a co víc, v časopise samém pak přílohu dopro- vází vysvětlujícími poznámkami, přičemž se samozřejmě předpo- kládá, že jakmile bude překlad jednotlivých dílů hotov, vydá je *Cil* hned také knižně.¹¹⁹⁾ Samozřejmě že to vzbudí hněvivou reakci komunistického tisku, jemuž je každý argument dobrý. Především nač pořizovat nový překlad, k tomu ještě od toho exponenta ma- loburžoazie a trockisty Veltruského, když starý, Šmeralův, je ne- překonatelný? Odpověď Veltruského je klidná: nejsem trockista, je- to jen pisatelova pohodlná metoda, jak účinně zabránit produkci- rování 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⁾ Bud' jak bud', kreslí *Cil* H. Jonda tuto válku *Swobody* (tiskové podniky komunistické strany) a *Cile* (tisko- vé podniky sociální demokracie) charakterizoval karikaturou přes celou první stranu s nápisem „SVOBODA není *Cil*!“¹²¹⁾ Najdete na ní i Veltruského, i když jen přibližně tak jako Puškina na onom pomníku, který prý tehdy, za Stalínových časů, postavili Puški- novi v Moskvě (namísto Puškina Stalín 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 vychá- zet počínaje 5. číslem třetího ročníku (1947) jako příloha sociálnědemokratic- kého týdeníku *Cil* (pochopitelně že s únorovou *Marchhüternahme* vydávání *Cile* 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 dělala hrubý překlad, který jsme pak, a to několikrát, přehlíželi a opravo- vali. Překlad by měl být v knihovně Jiřího V. (Stejně jako nedokončený ruko- pis o díle Toyen).“

120) Z polemik komunistické *Tvorby*, se sociálnědemokratickým *Cilem*, to jest pře- vážně s Veltruským, připomechme aspoň vypad Františka Pexy „Útoky „zlava“ proti naší lidové demokracii“ (*Tvorba*, 1945, 51–52, s. 828) proti Veltruského článku „Příprava nové ústavy a dělnická třída“ (*Cil* II, 1946, 48, s. 765–766), Veltruského odpověď pod redakčním titulkem „K diskusi o přípravě nové ústa- vy“ (*Cil* III, 1947, 1, s. 14). Na publikování Veltruského překladu *Kapitálu* za- reagoje *Rudé právo* z 26. února 1947 („Šmeralův překlad neobstíženým vzo- rem“), což Veltruský v *Cil* vyprací příklady Šmeralových neobratností, načž polemika vrcholí redakčním článkem *Cile* „Stežejní dílo Marxovo — raději

rakterizuje Veltruského, je gesto, vysloveně *sémantické gesto*, jímž na právě předávaný výsledek Veltruského činnosti reaguje Gott- wald. Zapamatujme si dobře to gesto. Je typu biblického *Apagés, Sarinasí*, a je to gesto, jímž budou komunisté na Veltruského re- agovat už po všechny časy. Pokud jde o Gottwaldův protějšek na téže karikatuře, totiž o sociálnědemokratického Zdeňka Fierlin- gera, dostal se sem trochu jako Plát do Kréda. Byl bezvýhradně oddán politice Moskvy, takže sociálnědemokratický *Cil* a Vel- truského aktivity v něm mu dělaly nemenní starosti než Gottwal- dovi, 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 (řeceno dobovou fráze- ologií) a byl už nevyšší čas jí *zatanou 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 Moskvy (konečniců kdo to byl, kdo si nás osvobodil!) začalo to, co se tak dlouho na- cvičovalo, vskutku spontánní hromadné loutkové vystoupení zma- nipulovaných mas. A zatímco ona „aktivnější, chytřejší a lepší [...] polovina národa [...] jásala“, 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 pro- hrál), a soudce Lynch,¹²⁴⁾ abychom to řečli termínem z poněkud

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

121) Karikatura H. Jondy nadopsaná: „SVOBODA' není „Cil“? „Pozor, aby to neplátilo doslova

anob Spor o vydání Marxů“, s textem pod obrázkem: „Kapitalismus — nikdy.“ byla uveřejněna na první straně 11. čísla III. ročníku *Cile*.

122) Stov. Hájek, Jiří, *Paměti*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1997. Zatímco prokomunistický sociální demokrat (brzy pak komunista, posléze komunistic- ký. i když dubčevský ministr zahraničních věcí) Hájek v souvislosti s Vel- truským vzpomíná především na setkání předúnorová, ačkoli se oba vídali, ovšem jako zastupující protichůdných táborů, i pak, sborník *Léta mimo domov — K historii československé sociální demokracie v exilu s příspěvký Václava Ho- luba, Karla Hrubého, Česimíra Jošiny, Jiřího Loosyho a Jaroslava Zbýchla* (Praha, 1997) zachycuje, byl „jen leuno, tuto část aktivít Jiřího Veltruského a Hany Veltruské v exilu“.

123) Z osobních rozhovorů.

124) Z dopisů paní Hany Horz (Hany Veltruské) a Dr. Miroslava Tučka (stov. pozn. 116).

jiného kulturního okruhu, obcházel redakce novin dosud „neobrozených“, unikl Veltruský takřka zázrakem; skryval se pak po několik dní u Felixe Vodičky.¹²⁵⁾ Zkušenosti z ilegality nebyly dosud zapomenuty, Gottwaldovo „sémanické gesto“, teď už v podobě „jakešosi pana Čecha, který s Jiřím spolupracoval za války“, pohřvajíc ho si s revolverem“, dostávalo hrozivě významy,¹²⁶⁾ bezpečné (ž) východisko nabízel tedy jediné úteč a exil. Exil se poněkud protáhl, na kratičkou polovinu století plus jeden rok. Za tu dobu se Jiří Veltruský doma (doma? Doma je přece v Paříži!) ani jednou neukázal, dokonce ani za Dubčeka ne, odhodlán nedat režimu nejmenší náznak morální satisky...

To je tedy druhá, „odvrácená“ tvář Jiřího Veltruského, z pohledu dávného Čtení či ještě dávnějších tří ročníků *Slava a slavenosti*, 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 sebeznamentější, 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 scénou 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 sémanické gesto je ovšem nezaměnitelné, i to, jímž reaguje druhá strana, zůstalo stejné (snad jen přibýlo našťástí nerealizované gesto „palcem dolů“), jen to malické, 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 malého 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 drahého a třetího* (strukturalistického) *pokolení*: z nejděššího přístupu bude co nevidět, jen co přejde pár desítek let, paní Radka Procházková, takřkajíc Mirková Procházková, manželka doc. Miroslava Procházký, CSc., autora předmluvy k *Příspěvkům* a nejpovolavějšího znalce Veltruského děl v našich zemišpísňích šifkách. Nebyť kruté nepřítelné osudu, byl by psal i tuto průvodní studii právě on... Jiří Veltruský byl pochoptitelně zděvyky zvědav na onen přístupek, s nímž se tak prazvlaštním způsobem mluví ve svém pouinorovém azylu. Kupodivu právě když k tomu mělo konečně dojít, musela paní Radka, opět z těch nejradostnějších 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 živoř, ¹²⁷⁾ budíž, ale bojuje: tři roky vede v pařížském rozhlase vysílání pro československé dělnice, 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 závěť); budou to strovyk relací, tisíce informací a článků, desítky knih, desítky brožur. Namísto článků lapidárních, leč zhuštěných pro *Cif* o nezákonnostech a zvěstvech u nás bude to teď třístapadesátistránková kniha, sice předznamenaná jakoby motrem 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 takzvané dělnickém státě (*Salariat et contrainte en Tchécoslovaquie —* spoluautor Albert Well¹²⁹⁾ a *Conventions collectives et réalités ouvrières en Europe de l'Est*¹³⁰⁾), a *L'Institution concentrationnaire en Russie, 1930–1957*,¹³¹⁾ obří, vsuktku monumentální dílo o koncentračních táborech v lágru míru a socialismu (jednou je s úžasem ocenil sám Solženecyn¹³²⁾), a další a další...¹³³⁾ Zároveň pravidelně přednáší sociologii na *Schobohatě evropské univerzitě v exilu*: na její lenní škole v Châteaude Pourtalès, 1957, se seznámí se svou budoucí druhou ženou Jarmlou, tehdy ještě Felzmannovou. Od roku 1962 pak žijí 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

lady její maminka. Zmiňují se o tom všem jen proto, že by se bylo patřilo, aby všechny tyto komentáře, mnou 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 Solženecynově reakci se zmiňuje v dopise Dr. Miroslav Tuček.

133) Anotovanou bibliografii politických knih Paula Bartona uvěřitelně *Zahranicní aktuality*; interní zprávy o mezinárodním 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 Mukarovského 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, rozčíloval se, jak může překladař napsat *Tato studie pojednává...*, když to má přece přeložit *Tato studie jedná...*! Snad je to malichernost, ale stalo se. Veltruskému se protivil hrát hru na *capitatio* čtenářovy *benevolentiae*. Kdysi, 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 nudanějších knih o zajímavém tématu.“¹³⁴⁾ Myslím, že to Veltruského spíš potěšilo. Je fanatik věcnosti. Píše pro lidi s vášní pro fakta, tak jako on. A odmítá psát krassounný esej. Nebylo by to v jeho stylu. Není lehký harcovník, ale dělník. Na rozdíl od Mukarovského, který i tam, kde jenom píše o literatuře, píše literaturu, Veltruský zcela programově píše vědu. Všecky jeho práce jsou práce vědecké, oprěné o tisíc faktů, důkladnou a mnohonásobnou kritiku pramenů, práce svým duchem kolektivní (věda je už taková) a skromné. Pouhé *přispěvky*, nic víc. Ovšem příspěvky psané strukturalistou, a tedy *strukturalistické*, pokud to chcete vědět. Linguista Mahesius či sociolog Masaryk by je možná charakterizovali jako statické, tedy synchronistické, přestože některé, třeba kniha o *Praze v marksistickém 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 stalinistických procesů v Praze a jinde, ale o samu metodu těchto procesů a o techniku, které se při ní používá jako 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. Věší, že nebyl 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 chytil sémiologie. Pro Veltruského je spíš charakteristické, že hledá-li příklad na narra-

směsice neuvěřitelně heterogenních součástí a jejich *házení do jednoho pytle*, ale také technika polopravd, mixování pravdy a lži. Jistě, je to stará dobrá technika přetváření, jenže máte-li neomezenou moc, můžete takto pokoutit nejen slova, ale i lidi, a heterogenní amalgám či koktejl či emulzi namixovat nejenom ze slov a jmen, ale ze samých obviněných, pozarykáňých, obžalovaných, postavených před soud, sevciených, aby vypovídali přesně podle scénáře (také vlastně metodou *breaking down & building up*), a nakonec v téže namixované směsici i pověšených. Dokonce je tu vynikající teatologická kapitola o justicním „maňáskovém divadle hrůzy“ (*Le Grand-guignol judiciaire*), stejně exaktní jako kdysi Veltruského rozbor divadelní. A jmenuje-li se první kapitola jeho rozsáhlé, pěti set stránkové knihy o instituci koncentračních táborů v Rusku „Structure et fonctionnement de l'institution“, signalizuje to myslím dostatečně, že tu jde o strukturální analýzu přísně vědeckou, a ne o propagandu či beletrii. (Snad odtud lze zpětně pochopit přisnost, 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 — *strukturalism gone mad* (a co teprve poststrukturalismus!) — víc než zamílované zakoketuje nejen s komunismem, ale i maoinsem (Barthes, Kristeva) a polpoutismem.¹³⁵⁾

A ještě jeden rys Veltruského stylu. Je fascinován výjimkami, přesnější řečeno fakty. Jestliže Poincaré — matematik, nikoli politik — kdesi¹³⁶⁾ tvrdí: „a výjimky, nezapomínejme, jsou zákazonné, 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, lírajících třesek, a ne bezhlavého káčení, faktů, nikoli simplifikující narcisistní totalit! Odmítá snadně generalizace a zachovává si za všech okolností jistou epistemickou *reservatio 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

tvíni prvky v divadle, volí raději klasické mechatovské Tolstého *Vzkříšení* než Brechtovo pouze epigonské, zato však módní, protože propagandistické optické divadlo.

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

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

zachycené kdysi karikaturnistou *Gille* prováží 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 ostaratí 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 — přetkavpivě — 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 pařížském domově za časného jitra posledního máje, snad na připomenutí oné dávné máchovské studie, která kdysi všechno jeho celoživotní angažování předznamenala, právě ve chvíli, když se přátelé z diaspory 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 *sémantické gesto* platilo ještě padesát

138) Odborná periodika, aspoň některá, ovšem nezapomnou. *Literární noviny* vzpomínou aspoň třířádkovou notickou. Louky, mnohem věděnější než lidé, se k svému teoretikovi přihláší v *Loukách* 10/1994 obsáhlým nekrologem Jany Patkové. *Divadelní noviny* 13/94 nevelkým, leč relativně věsným (28. 6.) článkem a odborná, 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, nevloukli do nás nakonec docela úspěšně to původně Dykovo, komunismem však vyvlastněné *opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš*! Už jenom proto, aby *tihleci* 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 připomenat.

Brno, 21. 11. 1998.

P. S.: „Jme prezentční knihou druhých,“ tuhle přímo banálně jsem kdysi slyšel z úst Grotowského a mnohokrát jsem mu dal věcně za pravdu. Děkuji tedy všem, kdo mi do svých prezentčních knih s Veltruského zápisy dovolili nahlédnout. Jsou to paní Jarmila Veltruská, Paříž, paní Hana Herz, Paříž, pan Dr. Miroslav Tuček, Gurech, z domácích pamětníků pak profesoři Karlovy univerzity Karel Hausenblas, František Černý, dále pak pan doktor Mojmír Oruba a Adolf Scherl, který mi zapůjčil i své pečlivě poznámky z Veltruského přednášek a seminářů, a paní Ivana Vadlejšíchová, která hledala v pozůstatosti svého otce, profesora Jana Kopeckého. Kdybych byl systematictější, vytválejší 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. Wimmerovi (ten mi kdysi dal Veltruského adresu) jakož i skupině seminářů 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 takřka ke 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 *Přispěvků*. Dozrávám však, že přes naše

vyjádření než nekrolog „Jiří Veltruský se omlouvá a drží palce“, původně psaný pro slovensko-české *Mouhy* a zdánlivě zajímavé, bezmála románové podrobnosti, které v přítomné (bezrná romanově) biografii opomím. V *Slovu a slovenosti* měli snahu vyrovnat se se smrtí svého dávného debutanta soláři studii, Sibylli jsem. Žel, nebyl jsem tehdy schopen napsat to, co bych byl napsal 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 byváme my, smrtelníci, dost nespolehliví. Odejdem, aniž respektujeme očekávání druhých. A tak bych rád tuto svou neobratnou poctu Jiřímu Veltruskému připsal — navíc — i památce našeho, žel tak nespolehlivého společného přítele doc. PhDr. Miroslava Procházký, CSc., mimochodem jednoho ze zakladatelů obnoveného Pražského lingvistického kroužku.

„SVOBODA“ NENÍ „CÍL“?

Dezert, aby se naplnilo doslova
anob spór o vydání Marxe



Kapitalismus? Nikdy!

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

1. Rukopis — *R* — tj. původní strojoписná verze Veltruského studie z Veltruského pozůstalosti, s Veltruského vlastní rukou psanými opravami a příjisy, jejímž prvním tištěným vydáním, úplným, bohužel posmrtným, je tato kniha.

2. Tištěná verze obsažená v Havránkové a Mukarovského *Čtení o jazyce a poezii* z roku 1942 — dále *C* —, kde předlohou byl sice rukopis (*R*), snad už od počátku koncipovaný právě pro tento nepochybně účelhodný, sám o sobě zcela „nedisertační“ rámec (proč jinak by si autor na několika místech střezoval na „nedostatek místa“ — vždyť v disertaci tyto ohledy nehrají roli!), kde se však nezvaným spoluautorem díla stal cenzor, takže bylo nutno jím „vybléna“ místa aspoň provizorně vyspravit. Bohužel právě toto prozatímní „po konfliktaci 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 nepřilís vzdálené budoucnosti, a toto přitomné 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 nadšec 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 náznačkem a návrhem.

Naše vydání není tedy totožné ani s *A* — tj. s (anglickou) verzí *poslední ruky* a pochopitelně ani s *C* 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 (*ane rrr*, *por rrr*, či v případě *Johna Gabriela Borkmana* — *in rrr*, 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 pasáži sice na stejné logické (meta) úrovni s předchozími, patřící však takřkajíc do *řině rrrrr*, z rozborů sice poučené, na konkrétních citacích však zcela nezávislé. Z hlediska *Sprachtheorie* Karla Bühlera je to ještě zajímavější. Zatímco ony zbyvajíc, obecně, čisté teoretické pasáže by — podle Bühlera — patřily do *symbolického pole jazyka*, tj. jazyka na situaci nezávislého, citáty samy vytvářejí v tomto textovém mikrokosmu docela regulární *Zwiggeld* aneb situaci ukazování: analytický komentář k nim odkazuje nikoli vztažnými, leč právě *ukazovacími zájmeny*, jako by na pitevním 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 vracějící. Což samozřejmě poněkud komplikuje naše vlastní (o patro výš!) textologická rozvažování a rozjímání.

PŘEDMLUVA

Ani v *R* ani v *Č* žádána 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 Mukarovským.

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

Český text byl vážně znetrovořen cenzurou. Na indexu byli Edmund

Husserl, Roman Jakobson i Roman Ingarden, učenci, jejichž díla byla pro mé myšlení svrchované 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 jedně v kontextu lingvistiky a literární vědy pražské školy, jsem jednoduše vypustil. Názory takových teoretiků, jako je Hegel, Goethe a Schiller, Husserl, Zich a Mukarovský, jsem raději parafrázoval vlastními slovy, než abych je citoval v plném znění. Větší část odborného žargonu, tehdy, v době vzniku české verze, uprositěd zápasů o vědecký přístup k literatuře a umění vůbec až přebujelého, připadala teď přebyrečná, a byla tedy nahrazena, kde to jen šlo, obycjným jazykem. Konečně většímu příkladu z české literatury jsem nahradil ukázkami z her v angličtině nebo anglickému čtenáři aspoň povědomějších.

[...] Paříž, květen 1976.“

ÚVOD (INTRODUCTION)

Číska úvod přesně podle rukopisu, vypouští však závěrečné souvětí předposledního odstavce, zřejmě pro vztažnou větu s poděkováním prof. Mukarovskému. Škoda. Předcházející část souvětí („Autorovi této studie má pak vysledování noetického smyslu jednotlivých metod umožnit přenést do jiných vědních oborů metodologickou výzbu, kterou nabyl při studiu estetiky [...]“) by se totiž byla ukázala, byt tehdy vyčištěna, jako programová, ba málem prorocká.

A sleduje vcelku věrně myšlenkový sled úvodu, škrtná 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 peritovou sazbou (delší citáty z teoretických prací, komentáře k rozebíraným úryvkům drama, případně i další pasáže lokální závažnosti). Od této typografické diferenciace (nenapomáhá příliš přehlednosti, spíše naopak!) jsme pod vlivem strojoписné předlohy upustili.

21 — Hned první ukázka, příklad dialogu neseného intonací, ba přímo, řečeno výpůjčkou Mukarovského, *byřkou mladí, totiž kolektivní-*

ho monologu „posledních lidí“ z nejvyplešší scény kolektivního dramatu Karla Čapka *RUR* (II), byla cenzurou zabavena. Veltruský ji nahradil úryvkem dialogu Studenta, Lojzického a Hory z Mahenovy *Uličky odvahy*. 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 *Barrn Goertz*) zůstala v Č stejná jako v R. Pro A nabídl Veltruský jako scénu ovládanou obdobnými fonickými zákonitostmi dialog Richarda, Andersona a Judih ze Shawova *The Devil's Disciple*, II.

Ukázka timbru z *Marys* 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 odstavce): 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 *Ženícha z hladu* (I,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 úrvsky z Dykova *Paša* (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 mysli jednotlivých účastníků dialogu a tvořících jejich individuální kontexty jsou v A, s. 25, obohaceny o citát z Volosinova *Maximů 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 mysli každého účastníka dialogu stejně ve chvíli, kdy sám mluví, jako tehdy, kdy mluví některý z ostatních účastníků“ a překládali asi takto: „Volosinova teorie o vztahu mezi promlouvou a vnitřní řečí je obzvláště na místě v případě dialogu: ‚Proud řeči, v širším smyslu chápaný jako proud vnitřního a vnějšího verbálního života, je nepřetržitý. Nemá konec ani začátek. Navenek se vynořivší 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 přímou zabudovaného do mimozajkykového (unverbalized) behaviorálního kontextu a v tomto kontextu se pak dále zesiluje jedním, 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 *C* počíná škrť třetí větou kapitoly (vlastně už této větě těsně předcházející počáteční pověsť známku) a končí citátem z Husserla („O odplývajícím fenoménu [...]“) na třetí straně téže kapitoly. Zbývá, amputaci nepodlehnuvší text navázat je pak novou *třetí ústavou*, již se stala první větou citátu z Mukarovského: „Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou [...]“ Tím, že pasáž o Husserlovi musela zmizet, odpadlo i srovnání Husserlova pojetí s pojetím Mukarovského, právě tak jako srovnání obou schémát, kde Veltruský (konstatujeme to poněkud anachronicky podle neobyčejně štastné formulace v *A*) sledává jistou jednostrannost pojetí Husserlova, které kontinuitě časového objektu obětuje jeho rozmanitost, takže tím více vyniká „dalektičtější“ pojetí Mukarovského. Protože však teď, poté, co jediným škrtem pera zmizel Husserl, je celá tíha výkladu principu *významové akumulace* na pasážích z Mukarovského (shora zmíněný citát, vzápětí sledovaný druhým, stanovícím tři principy významového kontextu; ostatně když je Mukarovský psal, o Husserlově *fenomenologii vnitřního časového vědomí* ještě nic nevěděl), nezbyvalo než text přeskupit a Mukarovského schéma odsunout až za druhy citát. A právě tady, na tomto místě, zůstaneme po tolika amputacích a transplantacích jako třetíci pahýl hned za schématem zbytek amputované tkáně (*C* — 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 restauruje, navíc ji však i vylepšuje. Husserlovo schéma mělo mezi bodem *O* a bodem *E* (Ende) jen jediný libovolný bod *P*. Veltruský však, ve snaze o větší srozumitelnost a rozrůzněnost významného časového objektu, hned po starém schématu otuskně i schéma další, kde libovolných bodů zakreslí

a nechá klouzat do minulosti několik, a vída — najednou jsme se od Husserla dostali málem k písmenkovému trojúhelníku Mukarovského, 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, pochválil, že je méně jednostranný než Husserl, jehož jednostrannost je mu prý ovšem diktována zvoleným příkladem, tj. příkladem tónu, zapolemizuje však s Vološinovým naivním a neméně jednostranným, čistě kontextuálním pojetím významu a opět vyzdvihne pojetí Mukarovského (*A* 29), spájající významovou statiku i významovou dynamiku.

O dvě strany dále je v *A* (opět proti *R* navíc) dvakrát připomenut In-garden, nejčidiv na závěr odstavce o *zaměření na jáhonnost smyslu* (*A* 43), podruhé na závěr odstavce o *ostřelci mezi významovou statikou a dynamikou* (*A* 45). Vzdýti 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 Mukarovského nepovažuje tento vztah za antinomi.“

Další drobnou, i když nezanedbatelnou odchylkou *A* (32, konec posledního úplného odstavce) od *R* je, že *A* přinese docela zajímavý zlepšovač a přivěsí jej k větě „[...]“ ať by ostatní hodnoty byly odstraněny“ (zde s. 39 dole): „Pokud jde o horčí 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 odstavce připisuje *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 odstavce, 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 *C* věrně drží *R*. Naproti tomu *A* postupuje jinak. Nejenže zde odpadá zmínka o Máchovi a odkaz na Mukarovského „genetiku smyslu“, ale i Veltruského první spis něžná narážka než přímá citace Mukarovského termínu *rozkloubenost*. (Znova se ozve až v předposledním odstavci všech tří verzí celého spisu, přeložena ne jako *disjointness*, leč jako *fragmentation*.)

Vůbec je *A* lapidárnější. Zaúnco *Č*, přesně stejně jako *R*, exponují příliš mnoho pojmových dvojic a abstraktních opozic zářaz (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 vsukuku lapidárně formulované, náramně konkrétní a věsané rozlišení, k němuž vše ostatně směřuje, totiž že „v obou případech jsou významy sdělovány (conveyed) dvěma zcela odlišnými formami řeči — řeči přídělnými rozmlouvajícím a poznámkami autora (Obvyčejně nazývanými režijní pokyny)“. (Tímto termínem, půjčeným z divadelní hanýřky — *stage directions* — se Veltruský, nepochybně, 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, lecky samo o sobě dost výmluvné, jako např. jména komických postav Shakespeareových (ale snad i nomenomen Křikava ve Vancurově *Nemorné lásce*) až po rozsáhlé popisy či líčení, jaká najdeme u Fráni Šrámka (v *A* nahrazených ukázkou z *The Paving Shed* Grahama Greena). První, kdo poznal důležitost poznámek, je Max Dessoir. Jádro kapitoly proto zcela logicky tvoří dvoustránkový 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 Vancurovi, je mýslím evidentní. Že odpadla i v *A*, se dá pochopit také, vždyť i v *Č* byla spíš projevem ztotožnění a vzdoru než přiléhavou 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 drama, 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, COSI 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 *Bogova samokřesí* K. M. Čapka-Choda obsažené v *R* i *Č* (za jejich identifikaci vděčíme univ. prof. F. Černému) i komentovaný citát z *Ramertsholmu*, jako příklad na „protichůdnou reakci“ nahrazený úryvkem *Slečný Julie*. Škrtu podlehla posléze i komentovaná ukáзка opoznámkovaného dialogu hospodského s *Lízalou v Maryši*.

Následuje poměrně 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 pochoptitelně obnoven. (Škrt začíná první zmínkou o Dessoirovi na s. 51 a končí na s. 52 druhou větou odstavce „Zásilaha Dessoirova [...]“.)

Spolu s Dessoirem prošel týmž procesem destruktce i restituice vlastního text Veltruského komentující kratičkou citací z *Višňochho sadu*. V *A* se k této obnovené citaci Čechovovy nepochybně *záměrně* „redundantní“ autorské poznámky bezprostředně připojují dvě další ukázkou obdobného *záměrného* zdvojení poznámky (přesněji řečeno poznámku popisovavé akce) replikou popisující tutéž akci „zevnitř“ (či zdvojení repliky akce): první z Maeterlinckovy *Smrti Tringloly*, II, druhá z Fieldingovy *Tringdy of Tringetes or the Life and Death of Tom Thunb the Great*, II/2, kde — po explicitní poznámce s týmž obsahem (typu „Zabije ho“) — jsou repliky typu „Ach, jsem zavrždědění!“ a „já, svého pána věrný sluha, do říše strnu následují *těž*“. Další ukáзка z *téže* hry, citovaná pod čarou (II/9), je tu jen proto, aby bylo zřejmé, že k vysvětlení obdobných situací se Fielding v jiných pasážích své bez takových „redundantních“ poznámek obešel.

Další v pořadí je ukázka z *Loupežníka*, dokonce dvě ukázky, jedna jako příklad ironické poznámky, druhá jako příklad jejích následků pro figuru a výjev. Čapek byl ovšem nezáadou: v Čho tedy zastoupil Klipera (*Žížka duďa*) a později, když Veltruský hledal ekvivalent v dramatičce anglické jazykové oblasti, Syngelův *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 Palátka*, připomene se tu znovu (A 45), tentokrát pro groteskní jména mnoha dalších postav. Namísto Štámkova *Léta octla* se v A ukázka Pirandellovy *Což je se ve par*, není tedy divu, že si vyžádala i zcela odlišné komentování než hra Štámkova, mimo jiné i k otázkám komentování samého, totiž komentování „zevnitř“, tj. k otázkám *raisonneura*. Totéž platí o dalších lyrických reflexích v poznámkách Štámkových, které sugerují zcela odlišnou atmosféru než popis dějště (*place of action* — všimněme si, jak se Veltruský vyhne termínu „popis scény“) ve hře Greenové.

KAPITOLA 5

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

První ukázkou kapitoly, úryvek z poloimprovizované komedie *Mercur Galani*, v R i Č citovanou český, 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 italského a franštiny). Jak jinak, když je z dob, kdy se herci *Théâtre Italien*, Italoové, až dosud hrající právě italsky, teprve učili hrát (tj. komunikovat s publikem) větším dílem ve francouzštině.

Český výraz *lécení* (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 samoučelnosti dománany“), explicitě vychvalující strukturalismus oproti starší estetice, Veltruský v A (49) škrtl.

Příklad s Poslem z *Krále Oidipa*, kde úvodní formule navozující vlastně „vypřávení“ 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 Miltonové.

Následující stránky s ukázkami z *Věčna trkřiválová*, *Sganarella*, *Canilly* a *Grabbeho Dona Juana a Fausta* (v A citovaného v německém originále), znova z *Věčna trkřiválová* 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 *Dokona Fausta*, čímž je teno sled shod všech tří verzí přerušen. Posledním případem, kde se pak všechny tři verze opět sejdou, jsou Arcinovy *Žitovy kajčenie* (přestože v detailech se výběr ukázek liší).

Přehlédneme ještě rozdíl: Do A se nedostal ani Erben s „Májovou nocí“, ani staročeská *Mlýž žaku*, kterou nahradila staroanglická *De Clerico et Pullida*. I anglická verze se však zmiňuje o *Sport duse s tělem*, dokonce jedná jmenovitě o Jakobsonovi jakožto autoru úvodu k vydání v Národní knihovně. Rovněž Arcinovy *Ragionamenti* najdeme, jak jsme už zjistili, ve všech třech verzích. Jedině A však obsahuje navíc pozoruhodný pozadí pokus Veltruského pustit se s analytickým instrumentářiem ověřeným na předchozích rozborech do jednoho z nepozoruhodnějších děl na rozhraní žánrů i věků, *Tragiokomédie o Calistoovi a Melibé*, obvyčejně zvané *La Gerestina*, a je z toho malá přidaná studie hodná i samostatného publikování. V R i Č najdeme místo ní aspoň odkaz na poněkud jiné „vypřávení v dialozích“, povídku Karolíny Světlé „Večer u koryta“.

Důležitější než všechny tuto rozdílly jednotlivých verzí je ovšem vývoj Veltruského názoru na problém dialogu, vývoji, který zde sice zatím nezaznamenáme, který však zanedlouho Veltruský prodělá. Ještě zde, v přítomné studii, dokonce i v definiční verzi A, trvá Veltruský na dávším Mukarovského 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 Machesiovi, 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)

Myslenkový postup je v R i v A přesně stejný. Mnohost kontextů v dramatu nese s sebou i mnohost *subjektů*. Nacez, 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 mnohokrát-
nější než v jiných jazycích — bezděčně to dokumentuje výraz *subjekt mar-
ter* v téže větě (A 68, první věta druhého odstavce) —, ale bez ohledu na
všechna nebezpečí, která s sebou nese mnohoznačnost, je termín subjekt
ve filosofické angličtině nenahraditelný. Což vše je podepřeno odkazem
na užívání tohoto slova v anglickém překladu Cassierovy *Filosofove symbo-
lických form*, zejména dluh třetího.

Zatímco o protikladu významové statiky a dynamiky ve vztahu k pro-
tikladu spontánnosti a určenosti dané osoby se Veltruský v R (zde 77, viz
odstavce končíci větou „s rostoucí převahou významové statiky“), a tu-
díž i v C jen obecně zmíní, v A ho navíc osvětlí příkladem. Například
v Maeterlinckových hrách, vyznačujících se velice silnou převahou sé-
mantičké dynamiky, si není dramatická osoba nikdy zcela vědoma plného
významu svých vlastních replik: přispívá jim jen to, co bychom mohli na-
zvat povrchním významem, a teprve postupně proniká k jejích pravému,
hlubokému významu, aniž jej kdy pochopí v jeho úplnosti. Postava, kte-
rá takto bezděčně rozvíjí sémantičský kontext, je tímto kontextem ovlá-
dána, 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 překlade stručnou,
lapidární formulací vlastní (příkladně): „[...] dramatická osoba je oso-
ba, která jedná, zpravidla z vnitřních poháněk. To silně zdůraznil Hegel,
Goethe a Schiller, zatímco Zich analyzoval podstatu a mechanismus po-
hnutí samé. Je v tím však zveličují (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 me-
chanicky, 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. Jedí-
nou 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 ka-
pitola o dramatickém ději pro A koncipována z gruntu jinak. Rozdíly za-
čínají hned první větou, kde se v R a pochopitelně i v C tvrdí, že „drama-
tický děj je významový kontext, jehož nejnížší jednotkou je situace“,

zatímco v A se za základní jednotky tohoto sémantičského kontextu pro-
hlásí „jednotky tematické, motivy“. Přesněji řečeno, rozdíly začnou ješ-
tě dříve, 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*. Buď jak buď, Veltruský pokračuje *mo-
tiem*, a ten ho okamžitě přivede k srovnání s *epikou*, tedy *narrací*, *vyprávě-
ním*. Rozdíl mezi nimi je dán tím, prohlásí pak Veltruský apodikticky, že
dramatický *plot* je odvozen z dialogu, epický (narrativní) z monologu, při-
čemž — jak to vysvětlil už Hegel — je to rozdíl mezi *jednáním a událostí*.
(Což vše je řečeno hned v prvním odstavci. Prostě kapitola o drama-
tickém ději má spád čili *momentum*, jak se tu později slovo spád přeloží.) Leč
nepředbhejme a sledujme metodický postup Veltruského (a zopomeme
přitom na nedočkaný předskok sedmimilovými botami obřích abstrakcí
od Hegela k Hegelovi: jsme přece ještě pořád u minimální jednotky, u mo-
tivu). 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 nevykládá vět-
vení, viz *Valdštejnovu smrt* (titulní moment), kde vedlejší dějový spád,
dokonce pro tu chvíli skrytý, protože ponorný, přerve proud hlavní. Spád
nevyžaduje, aby byl dramatickému ději dodán, je mu imanentní (v A
šťastněji: *inhernetní*). Dramatický děj počtuje čtenář jako neustálý (con-
tinuous) proud, postupující nepřetržitě a nezadržitelně (uninterruptedly
and irresistibly) i tam, kde proud řeči slabne nebo se zastaví, takže
proud času (žl) se stává jediným nosičem (vehicle) postupu děje. — A teď
teprve je exponován pojem SITUACE. Není to jednotka stavební, leč seg-
mentační (dramatic plot is cut up into situations). Právě exponovaný
pojem situace třeba odlišovat od (mimo)jazykové, extra-lingvistické) situa-
ce, jak jsme s ní pracovali dosud. Ta byla než momentálním, neopaková-
telem průběžným kontinua prostoru s kontinuem času, tudíž čímsi ne-
ustále proměnlivým, zatímco *plot situation*, vyznačená nestejnou, leč pro
tu chvíli trvajícím vahou osob (zde počárové odvolání na Zicha), je rela-
tivně stálá. Změna situace může probíhat pozemšťáku, ale také prudce;
sled situací s výmiz účastníky tvoří výstup (v A scény). A zde se Veltruský
vrací k schématu, jímž A (oproti R a C) 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 semantickou
konstrukci děje (plot), jako to bylo na úrovni dialogu.“

Až dosud se výběr příkladů v A shodoval s R a C (Kozmánek, Schil-
ler, Molière). Teď 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 samoučelná, *pointless conversation* takřka nepostřehnutelně vede k zásadním zvrtnám ve vztazích mezi osobami, v oněch vztazích, které právě definují situaci. Což je ilustrováno dvěma odkazy, na *lečádního manžela*, I, a *Vějíř lady Windermere*, II, v obou případech na scény *parlous*, 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 zkonkrétnuje jednak na příkladu Maeterlincka, také však na příkladu třetí scény 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 přitom 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.

КАПТОЛА 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. Odchylnky jsou však převážně pouze stylistické či, jak by řekl Mathesius, v rovně „řečnické“ výstavby souvislého projevu. „Original“ 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 (meziútruhově) komparativistického ověření některých závěrů (R — zde 95–97, A 86–87). Jinak vše zůstalo tak, jak bylo.

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

R sice citoval pramen, ale zamířel autora, Č dokonce podlačil 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 písmem z: *poezie, realizace, transpozice, analyzovat, krize, intenzivní* apod.; i jsme zachovali (ve shodě s „Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR“) pouze ve slově *flosofia* a jeho derivátů;

— ve slovech řeckého původu s původní skupinou *rh* písmem pouze *r: metoda, teoretik*, přičemž někdy dochází zároveň ke zdloužení samohlásky *e: téma, syntéza* apod.;

— k prodloužení vokálu došlo i jinde: *kritérium*; — příslověčně spřízněky, které byly v rukopise psány odděleně písmem dohromady: *přetvoř, mimolo, přítom, 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 významně titulem několikerá opakuje, vítiáno ze stanoviska [...]*; na s. 93: [...] *z něhož vyplývá celá jeho struktura, a tedy i okolnost [...]*; středník jsme vložili na s. 76: [...] *kontexty nelší se od sebe ani tak spjím jednotkami jako spjím celkovým systémem, a tento smysl je [...]*.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Aischylos 8
 Apollinaire, G. 118, 136
 Aretno, P. 72, 159
 Aristoteles 88, 161
 Asafjev, B. V. 115
 Augustin sv. 104
 Bab, J. 8
 Bachm, M. M. 108, 110
 Bartles, R. 122, 127, 144, 145
 Barton, P. (pseudonym J. Veltrus-
 kého) 142, 143
 Bogatyrev, P. G. 103, 137
 Bozděch, E. 118, 153, 160
 Brancusi, C. 125
 Brecht, B. 144, 145
 Brentano, F. 112
 Brušák, 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
 Casirer, E. 160
 Clark 110
 Čapek, K. 106, 107, 110, 118, 120,
 121, 153, 158
 Čapek-Chod, K. M. 54, 157, 158
 Fano 126
 Felzmannová, J. viz Veltruská, J.
 Fielding, H. 157, 158
 Fierlinger, Z. 141
 Fischer, O. 109
 Foster, H. von 126
 Frejka, J. 137
 Gardner, 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
 Havráněk, 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. Jakob-
 sona) 106
 Jerábek, F. 138
 Ješina, Č. 141
 Jevrušenko, 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
 Klíopera, 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
 Kuldánová, 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

- Maerlinck, M. 157, 160, 162
 Mahen, J. 118, 153
 Mácha, K. H. 13, 44, 107, 118, 137, 138, 155
 Mallarmé, S. 118
 Mareš, M. 140
 Marlowe, Ch. 159
 Marx, K. 140, 141
 Masaryk, T. G. 107, 114, 144
 Matějka, L. 112, 124, 130, 136
 Materna, M. 115
 Mathesius, V. 100, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 118, 120, 123, 129, 136, 137, 144, 159, 162
 Mead, M. 126
 Milton, J. 159
 Molière, J.-B. 41, 65, 68, 86, 162
 Mrštkové, A. a V. 46, 118
 Mukaiovský, 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
 Mundingger, J. F. 137
 Nasková, R. 137
 Neruda, J. 153
 Nezval, V. 105, 106
 Novák, A. 105, 106
 Novák, M. 137, 145
 Novotný, F. 109
 O'Neill, E. 153
 Opelík, J. 111
 Ornest, O. 136
 Orten, J. 136
 Osolsobé, J. 120
 Oruba, M. 147
 Palek, B. 128
 Patocková, J. 104, 146
 Pečman, R. 102
 Peirce, C. S. 128
 Peroutka, F. 140
 Pexa, F. 140
 Piaget, J. 122
 Prandello, L. 157, 158
 Platon 108, 109
 Poincaré, H. 145
 Pokorný, D. 138
 Pos, H. J. 128, 129
 Procházka, M. 103, 104, 106, 123, 133, 142, 143, 147, 148
 Procházková, R. 142
 Puškin, A. S. 140
 Ridder, P. de 124
 Ryle, G. 109
 Saussure, F. de 114, 126, 127
 Sebeck, T. A. 111, 121, 126
 Shakespeare, W. 8, 43, 45, 55, 87, 156
 Shannon, C. E. 126, 127
 Shaw, G. B. 153
 Short, D. 128
 Schelling, F. W. J. 93
 Scherl, A. 136, 147
 Schiller, F. 90, 103, 152, 160, 162
 Schmidová, H. 129, 131, 132
 Schwarz viz Cervenka, J. 136
 Sievers, E. 118, 133
 Slánský, R. 143, 144
 Smetánka, gen. 134
 Sofokles 8, 61, 81
 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
 Synge, J. M. 158
 Šmeral, B. 140
 Šrámek, F. 55, 59, 156, 158
 Teige, K. 100, 138
 Teubner, H. L. 126
 Tiefeldová-Žaloudková, H. viz i
 Veltruská H. a Herz, H. 134, 140
 Tigríd, P. 136, 140
 Titunic 130
 Tolstoj, L. N. 145
 Toyen 125, 140
 Trost, P. 104
 Trubeckoj, N. S. 106, 107
 Tuček, M. 138, 141, 143, 147
 Ungeheuer, G. 119, 127
 Vadleiclová, I. 147
 Vachek, J. 111, 114, 117, 122, 128
 Vančura, V. 55, 99, 107, 156, 162, 163
 Vářečka, L. viz Veltruský, L.
 Vavřecha, L. viz Veltruský, L.
 Veltruská, A. 134
 Veltruská H. viz i Herz, H. 134, 141
 Zápotocký, A. 134
 Zběhlík, J. 141
 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
 Zimmermann, P. 88
 Veltruská, J. 125, 135, 144, 147
 Veltruský, L. 134
 Vilikovský, J. 71
 Vodička, F. 14, 123, 124, 136, 138, 142
 Vodičková (manž. F. Vodičky) 142
 Vodičková, R. 142
 Voeglin, C. F. 121, 126
 Vološinov, V. N. 107, 153, 155
 Weaver, W. 126
 Weil, A. (pseudonym M. Tučka) 143
 Wellck, R. 106, 122, 123, 128
 Whorf, B. L. 115
 Wiener, N. 126
 Wilde, O. 118, 153, 162
 Wilsonová, D. 127
 Winner, T. G. 147

Jiří Veltruský
DRAMA JAKO BÁSNICKÉ DÍLO

Kniha byla editčně připravena v rámci grantového projektu
Strukturálnícká knihovna (DA98P01UKK013)
financovaného Ministerstvem kultury ČR
a vedeneho editční radou ve složení:
Jiří Távniček, Miroslav Červenka a Miroslav Balášík

Editčně zpracoval, doslov
a textologickou poznámku napsal Ivo Osolobě 4. 11. 2009
Rejstřík sestavila a jazykově upravila Olga Távničková
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček
Sazba písmem Pentagramme: Host
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 1. svazek edice
STRUKTURÁLISTICKÁ 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
Knihářské zpracování Knihárskána J. Strojil Přerov

Doporná cena 165 Kč (včetně DPH)

