

a fungují v literatuře jako schemata označující určitý princip literární tvorby bez časového ohraničení. Tak je to s pojmy klasicismus, romantismus, realismus, baroknost. Tu již velmi často nemůžeme mluvit o ohlasu, poněvadž vztah k vlastním dílům, na podkladě jejichž vlastností vznikly abstrakcí ony vyšší jednotky, je opuštěn; tu prostě jde o termíny, jež mají spíše obecný význam, týkající se principů básnictví. V případě romantismu a klasicismu i někteří vědečtí pracovníci přestali spatřovati v těchto pojmech historickou terminologii, viděli v nich základní principy poesie, na příklad Strich v knize *Deutsche Klassik und Romantik*. Jeví se tedy studium konkretisací vyšších celků literárních v živé literatuře jako problém poměrně nejsložitější, poněvadž je nutno v každém případě zvláště studovat rozsah daného celku, klademe-li si za cíl a úkol sledovat jeho proměnu v aktuálním hodnocení.

Sledovali jsme zde v hlavních rysech otázku konkretisace díla, autora a vyšších literárních celků. Bylo by možné v této souvislosti všimnouti si i některých otázek těsně s tímto problémem souvisících, tak na př. otázky překladu, který není než konkretisací v kontextu jiného jazyka a jiné literární tradice, nebo otázky t. zv. vlivu. To by však vyžadovalo podrobnějšího rozvedení. V těchto poznámkách šlo nám o to, abychom v soulase s poznatky strukturální estetiky a literární teorie přehlédlí a na konkrétních příkladech osvětlili hlavní metodické problémy, s nimiž se setká literární historik, studuje-li ohlas literárních děl. Materiál ohlasu a zvláště záznamy o konkretisacích jsou takového rázu, že literární historik bude moci sledovat jen tendence daného vývoje. Hlavní úsilí směřuje k takovému zvládnutí materiálu, aby bylo možno sledovat dílo jako estetický objekt, sledovat vřadění díla do soustavy aktuálních literárních hodnot, dále kontext, který, očištěn od zcela subjektivních prvků, je dokladem dobového způsobu vnímání díla, životnost díla, vlastnosti díla, jež tuto životnost díla za daného historického vývoje umožnily, a vztah mezi vývojovou hodnotou díla a jeho pozdějšími konkretisacemi. Tak bude možno překonati jak estetický dogmatismus, tak krajní subjektivismus, s nímž jsme se až dosud v literárně historické praxi při studiu ohlasu setkávali.

DRAMATICKÝ TEKST JAKO SOUČÁST DIVADLA

Jiří Veltruský

I. Úvodní poznámky.

Struktura divadla svou nesmírnou složitostí klade značné obtíže teoretickému rozboru. Tím si lze vysvětlit nepopíratelnou skutečnost, že divadelní věda přes četné své pokusy o proniknutí k samým základům divadelnosti, nemůže se dosud vykázat výsledky tak závažnými jako metodologicky příbuzné bádání v jiných vědních oborech, na př. v linguistice, obecné estetice, poetice, etnografii atd. Žádný z dosavadních pokusů o vypracování teorie divadla jako skutečné vědy neubráníl se nějaké jednostrannosti. Tak Zich, vlastní zakladatel strukturálního pojetí v divadelní vědě, zúžil si

podstatně materiál tím, že přihlížel u každé složky divadla jen k těm funkcím, kterých tato složka nabyla v divadle realistickém. Práce, které na Zichovu Esthetiku dramatického umění navazovaly, reagovaly na tuto jednostrannost tím, že věnovaly pozornost především divadlu folklornímu, středověkému, primitivnímu atp., tedy těm strukturám, k nimž Zich nepřihlížel. Ani tyto práce se však neuvarovaly jednostrannosti, byť jiné než Zich; proti Zichově systematickosti, která věnuje pozornost každé složce zvlášť a hledá její specifické vlastnosti a funkce, jimiž se daná složka odlišuje od všech složek ostatních, zastírají se v těchto pokusech všechny rozdíly mezi znakovými zvláštnostmi jednotlivých složek a jednostranně se zdůrazňuje dynamičnost akce, v níž se jednotlivé složky sjednocují. Významová dynamika se tedy zdůrazňuje na úkor statiky, ač obojí činitel je při významovém procesu stejně nutný, jak ukázala moderní sémantika (srov. Mukařovský, O jazyce básnickém, Slovo a slovesnost VI, str. 136 a Kapitoly z české poetiky I, 1941, str. 124n.). Úhrnně lze nedostatky dosavadní divadelní vědy charakterisovat asi tak, že na jedné straně je sice filosoficky důsledné myšlení, ale omezený materiál, na druhé straně sice neomezený materiál, ale myšlení ne dosti důsledné.

Domníváme se, že za tohoto stavu věcí je nejnaléhavějším úkolem divadelní vědy sledovat strukturu především s hlediska jednotlivých jejích složek a určit u každé z nich, jak a kterými svými vlastnostmi se ve struktuře uplatňuje, aniž by ovšem byl zanedbán zřetel k jednotnosti a celistvosti struktury celé. Jedině tak bude lze dojít k samým základům divadla a divadelnosti. Bude rovněž třeba více, než se to dosud dalo, konfrontovat pracovní metody a výsledky s těmi vědními obory, kde je strukturní pojetí již přesněji vypracováno a pokoušet se o aplikaci metod a výsledků těchto věd na vědu divadelní. — Jde zejména o pojetí celku nejen jako struktury znaků, ale i znaku jednotného, zaujímavějšího postoj k celkové skutečnosti; jde tedy nejen o charakteristiku slova, gesta, dekorace atd. jako znaků, ale i o charakteristiku úhrnného divadelního znaku, který je syntesou několika znakových systémů reprezentovaných jednotlivými jeho složkami. — Tento postup umožní jak zpřesnit pojmovou soustavu divadelní vědy, tak zároveň účinně přispět k obecné problematice strukturalismu, tedy k samým noetickým základům moderní vědy.

Cílem naší studie je rozbor jedné ze základních součástí divadelní struktury, dramatického textu. Nejde ovšem o všestranný a úplný rozbor — ten nepřipouští již omezení možného rozsahu studie — nýbrž toliko o rozbor těch vlastností textu, které obecně určují jeho postavení ve struktuře divadla. Protože však nelze tyto vlastnosti vymezit s naprostou určitostí a jednoznačností, je pro přesnost a srozumitelnost studie třeba, naznačit předem alespoň v nejstručnějších rysech problematiku dramatického textu v celé její šíři a potom teprve vyzdvihnout to, co se nám objeví jako její nejvlastnější jádro.

II. Drama jako básnické dílo. — Jeho divadelní realizace.

Složitost poměru mezi dramatem a divadlem vedla a vede k četným diskusím a sporům, většinou však bezvýsledným, protože se v nich proti jednostrannému pojetí staví zpravidla jiné pojetí stejně jednostranné; tak jedni, řadí drama mezi

básnické druhy, řadí sem zároveň i divadlo, druzí v reakci na to vylučují drama z básnictví a prohlašují je za pouhou součást divadla, která nemá samostatné existence, a jsou ochotni počítat k básnictví toliko t. zv. knižní drama, jehož hranice jsou však velmi neurčité. Pramenem všech těchto omylů a jednostranností je apriorní předpoklad, že drama je dokonale realizováno teprve inscenací a navzájem zase, že divadlo je nutně vázáno na drama; někteří v tom jdou dokonce tak daleko, že všechny případy, které se jejich pojetí vymykají (na př. knižní drama), prohlašují za zvrhlost, srov. J. Bab, Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas (Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft VI, 1911, 45). Četné skutečnosti dokazují nesprávnost tohoto předpokladu: tak na př. každé drama, nejen knižní, se již při pouhé četbě jeví jako ucelené dílo; na druhé straně jsou zase četné formy divadla, jejichž textem není drama, nýbrž lyrika nebo epika atd. Divadlo vstupuje tedy ve styk s básnictvím v celé jeho rozloze, nejen s dramatem, a drama je integrálně básnické dílo, jehož dostatečnou realizací je nehlasité čtení stejně, jako je tomu u jiných básnických děl.

Považujeme-li drama za básnické dílo, je tím již řečeno, že jeho výhradním materiálem je jazyk a že lze z organizace tohoto jazykového materiálu odvodit všechny vlastnosti dramatu, jak ty, kterými souvisí s oběma ostatními básnickými druhy, tak ty, kterými se od nich odlišuje. Vyjdeme proto při svém pokusu zjistit vztah mezi dramatem a divadlem od specifické organizace jazykového materiálu dramatu, vyvodíme z ní jeho základní vlastnosti a budeme sledovat, jak se která z nich uplatňuje ve struktuře divadla.

Specifickou vlastností dramatu je jeho *dialogičnost*, kterou se zásadně odlišuje od lyriky a epiky jakožto básnických druhů monologických. I lyrika a epika mohou ovšem užívat dialogu a naopak zase drama má k dispozici monolog. Rozdíl však je v tom, že pro lyriku a epiku je dialog (stejně jako pro drama monolog) jedním z tvárných prostředků, kdežto pro drama je prostředkem *základním*, který určuje všechny vlastnosti tohoto básnického druhu. Rozdíl mezi monologičností lyriky a epiky a dialogičností dramatu není tedy v konkrétní formě jazykového projevu, nýbrž v celkovém zaměření jeho významové výstavby.¹⁾ Základem významové výstavby dramatu je mnohost významových kontextů: v dramatu se vždy rozvíjí současně několik významových kontextů (nejméně dva) a každá významová jednotka, ať se objevuje jako součást kteréhokoli kontextu, začleňuje se okamžitě do všech kontextů ostatních. Nabývá-li významová jednotka vstupem do určitého kontextu jednoznačnosti, tímto promítáním do kontextů několika naopak jednoznačnosti pozbývá a její význam se ustavičně přesouvá podléhaje tlaku různých kontextů; na př. v dialogu dvou osob má každá replika jiný smysl pro mluvčího a jiný pro osloveného — a obojí tento význam je čtenářem pocítován *současně*. Všechny významové kontexty se tedy v dramatu ustavičně prolínají. Takovýto postup nezůstává bez vlivu na charakter celých kontextů: významová jednota každého z nich je rozrušována jednak tím, že se mu každá jeho složka vymyká bohatstvím svých významových asociací, jednak tím, že je nucen přijímat nové a nové jednotky vycházející z kontextů jiných a povolovat tlaku, který na něj tyto jednotky vykonávají. Každý vý-

¹⁾ Tento rozdíl nemizí ani tehdy, když je celé lyrické nebo epické dílo dialogem (na př. středověké lyrické spory, jako je „Spor duše s tělem“, nebo dialogické povídky, jako je K. Světlé „Večer u koryta“, P. Aretina „Životy kajčnic“ atp.) nebo když je naopak celé drama monologem (na př. monodrama J. Coc-teaua „Lidský hlas“).

znamový kontext dramatu se proto snaží pohltnout všechny ostatní, což je však nemožné, protože v každém kontextu je obsažen jiný subjekt; jedině toto sepětí se subjektem umožňuje každému kontextu samostatnou existenci vedle kontextů jiných. Zvláštní postavení subjektu v dramatu tedy bezprostředně souvisí s mnohostí významových kontextů.

Při divadelní realizaci dramatu se koexistence několika kontextů projevuje tím, že každou osobu představuje jiný herec.

Tato okolnost se zdá na první pohled samozřejmá a nutná prostě z důvodů technických, ale není tomu tak: vzhledem k tomu, že se repliky v dialogu střídají, takže v každém okamžiku mluví zpravidla jen jedna osoba, mohly by být zcela dobře všechny osoby představovány jediným hercem; a skutečně takové formy divadla existují. Nalézáme je na př. při podání pohádek v některých folklorních prostředích: vyprávěč pohádky zde často své vyprávění provází ilustrujícími pohyby a při dialogu mění hlas podle toho, která osoba právě mluví. Přitom se gesta neomezují jen na popisná gesta, nýbrž často se bohatě uplatňují i gesta charakterizační a jiná.

Skutečnost, že při divadelní realizaci *d r a m a t u* bývá každá osoba představována jiným hercem, vede k tomu, že divák během určité situace vnímá stále všechny zúčastněné osoby, nejen tu, která právě mluví nebo se pohybuje, a je nucen promítat každou významovou jednotku do všech kontextů nesených jednotlivými účastníky dané situace. Již pouhá přítomnost všech osob signalisuje tedy koexistenci několika kontextů; a nad to ještě se akce neomezuje vždy na osobu, která právě mluví, nýbrž zpravidla při replice jedné osoby reagují ostatní různými pohyby a naznačují tak způsob, jakým se různé součásti partnerské repliky začleňují do jejich kontextů. Je příznačné, že divadlo, kde všechny osoby jsou představovány jediným hercem, vzniká zpravidla realizací textu epického, neboť epický dialog se od dramatického odlišuje hlavně tím, že je v něm položen důraz spíše na posloupnost jednotlivých replik než na současnost významových kontextů.

Napětí mezi významovými kontexty, které nelze zlikvidovat tím, že by jeden z nich pohltil všechny ostatní, vyvolává *dramatický spor* rozvíjející se v čase: každý ze subjektů se snaží soustavným tlakem změnit postoje všech subjektů ostatních tak, aby významové kontexty jimi nesené neodporovaly kontextu jeho. Každá replika v dialogu je akcí směřující k ovlivnění partnera, jehož bezprostředně následující replika zase je reakcí na tuto akci i akcí vyvolávající opět reakci druhé strany atd. Prolínání významových kontextů se tedy děje netoliko simultánně, složitostí významových vztahů, ale i sukcesivně, dramatickým sporem. Průběh dramatického sporu směřující k likvidaci napětí mezi významovými kontexty tvoří *děj* dramatu, který spíná v jednotu všechny jeho vnitřní zvraty a proměny. Jako je prolínání významových kontextů zdrojem významových proměn, děj je zdrojem jednotné motivace těchto proměn; obojí pak je projevem mnohosti významových kontextů. Prolínání kontextů a dramatický děj tvoří základní antinomií, jejíž utváření rozhoduje do značné míry o struktuře dramatu. V tomto smyslu pojímáme drama ve shodě Heglem (Vorlesungen über die Ästhetik III, Jubiläumsausgabe, Stuttgart 1939, str. 479) jako synthesu lyriky a epiky.

Děj dodává dramatu jednotné perspektivy; všechny významové proměny dramatu nazírány se strany děje sbíhají se do jediného bodu, z něhož lze přehlédnout celou strukturu dramatu jediným pohledem: v tomto bodě stojí jednotný *ústřední subjekt* dramatu, který je dialektickým protikladem mnohosti subjektů spjatých s jednotlivými kontexty. Tento ústřední, básnický subjekt je vždy pocítován v pozadí jako nositel dramatického děje, vlastní tvůrce jeho „proporcionality“, spádu a jednoty.

Poměr mezi jednotlivými subjekty a subjektem ústředním je velmi složitý a na tomto místě se musíme omezit jen na několik schematických náznaků. Ústřední subjekt je tím intenzivněji pocítován za dialogem, čím více se průběh dialogu jeví jako nutný, nevyhnutelný. Děje se to zejména tehdy, když je co nejvíce stlačena spontánnost osob a zdůrazněny jejich rozdílné postoje ke skutečnosti. Z dialogu je tím téměř vytlačena nahodilost, jeho průběh se jeví jako naprosto nutný a každý jeho úsek je těsně zapojen do dějové mýcená nahodilost, jeho průběh se jeví jako naprosto nutný a každý jeho úsek je těsně zapojen do dějové linie; nedostatek spontánního rozhodování osob pak zřetelně ukazuje k ústřednímu subjektu jakožto nedítelné síle, nadřazené jednotlivým osobám, jejímž záměrem se celá zákonitost dialogu a děje řídí; typický příklad takového postavení subjektu poskytují tragedie Sofoklovy. Jindy zas je existence ústředního subjektu zdůrazňována tím, že osoby v konkrétních, jedinečných situacích mluví větami obecného rázu; tím se celé dění promítá do obecnější roviny, uvádí se ve vztah k různým obecně platným „pravdám“ a ze všech řečí prosvítá hluboká moudrost, jakou nemůže projevovat osoba, která je do přítomného dění bezprostředně zapojena, nýbrž někdo, kdo na toto dění hledí s jistým odstupem. Jednotlivé repliky jsou zde tedy pocítovány spíše jako projevy ústředního subjektu, pronášené ústy různých osob, než jako projevy těchto osob; za příklad tohoto postupu mohou sloužit dramata Shakespearova. — Jiná je situace ústředního subjektu v dramatech, kde je položen důraz na emocionalitu osob. Jednotlivé subjekty se zde více či méně emancipují od bezprostřední závislosti na subjektu ústředním a dialog nabývá rázu spontánních reakcí, odhalujících daleko více charakter a psychické ustrojení osoby než její celkový postoj ke skutečnosti; průběh dialogu řízeného okamžitými hnutími myslí se jeví jako krajně nahodilý, takže pocit jeho jednotné organisovanosti více méně zaniká a účast ústředního subjektu na dialogu je stlačována pod práh vědomí.

Přesto však tím není ústřední subjekt zcela vytlačěn z dramatu, nýbrž postaven toliko do jiné polohy: do polohy pozorovatele, který dialog soustavně doplňuje četnými poznámkami. Účast ústředního subjektu se zde tedy omezuje skoro výhradně na poznámky; poznámky jsou ovšem přímým projevem ústředního subjektu i v takových dramatech, kde se subjekt výrazně uplatňuje i v dialogu samém, avšak zde se zpravidla značně omezují, kdežto naopak čím více ústřední subjekt mizí z dialogu, tím více se rozhojňují „autorské“ poznámky.

Vztah mezi *poznámkami* a přímou řečí tvoří jednu ze základních antinomí struktury dramatu a jeho konkrétní utváření je obrazem postavení subjektu v ní.

Přesto však většina teoretiků neuznává poznámky za organickou součást dramatu, považují je za pouhé pokyny pro jeho divadelní realizaci. Že toto pojetí není správné, ukazují četné případy poznámek s tohoto hlediska nadbytečných, t. j. takových, které obsahují sdělení, obsažené již v dialogu samém. Náзор vylučující poznámky z účasti na struktuře dramatu je typickým projevem pojetí dramatu jako díla, které je zcela vytvořeno teprve divadelní realizací, neboť při ní ovšem poznámky odpadají a z celého dramatu se v ní uplatňují toliko přímé řeči osob.

Odstraněním poznámek ztrácí drama při *divadelní realizaci* svou jednotu a uzavřenost, vznikají v něm mezery, které jsou vyplňovány jinými prostředky než jazykovými. Vyplnění mezer se však neděje libovolně: jde při něm v podstatě o transposici daného významu do jiného materiálu. Při této transposici, byť byla sebe přesnější, dozrává ovšem význam sám různé změny, takže se celá významová výstavba díla přeskupuje. Záleží zde především na tom, jak závažné a hojné byly v dramatu poznámky, jinými slovy, jak značné mezery vznikají jejich odstraněním; neboť čím jsou mezery ve významové souvislosti citelnější, tím více se drama rozpadá v jednotlivé role, které mají k dispozici herci jako pouhé součásti vytvářených postav. A naopak zase, čím jsou mezery po poznámkách nepatrnější, tím silnější zůstává tendence jazykových prostředků k jednotnosti a spíše si podřizuje mimojazykové složky divadla, které mají mezery vyplnit; tekst si pak podržuje svou celistvost (nerozpadá se

v jednotlivé role) a konkrétní tvorba herce má velmi omezené možnosti; neboť zde je postava daleko více součástí jazykového projevu než jazykový projev součástí postavy.

Poměr mezi poznámkami a přímou řečí se v divadelní realisaci obráží také různými druhy *vztahů mezi osobami*: čím menší mezery v textu vznikají při inscenaci odstraněním poznámek, tím více se vztahy mezi postavami omezují na vztahy čistě významové (simultánní a sukcesivní prolínání významových kontextů, napětí mezi nimi a vzájemné rozrušování významové jednoty), jaké jsou vlastní jazykovému projevu, kdežto větší mezery, zbavující jazykový projev souvislosti, poskytují místo vztahům hmotného rázu, t. j. jednání ve vlastním slova smyslu. Převaha hmotného jednání nad nehmotnými vztahy čistě významovými je spojena s převahou proměnlivých vztahů nad stálými: za naléhavostí jednotlivých hmotných činů mizí zásadní, méně proměnlivý poměr mezi celými významovými kontexty a hierarchie osob, platná pro celé dílo, se ztrácí za převahou určité osoby proměňující se od situace k situaci; při převaze čistě významových vztahů nad hmotnými jsou naopak všechny proměnlivé vztahy chápány na pozadí vztahů stálých, které usměrňují jejich význam a samy od nich zároveň konkrétního významu nabývají.¹⁾

Všechny vztahy mezi osobami se promítají do prostoru; vzniká tím t. zv. *dramatický prostor*, soubor nehmotných sil proměňující se v čase s proměnami těchto sil (srov. Zich, Estetika, 246). I u této součásti divadla je však proměnlivost možná jen na pozadí nějaké stálosti. Jsou-li čistě významové vztahy mezi celými kontexty zastřeny proměnlivými hmotnými vztahy mezi osobami, není-li tedy rovnováha dramatického prostoru udržována stabilními silami obsaženými v jazykovém projevu, musí dramatický prostor přijímat své stabilní složky odjinud; tomuto účelu slouží *scéna*, soubor samostatných prostorových znaků. Scéna se během určité situace v podstatě nemění a svou trvalostí tvoří dialektický protiklad k proměnlivým složkám dramatického prostoru. Touto funkcí scény, vytvářet neměnné složky dramatického prostoru, je dána možnost, aby dramatický prostor svými proměnlivými složkami přetékal její hranice (vztahy mezi hercem a divákem a t. zv. pomyslné jeviště) nebo se zase naopak omezoval na některou její součást. I existence a závažnost scény tedy závisí na výstavbě dramatu, totiž na tom, do jaké míry je jeho významová souvislost roztrhána odstraněním poznámek; čím dostatečnější podklad pro proměnlivost dramatického prostoru tvoří trvalé vztahy mezi významovými kontexty a hierarchie osob, tím se stává scéna významově neurčitější, v krajních případech pak samostatný význam ztrácí, přejímajíc různé významy od ostatních složek (srov. „slovní dekorace“ v alžbětinském divadle); tyto významy přejaté scénou od jiných složek nemají ovšem již trvalosti významů nesených samostatnými složkami scény. Tím splývá dekorace s *jevištěm*, ohraničeným místem významově nespécifikovaným, na němž se inscenace uskutečňuje. Konstrukce jeviště se řídí potřebami inscenace a závisí tudíž jako všechny složky inscenace na výstavbě dramatu; a jelikož je jeviště nerozlučně spjato s hledištěm, závisí na výstavbě dramatu celé uspořádání *divadelního prostoru*.

¹⁾ Naproti tomu při převaze hmotného jednání jsou proměnlivé vztahy určité postavy ke všem postavám ostatním sjednocovány souborem stálých složek dané postavy, který je zde mnohem bohatší.

Tak na př. v alžbětinském divadle existence horního jeviště, které bylo přímým pokračováním diváckých loží, vyhovovala tendenci Shakespearových dramát vcházet ve vztah co nejintimnější s divákem, stejně jako jí vyhovovalo umístování diváků přímo na jevišti a naprosté oddělení loží od parteru, které z diváků v ložích a na jevišti dělalo herce vzhledem k parteru. Podobně na př. nesmírná rozloha hlediště v starořeckém divadle vyhovovala snaze dramatického textu, aby jazykové prostředky převažovaly nad hercem a zabstrahovaly ho natolik, aby zůstal pod prahem vědomí jako pouhý irrelevantní nositel funkce.

Další a poslední ze součástí divadla je *hudba*. Její složitá problematika není však dosud se strukturního hlediska dostatečně zpracována, takže by si vyžadoval zvláštní obšírné studie, která by daleko přesáhla rámec našeho pojednání; musíme se proto spokojit jen několika poznámkami, kterými si ověříme, že platnost našich závěrů nebude nepřihlížením k hudbě nikterak ohrožena.

Divadelní hudba vychází z textu, a to i tehdy, když nejde o vokální hudbu, nýbrž o doprovod mluveného slova; neboť i v tom případě linie přednesu souvisí s linií hudby. Různé formy fonické linie vymezují ovšem možnosti zhudebnění různým způsobem a různou měrou; fonická linie textu může být natolik neurčitá, že si zhudebnění přímo vyžaduje a klade mu co nejmenší omezení (na př. zpěvní verš); jindy může být fonická linie tak výrazná, že je hudba nucena hledat mezi svými prostředky takové, které se této linii nejvíce přibližují, i za cenu porušení svých kanonisovaných norem, na př. konsonance (srov. Janáčkovy „nápěvky“); posléze může být fonická linie i taková, že zhudebnění přímo znemožňuje. Obecně lze tedy říci, že možnosti zhudebnění jsou dány jazykovými prostředky dramatu; tomu ostatně nasvědčují i speciální potíže spojené s překládáním operních textů a četné změny textu prováděné některými hudebními skladateli. Přesto však není divadelní hudba tak těsně spjata s textem jako herectví, protože zvukové složky textu jsou od jejích složek více nebo méně odlišné, kdežto do herecké postavy vnikají přímo, stávajíc se jejími složkami hlasovými.

Výsledkem našeho dosavadního rozboru je tedy zjištění, že nejúže ze všech součástí divadla souvisí s textem herectví. Další cesta k určení funkce textu ve struktuře divadla povede tedy přes rozbor herecké postavy, při němž budou přesně zjištěny vztahy mezi ní a jednotlivými složkami textu; tento rozbor je úkolem následující kapitoly. Na jeho základě lze pak v závěru kapitoly přistoupit k otázce ústředního subjektu divadelní struktury a vztahu mezi ním a výstavbou dramatu.

III. Předurčenost herecké postavy textem. — Ústřední subjekt divadelní struktury.

Herec nedoplňuje text toliko pohyby, které vyplňují významové mezery vzniklé odpadnutím poznámek, ale i pohyby prováděnými zároveň s jazykovým projevem, jež usměrňují jeho význam. Tyto pohyby se mnohdy uplatňují v hojně míře i při divadelní realizaci dramatu na poznámky chudého. Ani tyto pohyby však nejsou libovolné, neboť i ony jsou nositeli významů transponovaných z jiného materiálu: jde o významy obsažené v jazykovém projevu *psaném*, které jsou těžko přístupné hlasovým prostředkům, o něž se opírá projev mluvený.

Tak na př. podškrtnutí slov v tomto projevu: „Nechal jsi na holičkách ženu, kterou jsi miloval! Mne, mne, mnel!“ (Ibsen, John Gabriel Borkman) nelze ekvivalentně nahradit expirací, protože expirační vrchol věty připadá na slovo „ženu“ a mimo to expirační linie proti této větě silně stoupá ve větě následující, jejíž poslední slovo svou výdechovou intenzitou značně převyšuje celou větu předchozí. Význam grafického

vyznačení se proto přenáší na gestikulaci. Jindy zase nelze ironické zabarvení slova, vyznačené uvozovkami, vyjádřit změnou hlasového zabarvení, jde-li o projev nesený plynulou intonací, protože by tím byla intonační linie rozrušena; ironie se proto vyznačí gestem nebo mimikou. Také členění složitěho souvětí různými diakritickými znaménky, jež nelze vždy ekvivalentně nahradit hlasovými prostředky, bývá často nahrazováno gestikulací atd.

Těmto pohybům mohou také připadnout významy, které v psaném textu nemají zvláštního nositele, vyplývající ze smyslu celého projevu.

Je to na př. adresování řeči určité osobě, aniž je tato osoba oslovoována: při četbě dramatu poznáme z celkového smyslu projevu, komu je adresován; avšak to se většinou děje až na konci projevu nebo dokonce to poznáváme teprve podle toho, že oslovený odpovídá, kdežto na divadle se herec zpravidla musí obrátit k oslovenému hned při započetí projevu. Zřetelnější případ je ten, když osoba v téže replice nejprve odpovídá jedné osobě a potom se obrací k osobě jiné. — Sem je třeba zařadit také deiktická gesta, družící se k deiktickým zájmcům a příslovcím, jejichž věcný vztah pro vnímatele vyplývá ze souvislosti, na př. nařčení pachatele nějakého činu: „Ten to udělal“, je-li vnímately známo, kdo je pachatelem, nebo reaguje-li nařčený: „Já?“. Patří sem též zcela lexikalizované pohyby provázající různá slovní klisé (na př. zvednutí sklenky při slovech, „Na vaše zdraví“), bezděčné pohyby podmíněné fyziologicky, jež však pro diváka fungují jako znak, jehož význam ještě zdůrazňuje význam současného projevu hlasového (na př. zkrívení tváře při hlasovém vypětí), atd.

I tyto pohyby, ač jsou tak těsně spjaty s textem, pozměňují více či méně funkci významů, které se o ně opírají, protože se transposicí mění do jisté míry samy významy i jejich poměr k materiálu, o něž se opírají, a tím doznává změny také jejich pružnost i závažnost. — Pro konkrétní utváření těchto pohybů je důležitá jejich souběžnost s jazykovým projevem: přejímajíce význam z jazykového projevu a nemajíce většinou významu samostatného, podléhají do značné míry jazykovému projevu a přizpůsobují se jeho materiálu, zejména fonické linii; čím je tato linie ucelenější (jako je linie projevu s dominantní intonací nebo i expirací), tím více se průvodní pohyby *stylisují*, aby se jí přiblížily. Úhrnem lze tedy říci, že jsou průvodní pohyby do značné míry (ne však beze zbytku) předurčovány textem jak co do významu, tak co do konkrétního provedení.

Poněkud jiná je předurčenost pohybů významově samostatných, vyplňujících mezery vzniklé vypuštěním poznámek, ač mezi těmito pohyby a pohyby průvodními nelze stanovit přesné rozhraní. O jejich předurčenosti textem bylo řečeno, že jsou transposicí významu daného poznámkami. Mimo to bývají významově samostatné pohyby mnohdy předurčovány v dialogu, do kterého se začleňují, a to:

1. Jako součást tématu; na př. „Polonius (za čalounem): Ach, on mne zabil.“ Stejně bývají vyznačovány i velmi složité pohyby, ba celá vzájemná jednání, na př. při Hamletově souboji s Laertem:
- | | | | |
|----------|----------------------------------|--------------|---|
| Hamlet: | Jsem hotov, pane. | | (Za scénou polnice a střelba z děl.) |
| Laertes: | Hotov, výsosti. | | <i>Podějte mu pobár.</i> |
| Hamlet: | (Šermují.) | <i>Tušě!</i> | Hamlet: Až po tom chodu. — Postavte jej zatím. — <i>Vpřed!</i> (Šermují.) |
| Laertes: | To nebyl zásah. | | <i>Druhý zásah.</i> Co vy na to? Bod. |
| Hamlet: | Byl. Co říká soudce? | | Laertes: Lehounký, ale bod. |
| Osrik: | Bod. Očividný bod. | | Král: Náš syn se činí. |
| Laertes: | Tak dobrá. <i>Vpřed!</i> | | Královna: <i>Je trochu při těle a slabší na dech. —</i> <i>Na, šátek, Hamlete! Osuš si čelo!</i> |
| Král: | Počkejte. <i>Vino sem!</i> | | Hamlete, pohleď! <i>Píji na tvůj zdar.</i> Atd. |
| | Zde tato perla, Hamlete, je tvá. | | |
| | Na zdraví tobě! | | |

2. Větou, která následuje po mezeře v jazykovém projevu a reaguje na to, co se událo během této mezery; na př. v Laertově replice při pohřbívání Ofelie:

Zadržte ještě hlínu,
než naposled ji sevru do náručí!
(Skočí do hrobu.)

Teď na mrtvou i na mne hrňte zem, atd.

verš, který následuje po poznámce, vyznačuje Laertův pohyb, který je v této poznámce předepsán, tím, že již na něj reaguje. Poznámka je tedy „nadbytečná“.

Tato determinace se tedy často kryje s determinací danou poznámkami, někdy ji nahrazuje. Avšak obojí tento způsob předurčení ponechává herci značnou volnost ve výběru konkrétních prostředků tím, že se mu předpisuje toliko celkový význam, jehož naprosto přesná transposice není tak jak tak možná.

Významově samostatné pohyby však jsou v textu předurčovány netoliko bezprostředně, poznámkami a okolními replikami, ale i nepřímo, prostřednictvím hlasových složek herecké postavy, které jsou v textu předurčeny bezprostředně, kryjíce se s jeho složkami zvukovými. Obrátíme proto nyní pozornost k těmto složkám. Nebudeme je probírat podrobně, protože jim byla dostatečná pozornost věnována moderní poetikou (srov. příslušnou partii v Mukařovského pojednání *O jazyce básnickém*, Kapitoly z české poetiky I, 1941 = Slovo a sloves. 6, str. 121 n.); na základě jejich přesných rozborů můžeme hned vyzdvihnout ty strukturální vlastnosti zvukových složek, které se nám zdají pro výstavbu dramatického dialogu a herecké postavy nejdůležitější.

Zvukové složky básnického díla tvoří, jak známo, hierarchii; dominantní postavení určité složky v této hierarchii se projevuje její svobodnou proměnlivostí, nezávislou na proměnách kterékoli ze složek ostatních. Pro výstavbu dramatického dialogu jsou důležité zejména tři složky: intonace, expirace a timbre, protože dominantní postavení každé z nich znamená jeden z tří základních typů dramatického dialogu:

1. *Intonace* v dominantním postavení, uvolňujíc věcný vztah jednotlivých složek jazykového projevu ve prospěch jeho souvislosti, umožňuje složitou hru významových vztahů uvnitř projevu. V dramatickém dialogu se vine plynule přes rozhraní sousedních replik, aby tím více vynikly nečekané významové zvraty rozehrávající jemné významové odstíny v slovech, jejichž význam je zvratem vyveden z rovnováhy, a naznačující skryté souvislosti, blíže nedefinované. Intonace, stmelující sousední repliky, do značné míry brání rozpadu textu v jednotlivé role. Její hladký průběh je co nejméně rozrušován poznámkami a jednotlivé subjekty jsou jakoby rozpuštěny v dialogu: jsou co nejméně individualisovány a každý z nich se omezuje jen na ty vlastnosti, kterými je spjat se svým významovým kontextem; vystupují zde tedy jen jako nositelé a nestrhují na sebe pozornost na úkor nehmotných významových vztahů. Zato ústřední subjekt je ustavičně pocitován jako strůjce všech zvrátů a her s významem, který působí nad osobami i v každé z nich. Co se týče pohybů, intonace co nejvíce omezuje pohyby významově samostatné, jednání v hmotném slova smyslu, které by rušilo její volný průběh a připouští ponejvíce jen takové pohyby, které se jí plně pořizují, nepřesahují ji ani bohatostí svého významu ani svou naléhavou hmotností, tedy pohyby značně stylisované (srov. J. Mukařovský v Slovo a slovesnosti V, 1939, 8 n.).

2. *Timbre* v dominantním postavení naproti tomu směřuje svými náhlými radikálními proměnami k co největšímu rozbití souvislosti jazykového projevu v množství samostatných úseků výrazně navzájem oddělených. Rozhraní mezi sousedními replikami jsou nepřekročitelná a nad to ještě se téměř každá replika rozpadá v několik

samostatných úseků, z nichž každý nezávisle na ostatních poukazuje k nějaké duševní vlastnosti osoby. Soudržnost významového kontextu zde mizí za prudkým střídáním spontánních citových reakcí. Dialog co chvíli přechází v hmotné jednání, které je zcela nahodilé a nepředvídatelné, prameníc z čistě emocionálních pohnutek. Osoba je co nejreálnější a ústřední subjekt se omezuje na poznámky, které jsou zde velmi četné, protože konkrétní proměny hlasového zabarvení nemohou být výstavbou textu přesně předurčeny a musejí být tudíž výslovně uvedeny v poznámce, takže i hlasové složky zde vlastně vznikají transposicí z jiného materiálu (psané řeči).

3. *Exspirace* v dominantním postavení výrazně člení jazykový projev v hierarchicky seskupené úseky. Rozhraní mezi sousedními replikami v dialogu jsou zdůrazněna výraznými klausulemi, které zakončují téměř každou repliku. Rozdíly mezi jednotlivými kontexty se co možná vyhraňují, za každou replikou v dialogu se zřetelně objevuje celý významový kontext, do něhož je zapojena, a vyhraněný noetický postoj nebo trvalý afekt osoby. Celý průběh dramatického sporu projevuje hlubokou zákonitost, vyplývá jasně z poměru mezi jednotlivými významovými kontexty a mezi jednotlivými charaktery. Ústřední subjekt je zřetelně pocítován v pozadí, ale často se uplatňuje i v hojných poznámkách. Poměr mezi jazykovými složkami a pohybem je různý podle toho, zda se k dominantní expiraci více přibližuje intonace či timbre. Pohyby se mnohdy bohatě uplatňují a nabývají značné významové samostatnosti, jindy jsou do krajní míry stlačovány; zpravidla však jsou silně typisovány a směřují ke konvenčnosti a lexikalisaci.

Prostřednictvím hlasových složek je dramatickým textem předurčován také soubor stálých, více či méně neproměnných složek herecké postavy, jehož úkolem je charakterisace postavy, t. j. významové sjednocení všech složek proměnlivých a odlišení postavy od všech postav ostatních.

Hierarchie zvukových složek je se souborem stálých složek spjata svou nejpodřízenější složkou, která je zároveň součástí stálého souboru. Neboť stejně jako se dominantní postavení určité zvukové složky projevuje její svobodnou proměnlivostí, její nejpodřízenější postavení se projevuje naprostou neproměnností (na př. intonace se v tomto postavení projevuje toliko jako hlasová úroveň, expirace jako síla hlasu, timbre jako barva atd.). Pro svou neměnnost zůstává nejpodřízenější složka při četbě básnického díla zpravidla pod prahem vědomí a vzniká tak dojem, že jsou v díle přítomny jen některé zvukové složky. Ve skutečnosti však jsou zvukové složky v každém básnickém projevu přítomny všechny a rozdíly mezi různými fonickými liniemi nepocházejí z rozdílnosti složek, které je vytvářejí, nýbrž z rozdílnosti hierarchie týchž složek. Tato okolnost je zvláště důležitá pro výstavbu herecké postavy, protože hlasová složka, která v konkrétní hierarchii stojí nejnižší, je zde stejně závažná jako dominanta a liší se od ní jen svou funkcí: kdežto hlasová dominanta je pro svou dynamičnost nositelem proměnlivých významů, nejpodřízenější složka svou neměnností spíná jednotlivé repliky téže osoby. Tato její funkce se plně uplatňuje teprve při divadelní realizaci dramatu, protože při četbě se v této funkci výrazněji uplatňují jména osob, předesílaná před každou replikou.

Vedle této základní funkce může neměnná hlasová složka nabývat funkcí dalších; tak na př. barva hlasu může značit povahové rysy (něžnost, hrubost atd.), stáří osoby, pohlaví atd. Záleží ovšem na tom, která složka nejnižší stupeň v hierarchii zaujme, protože sémantická potence každé z nich je jiná. Nejbohatší je barva hlasu,

nejchudší je hlasová úroveň. V této souvislosti je důležitý zvláštní vztah, který existuje mezi intonací a timbrem: při dominantním postavení intonace zaujímá barva hlasu vždy nejnižší stupeň hierarchie a naopak při dominantním postavení timbru zaujímá nejnižší stupeň vždy hlasová úroveň (srov. Mukařovský, O jazyce básnickém, v uv. sp. 107 a v Slově a sloves. VI, str. 127). To znamená, že se při zdůraznění intonace může dítk charakteristika osob jazykovými prostředky, kdežto při zdůraznění timbru si žádá prostředků mimojazykových, jako je kostým, maska, konstituce a fyzické vlastnosti atd. Nadvláda jazykových složek herecké postavy nad mimojazykovými při inscenaci dramatu s dominantní intonací, kterou jsme zjistili při rozběru pohybu, osvědčuje se tedy i v souboru složek stálých a platí tudíž pro celou výstavbu herecké postavy a stejně tak zase nadvláda složek mimojazykových při dominantním postavení timbru.

Jsmo u konce svého rozboru předurčenosti herecké postavy tekstem. Jeho výsledky lze shrnout v tom smyslu, že hierarchie všech složek postavy je předurčena hierarchií jejích složek hlasových, které se kryjí se zvukovými složkami textu. Na míře předurčenosti zvukové dominanty pak záleží poměr mezi jazykovými a mimojazykovými složkami postavy: herec, vlastní tvůrce mimojazykových složek postavy je ve své tvorbě značně omezen, stojí-li v čele zvukových složek taková složka, jejíž utváření je v textu předurčeno tak přesně a výrazně, že na něm nelze mnoho měnit (na př. intonace); herec se pak musí této složce podřídít a usměrnit mimojazykové složky postavy tak, aby se nepřičily zvukové dominantě. Prakticky to znamená krajní omezení mimojazykových prostředků, protože jejich naléhavá reálnost by na sebe strhovala pozornost a překážela volnému rozvíjení zvukové dominanty. Naproti tomu při dominantním postavení složky, jejíž utváření je v textu předurčeno jen povšechně (na př. timbre) a do značné míry ponecháno na vůli herci, roste hercova svoboda ve volbě prostředků. Jazykové složky se pak podřizují mimojazykovým, kterými herec suverenně vládne. — Struktura herecké postavy i všechny její složky jsou tedy předurčeny tekstem; i když není vždy přesně a jednoznačně předurčeno konkrétní utváření každé složky, její celkový význam a postavení ve struktuře jsou předurčeny vždy.

Dostáváme se k otázce *ústředního subjektu* dramatu. Viděli jsme, že je jím v mnoha případech básník a že je jeho postavení předurčováno tekstem, t. j. takovou jeho strukturou, která při divadelní realizaci vede k převaze jazykových složek nad mimojazykovými; k uplatnění básníka ve funkci ústředního subjektu divadla dochází zejména při inscenaci dramatu neseného intonací. Naproti tomu při inscenaci dramatu neseného timbrem se objevuje mnoho problémů, které text sám neřeší.

Především je to výběr vhodných herců, jejichž konstituce a fyzické vlastnosti by vyhovovaly potřebám charakterisace osob, při níž hrají důležitou roli, jak bylo uvedeno při zjišťování vztahů mezi hlasovými složkami a souborem stálých složek postavy. Dalším důležitým úkolem režiséra je účast při volbě významové samostatných pohybů, jež jsou zde předurčeny jen povšechně; rovněž tak při volbě různých hlasových zbarvení a průvodních pohybů musí režisér usměrňovat záměry jednotlivých herců s hlediska jednotné „psychologické situace“. Konečně musí režisér řídit souhrn herců, protože vztahy mezi osobami se ustavičně proměňují, a určovat „proporcionalitu“ představení, protože děj se svou proporcionalitou zde zůstává v pozadí.

Při realizaci dramatu neseného timbrem roste zároveň svoboda herce. Jsou to zejména četné významové mezery, které dávají herci značnou volnost rozvinout samostatné jednání, předurčující toliko celkový význam tohoto jednání, jeho výchozí místo a vyústění, ne však konkrétní prostředky. Jakmile však překročí uvolnění hereckého projevu jistou míru, dochází k přeměně kvality. Herecká postava se stává samostatným znakem, který se vzpírá významovým požadavkům textu. U herce se tento rozpor projevuje různými zábranami, na př. zapomínáním textu.

Jsou však dramatické texty, které ponechávají herci volnost ve volbě konkrétních prostředků nejen pohybových, ale i jazykových, předurčující toliko jejich celkový význam. Tak na př. v barokní comédie mixte byly jednotlivé úseky dialogu navzájem spojovány textem epickým s řečí nepřímou. S hlediska hereckého výkonu jsou spojovací epické partie mezerami v textu, které mu ponechávají volnost i ve volbě konkrétních prostředků jazykových k uskutečnění významu předurčeného textem.

I v této comédie mixte je však struktura herecké postavy textem předurčována, protože rozčlenění dramatu v části dialogické a v části epické nelze vykládat jen jako ústupek herci: je zde i motivace vnitřní, daná vývojovými podmínkami struktury dramatu jako básnického druhu; je to na př. jeho dobové směřování jednak k epičnosti, jednak k složitosti komposice, spojující součásti výrazně odlišné a značně samostatné atd.

I dominantní postavení herce mezi subjekty divadelní struktury je tedy předurčováno textem. — Ještě větší svobody ve volbě konkrétních prostředků se herci dostává v comedii dell'arte, kde v textu nejsou předepsány ani úseky dialogu, nýbrž toliko celkový význam jednotlivých úseků dialogu i jednání v hmotném smyslu. I zde však je struktura divadla textem předurčována, protože vedle určení celkového významu jednotlivých úseků předurčuje text každému herci i soubor konkrétních prostředků, které má k dispozici.

Děje se to dvojím způsobem: jednak prostřednictvím jména každé postavy, neboť jméno zde označuje standardní typ charakterizovaný pevným souborem tvárných prostředků, jednak určením situace, protože ke každé situaci se opět váže jistý soubor konkrétních prostředků. Ovšem výběr z tohoto souboru je ponechán na vůli herci. Rovněž vztahy mezi jednotlivými postavami-typy jsou ustálené, takže jméno osoby, obsažené v textu, předurčuje již její poměr ke všem postavám ostatním.

Ani v takové struktuře divadla, která připouští improvisaci, nepřestává tedy text být základem předurčujícím tuto strukturu, i když básník je v ní zcela rozpuštěn.

IV. Z á v ě r.

Zjistili jsme, že drama vykonává intenzivní tlak na všechny složky divadla; žádná z nich však nepodléhá jeho tlaku naprosto a bezvýhradně, neboť sama je součástí samostatného umění (herectví, hudby, architektury atd.) a vyhovuje tedy požadavkům dramatu toliko v mezích možností daných aktuálními podmínkami imanentního vývoje příslušného umění. V tomto smyslu vykonávají prostřednictvím divadla jednotlivá umění zpětný tlak na vývoj dramatu, neboť v myslí básníka písničím drama existuje aktuální struktura divadla se svými různými předpoklady dalšího vývoje, přesto že si drama nevyžaduje nezbytně divadelní realizaci: prostě proto, že tvořící subjekt zpravidla cítí, byť mnohdy neuvědoměle, možnosti aplikace svého díla. — Viděli jsme však, že básník může předurčit jednotlivým složkám divadla takové místo ve struktuře, že se uplatní toliko jako čisté významy, nemajíce svůj specifický materiál (na př. scéna v podobě „slovesné dekorace“ nemá malířský materiál). Ani v tom případě nepřestává ovšem být divadlo syntésou všech umění,

protože zásah určitého umění do divadelní struktury je patrný i tehdy, když je toto umění přítomno jen potenciálně (podrobněji o tom Mukařovský, K dnešnímu stavu teorie divadla, Program D 41, 229 n.). – Jen u jediného umění nemůže drama stlačit jeho účast v divadelní struktuře na stupeň pouhé potenciality; je to herectví, neboť bez herectví není divadla. To znamená, že znakový systém jazykový reprezentovaný dramatem se v divadelním znaku *vždy* střetá se znakovým systémem hereckým, kdežto ostatní znakové systémy, reprezentované na př. divadelní hudbou, scénou atd., může drama z divadelního znaku vytlačit. Chceme-li tedy úhrnně formulovat funkci dramatu při vytváření divadelního znaku, musíme to provést vzájemnou konfrontací znakových systémů jazykového a hereckého.

Ze všech vlastností jazykového znaku je v této souvislosti nejdůležitější nepatrná vázanost významu na materiál smysly vnímatelný; zvukové složky, jež jsou materiálním podkladem jazykového významu, jsou do značné míry předurčovány tímto významem samým. Tato skutečnost umožňuje jazykovému znaku vytvářet nejsložitější významové vztahy. Právý opak platí o znaku hereckém. Jeho hmotný materiál, hercovo tělo, radikálně převažuje nad nehmotným významem. Na divadle se herecký znak snaží svou naléhavou realností strhnout na sebe pozornost na úkor významových vztahů vytvářených znakem jazykovým. Tak vzniká mezi nimi dialektické napětí umožňované tím, že zvukové složky znaku jazykového jsou zároveň hlasovými složkami znaku hereckého. Převážení jazykového znaku v této antinomii vede k odhmotňování znaku hereckého a naopak zase jeho převaha souvisí s omezením potenciálních významových hodnot znaku jazykového. Oba znaky se však vzájemně netoliko determinují, ale i obohacují: herecký znak dodává jazykovému větší závažnosti a naléhavosti, přijímaje od něho významovou proměnlivost.

Naproti tomu na př. prostorový znak nemá ani realnost znaku hereckého ani významové bohatství znaku jazykového. Volné hře významů brání zde jejich vázanost na hmotný podklad, který však zase jako umělý výtvor nemůže dosáhnout té realnosti, kterou má hmotný podklad hereckého znaku, živý člověk.

Těmito vlastnostmi znakových systémů vytvářejících strukturu divadla je dána *základní hierarchie*, která je divákem vždy pocítována za individuální hierarchií, kterou tvoří jednotlivé složky v konkrétní divadelní struktuře. Proměnlivost, kterou J. Honzl v čl. Pohyb divadelních znaků (Slovo a slov. 6, 177 n.) zjišťuje jako základní vlastnost divadelního znaku, musíme tedy vidět v dialektickém sepětí s jeho stabilitou, danou výrazným vyjádřením základní, bezpříznakové hierarchie složek. Obojí pak má základ v křížení různých znakových systémů v divadelní struktuře.

K VÝSLOVNOSTI ROMÁNSKÝCH SLOV V ČEŠTINĚ

Vladimír Buben

Všeobecné zásady o výslovnosti cizích slov v češtině, které podrobně vložil v prvním ročníku tohoto časopisu (str. 96–105) V. Mathesius, platí přirozeně i pro slova původu románského; k nim se v tom článku hojně přihlíží. K výkladům tam podaným chci zde připojit několik poznámek a hlavně uvést četnější příklady z nejnámějších jazyků románských, aby bylo patrné, jak se mají stanovená kritéria správné výslovnosti aplikovati na slova přejímaná z těchto jazyků.