

rozumět „staticé“ a „dynamice“ takto, trochu ve smyslu „diferenciálu“ a „integrálu“. Tím spíš, že „rozkloubenost“ je slovo krásné a přiléhavé, a co víc, pro Mukařovského příznačné: funguje téměř jako *Leimotiv*, rozhodně však jako *sémantické gesto* získané frakcionovanou destilací v studii o *genezi smyslu v Máchově poezii*, 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 dílně přímo (mimo)mistrovské.

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

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

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

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

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

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

Kupodivu první věc, na kterou své „čtenářské“ pojetí dramatu zaměřil, jsou *fónické kvality jazyka*, tj. kvality *zvukové*, nikoli však jazyka „zvukového“, mluveného a slyšeného, leč právě *psaného*, lépe řečeno (*říše*) *čteného*. Nedá se popřít, že něco takového existuje. Podobně jako dirigent, který „čte partituru jako noviny“, to, co čte, „v duchu“, tj. ve své imaginaci, *virtuálně* „slyší“, „slyšíme“ i my to, co čteme. V případě *novin* „čtených jako noviny“ je fónická složka zřejmě minimální, ne-li nulová (ledaže by zněla hlasem pouličních vyvolávačů), v případě veršů a rýmů zřejmě maximální, a v případě dramatu, ať už ve verších (což je případ, jímž se Veltruský kupodivu výslovně nezabývá) či v próze, zřejmě dosti výrazná. Proč by jinak hned jeho první ukázky, ať už české či anglické, byly příklady rozdílu právě v této fónické oblasti, totiž rozdílů mezi dialogy s převahou intonace, dialogy založenými na expiraci a konečně dialogy nesenými timbrem. Přesně toto je ovšem obsahem jedné z kapitol Mukařovského eseje „O jazyce básnickém“ (nehledě na několik dalších konkrétních aplikací a analýz) a Veltruský spěchá s další aplikací (a tím i důkazem univerzální platnosti těchto rozlišení). Dokonce tu výslovně cosi jako zákon, totiž obecný negativní soud (suverénně tvrdící, že): *Neexistuje drama, v němž by např. repliky jedné osoby byly neseny intonací, repliky druhé osoby expirací*. To Mukařovský je mnohem opatrnější.⁴⁶⁾ Výslovně 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 čistě literárním pojetí vysvětlit onen typ repliky tak zcela nepopíratelně neliterární a (konvenčně) divadelní, protože určené *publiku*, jako je tzv. *poznámka stranou*?! Veltruský ji neváhá prohlásit za *určenou čtenáři*, ale přiznáme, není to trochu přitažené za vlasy?

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