

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

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

Dlouhý citát z Hegela právě tak jako ještě delší ze Zicha (zde 78n.) v *A* chybí. Veltruský se v *A* vyhýbá citátům, a vše raději překlene stručnou, lapidární formulací vlastní (překládáme): „[...] dramatická osoba je osoba, která jedná, zpravidla z vnitřních pohnutek. To silně zdůraznil Hegel, Goethe a Schiller, zatímco Zich analyzoval podstatu a mechanismus pohnutí samé. Jev 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 mechanicky, ze zvyku, na něčí rozkaz či navedení (instigation), aniž si sama uvědomuje následky anebo aniž chápe smysl svého činu.“ Možná že sama tato Veltruského formulace má platnost hlubší než pouze literárněvědnou, vztahující se i k tomu, k čemu dospěl ve svých analýzách politických.

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

## KAPITOLA 7 — DRAMATICKÝ DĚJ (DRAMATIC PLOT)

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

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

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