

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

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

KAPITOLA 5

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

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

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

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

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

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

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

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

KAPITOLA 6

— DRAMATICKÁ OSOBA (DRAMATIC CHARACTER)

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