

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 podává přísný matematický rozbor umožňující exaktně stanovit, co partiturovou je a co jí není a které vlastnosti skladby lze notací jednoznačně zaznamenat či předznamenat a které ne, ovšem i když psanému slovu přízná v jisté míře notační charakter (vůči slovu mluvenému, nikoli vůči 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 Sievers⁴⁹⁾ a jeho *Schallanalyse*, vřelejší než Mukařovský či Jakobson a nesrovnatelně vřelejší než vysloveně kritický Mathesius, dokonce snad i pro Sieversovu bezmála „grafologickou“, ba přímo „daktyloskopickou“, ne-li „proutkařskou“ 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. (I my často, čteme-li dopis, jako bychom slyšeli důvěrně známý hlas jeho pisatele. Sievers však takto rozpoznával po hlase i autory dávno mrtvé a nikdy předtím neslyšené!) Buď jak buď, Veltruský čte takto nejen Máchu či Čapka — to ostatně uměl už Mukařovský —, ale i Mahena, Bozděcha či bratry Mrštíky, časem i Oscara Wilde a snad (přeháním) i čistě „grafické partitury“ typografických básní Apollinairových!⁵⁰⁾

Dostali jsme se na velmi delikátní pole ryze individuálních

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

49) Motorika polybů mluvidel není nic než součást (somatické) motoriky vůbec, tohoto výhradního materiálu hercův (také však posluchačství, a důležitého časového materiálu diváctví i čtenářství), součást tisícovými nitkami spojená s jinými součástmi, a právě to Veltruského na Sieversovi poutá nejvíce. Píše o tom v jedné ze svých posledních prací (1991) *Zvukové vlastnosti textu a hercův hla-*

osobnostních kvalit a kritérií, podmíněných zcela nepochybně i dobou, generační zkušeností, soudobou uměleckou praxí a vlnou estetikou 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 Mukařovského 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 Mukařovským do samého středu funkce Bühlerových, kde tak citelně chyběla a kde teď korunuje dílo. Veltruského mlčení v tomto případě rozhodně neznamená nesouhlas. Nač však nosit dříví do lesa a dokazovat nepopiratelné, když píše o něčem jiném. Nepíše přece práci estetickou, jako spíš *genologickou*, práci zabývající se specifickými odlišnostmi (a zákonitostmi) jistého *druhu* poezie, básnictví *dramatického*. Estetická funkce k těmto specifickým, tedy „druh vytvářejícím“ *odlišnostem* přece nepatří. A pokud ano, jako v kapitole páté, Veltruský si na ni včas 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 článku o čes-

sový projev“ (česky v *Příspěvcích*), kde upozorňuje mj. na pronikavou studii Gerolda Ungeheuera „Die Schallanalyse von Sievers“, *Zeitschrift für Mundartforschung* 31 (1964), s. 97–124.

50) Srov. 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 součást divadla“, na kterou „Drama jako básnické dílo“ v lecčems navazuje. Zde se totiž tytéž fónické kvality najednou vidí — pardon: *slyší*, doopravdy slyší — materializovány hereckým výkonem. Ten je ovšem do značné míry předurčen mj. i obsazením, a to zas v konečné instanci „slyšením“ textu, což vše, ač z hlediska metodické čistoty druhého spisu ne zcela košer — totiž ne zcela uchráněné potřetí divadlem —, vyznívá právě proto mnohem přesvědčivěji.

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