

SLOVO JAKO EXPONÁT, JAKO HRDINA  
A JAKO HERECKÁ POSTAVA.<sup>1)</sup>  
ENKLÁVY DIVADLA V JAZYCE  
A LITERATUŘE

Univ. prof. PhDr. Josefu Vachkovi,  
DrSc., na jehož přednáškách a v jehož  
prosemináři jsem, ač embryo, začalo  
tušit, co je to věda o jazyce

*Úvodem: (to ještě není naše téma)*

Dramatický text: patří do literatury, nebo do divadla? Neklidná hranice mezi divadlem a literaturou a podvojnost, dvojdmost, dvojí loajalita, ba přímo dvojakost dramatického textu vyprovokovaly už přemnohého přívržence té či oné strany, aby zaujal příslušný postoj, a přemnohého domněle či skutečně nestranného vyjednávče, aby se pokusil najít takřikajíc objektivní řešení: Nebudeme resumovat tyto názory, udělali to ostatně už jiní, nedávno například Miroslav Procházka (1984) na materiálu „sémiotiky divadla in statu nascendi“, totiž divadelní sémiotiky české na počátku a na konci let třicátých, a lze

1) Místo „herecká postava“ by v názvu mohlo být „...a jako herec“, ale nebylo by to správné. Jen by to z nedbalosti pomáhalo udržovat běžný blud, velmi nebezpečný pro sémiotiku divadla. Sémioticky přesně rozlišeno, to, co vidím na jevišti při představení, není herec, ale herecká postava, znak znamenající dramatickou osobu. Herec je tvůrce této postavy, a tvůrce není vidět: zůstal jakoby „v zákulisí postavy“, na jevišti je jen jeho dílo. Herec není znak, ale původce znaku (i když skrytý uvnitř svého znaku a od něho neoddělitelný): to, co funguje jako znak, je právě herecká postava. Rozlišení herecké postavy a herce je největší sémiotický objev Otakara Zicha. Tudíž: slovo na scéně není ani metaforicky herec, je to — metaforicky — herecká postava představující slovo-hrdinu. Ale jazyk, pokud jím myslíme langue, jazykovou kompetenci, herec — metaforicky — je; zůstal v zákulisí, v hlavách a nervech herců a ovládá svaly jejich mluvidel: je to dokonce — metaforicky — ten nejdůležitější herec. Potud úvodní zpřesnění, které se týká mj. i nepřesností v dřívějších pracích samého autora tohoto zpřesnění, například nepřesností v článku „Jazyk na třetí: I herec i hrdina i publikum“. (Osolsobě 1977)

si jen přát, aby byl brzy zhodnocen i přínos divadelní teorie slovenské, která do pokračující diskuse na toto téma přinesla hned v prvních poválečných letech několik významných příspěvků. Tentokrát se chceme pokusit o něco jiného: místo abychom rozdmýchávali spory dosud doutnajících a stále přichystaných k novému vzplanutí, zkusíme přenést požár jinam, na území, které, jak se zdá, nejméně po dvě tisíciletí nepoznalo samovznítivost teoretických bojů, ba, zdá se, nepoznalo ji nikdy, protože bylo už kdysi dávno, na samém počátku, vyklizeno divadlem a přenecháno zcela bez boje literatuře. A přece právě tudy vedla kdysi hranice vytyčená samým Platónem, hranice, která by — být dodnes respektována — rozšířila dnešní území divadla daleko za hranice pouhého dramatického textu (jakožto součásti divadla i jakožto básnického díla) připojením velké části onoho teritoria, které dnes obecně považujeme za svrchovanou doménu literatury.

*Naše téma: jazyk jako materiál literatury; „homogenita jazyka a heterogenita divadla“*

Na rozdíl od ostatních druhů umění má literatura odpradávná (nebo nejméně od Aristotela) přesně vytyčenou hranici, hranici, o níž se nediskutuje, protože připadá každému jako naprosto přirozená, to jest daná samým materiálem literatury. Literatura je umění jazyka, umění v materiálu jazyka, umění vyjádřené v jazyce, umění, jehož vyjadřovacím prostředkem (či, chcete-li, plánem výrazu) je výrazivo jazyka. Málokteré umění je tak jasné ohraničeno svým materiálem, takže je-li někde potíž s tím, jak přesně určit, co do tohoto umění ještě patří a co už ne, je to spíš pro velmi neostré hranice rodového pojmu umění než pro nesnáze s vymezením těchto *differentiae specificaе* literatury; jejího specifického materiálu, jazyka. Potíže mohou být jen s tradičními syntetickými žánry (píseň, melodram, libreto, son-et-lumière, comics), eventuálně s netradičními „analytickými“ (či „anatomickými“) žánry (vizuální

poezie, fónická poezie, grafická poezie atp.), a všechny komplikace s přesným ohraničením literatury vzhledem k divadlu jsou především tohoto druhu, protože nejsou dány ničím jiným než čistým, tj. čistě jazykovým charakterem literatury a nečistým, smíšeným, prostě syntetickým charakterem divadla.

Jak vidět, celá teorie literatury stojí na základním implicitním předpokladu čistoty a jednotnosti jazyka, zatímco drtivá většina dosavadních teorií divadla explicitně předpokládá (ne předpokládá: konstatuje jako naprosto evidentní!) multimediální charakter divadla. Co však, jsou-li oba předpoklady falešné? Co když je čistota jazyka jenom zdánlivá? Co když se ukáže, že jazyk není čisté médium, ale médium velmi silně smíšené, ve skutečnosti multimédia, a co když se na druhé straně zjistí, že ona do očí bijící multimediálnost divadla je jen klamným povrchem média, které ve svých základech, ve své podstatě je obdivuhodně jednotné?

Domnívám se (více: mám jistotu), že dnes, po všem, co přinesl závažný rozvoj lingvistiky během posledního čtvrtstoletí (mám na mysli zejména modelování jazyka v matematických modelech, v počítačích a v systémech intenzionální logiky), nelze už dost dobře držet tezi o jazyce jako jednotném a homogenním systému. Naopak: jazyk, skutečný jazyk, ne jen jeho část, uměle izolovaná a vy-preparovaná, je ve skutečnosti vysoce heterogenní směs nejrůznějších médií. Nejde tu jen o to, že skutečný jazyk, zejména mluvený, (ko)existuje jedině v symbióze s nejrůznějšími znakovými i neznakovými systémy (paralingva, kinezické prostředky, deixe, ostenze), a vůbec tu nejde jen o jazyk mluvený. I při vyloučení vši negramatičnosti, ne-logičnosti atd.<sup>2)</sup> najdeme totiž i v tom nejgramatičtějším a lingvisticky zdánlivě zcela homogenním projevu heterogenní směs dvou naprosto odlišných, ba dokonce diametrálně protikladných sémiotických médií, z nichž jenom jedno lze považovat za jazyk. První médium, první způsob, první kód je médium, způsob a kód, jehož tyto projevy používají k popisu skutečnosti, převážně mimojazykové,

2) Srv. závěr studie „Padesát klíčů k sémiotice“ v této knize.

často však i jazykové, způsob, který má všechny vlastnosti jazyka a který nelze nazvat jinak než jazyk. Skutečně, je to jazyk: zobrazuje skutečnost tím, že ji popisuje (tedy pomocí deskripce), jeho vazba k tomu, co reprezentuje, je arbitrární, je to systém v principu digitální, vybudovaný na „dvoji artikulaci“ atd. Druhý způsob je jiný. Je to způsob, kód a médium používaný výlučně (ne však nezbytně) k reprezentaci skutečnosti jazykové, kód, který však sám nemá charakter jazyka, protože jeho vazba k tomu, co označuje, není arbitrární, nýbrž ikonická, analogová, a u něhož se nedá dost dobře mluvit o dvoji artikulaci, protože jeho podstata zůstává stejná i při artikulaci jediné. Příkrý rozdíl mezi oběma systémy reprezentace lze snad nejlépe vyjádřit v termínech modelování: zatímco první způsob, jazykový, jde cestou takřikajíc „nejhorších modelů“, vůbec nepodobných svému originálu, druhý způsob jde cestou takřikajíc „nejlepších modelů“, podobných svému originálu jako vejce vejci. První systém je volba ne-originálů sémanticky zcela nepřiměřených (o žádnou sémantickou či ikonickou přiměřenost jim nejde), pragmaticky však více než přiměřených. Druhý způsob je práce s ne-originály přiměřenými svým originálům (tedy sémanticky) takřka ideálně, přiměřených však uživatelům přesně tak jako způsob první.

### 1. „JAZYK“ A „DIVADLO“

Abychom názorně předvedli diametrální rozdíl mezi těmito dvěma krajnostmi, pokusíme se je obě demonstrovat na neutrálním pozadí oněch prostředků, s nimiž pracuje výtvarné umění.

*Obrazy zobrazené na obrazech a jazyk zobrazený v jazyce*

Situace „jazyka zobrazeného jazykem“, přesněji řeči zobrazené řečí, je na první pohled naprosto shodná se situací obrazu zobrazeného na obraze. Každý známe tyto obrazy a v každé galerii takové najdeme, obrazy interiérů, na jejichž stěnách visí obrazy. Nemusí to

přítom být ani slavný autoportrét Velázquezův vprostřed *Las Meninas* ani Watteauův *L'Enseigne à Gersaint*, tím méně pak Escherův obraz galerie obsahující obraz zobrazující (a obsahující) celý svět včetně galerie samé a sebe sama (nebo je to spíš Escherův obraz světa, který není než svým vlastním obrazem visícím v jedné ze svých galerií?): náš „normální“, skutečný svět, v němž, na rozdíl od Escherova obrazu, obvykle dokážeme docela dobře odlišit svět od jeho obrazu (či aspoň bychom měli!), obsahuje kromě jiných věcí i obrazy, a má-li být zpodoběn, zaslouží být zpodoběn (tam, kde je třeba jej namalovat) i se svými obrazy. Obraz, jako každá jiná, viditelná a celkem normální věc, se dá velmi dobře malířsky zachytit, takže obrazy namalované na obrazech se naprosto ničím neliší od jiných věcí na obraze namalovaných, kupodivu se však nijak zvlášť neliší ani od jiných obrazů, počítaje v to i ten, „uvnitř“ kterého jsou namalovány, leda tím, že nemají samostatné plátno ani skutečný rám. Pak by ovšem byly skutečnými obrazy, a ne jen „namalovanými“ obrazy a lišily by se od jiných věcí na obraze namalovaných, věcí, které jsou právě jen namalované, a ne skutečné. — Nedejme se zmást e(sche)ristickou dialektikou nabízející se s každým takovým obrazem a konstatujme jen, že na žádném takovém obraze zobrazujícím obrazy nás naprosto nic neruší a že (takže i protože) obrazy zobrazené na obrazech — přestože je v nich cosi obzvlášť dráždivého — jsou výtvarně i esteticky naprosto homogenní jak uvnitř, tak i navenek, tj. jak uvnitř obrazu samého, tak i v kontextu malířství vůbec. Trochu jiná situace by nastala, kdyby obraz na obraze zobrazený byl dejme tomu grafický list, exlibris, poštovní známka nebo nálepka, a malíř vytvářející takový obraz vlepil do něho skutečný grafický list, skutečné exlibris, skutečnou známku či nálepku (nebo noviny, kartu atd.). Pak by obraz ztratil svou řečně malířskou homogenitu, případně (zejména zpočátku, než bychom si na to zvykli) i svou estetickou homogenitu. To vše už tady ostatně bylo, včetně rámu uprostřed rámu (Max Ernst), klíčů, soch, ba dokonce i postelí vystupujících z obrazů (Rauschenberg), takže nakonec nás (esteticky) neruší vůbec nic a esteticky, ba i malířsky homogenní je (ve

velmi širokém rámci, a pokud možno i rámu) všechno, přece však nejdokonalejším prototypem, ba přímo archetypem výtvarné homogenity nejhladšího typu a v nejvlastnějším rámci zůstává hladký povrch klasického závěsného obrazu ve vlastním, zlaceném rámu, ať už zobrazuje kromě jiných věcí i další obraz nebo ne.

A přesně stejnou zkušenost, jakou jsme udělali mezi hladkými či mírně reliéfními plátny ve výtvarné galerii, zakoušíme i v čtenářském kontaktu s hladkým či jemně zdrsňeným povrchem knihy. I zde máme pocit něčeho naprosto esteticky a literárně homogenního, a vůbec nás při tom neruší fakt, že velká část textu těchto knih zobrazuje vlastně jiné texty, velká část jazyka reprodukuje vlastně jazyk, velká část vyprávění vypráví o vyprávění. Slovesný rámeček je ovšem pružnější než výtvarný a umožňuje tím velkou variabilitu rámcových příběhů, a escherovské paradoxy nemusí mít jen prostoduchost Laurence Sterna, ale mohou dosahovat i rafinovanosti lidové Pes jitrničku sežral, písňe s vestavěným *regresse ad infinitum*. Slova zobrazující slova jsou na rozdíl od obrazů zobrazujících obrazy čímisi naprosto normálním, a navíc i čímisi natolik důležitým, že jazyk, mluvený i psaný, si vyvinul a do svého systému pevně zabudoval prostředky lexikální (verba dicendi, meta-jazykové termíny, spojky typu že a aby, příslovce typu prý), gramatické (konjunktivy atp.) i grafické (uvozovky, v polštině nazývané nádherným termínem  *cudzysłow* , dvojtečky, kurzíva aj.), díky nimž se dokážeme s tímto stavem věcí vyrovnat a jazyk v obojím smyslu toho slova (norma i normál) normalizovat. Což se daří, a hladkost čtenářského zážitku je toho dokladem. Někdy ovšem poruší hladkou linearitu knihy žert v podobě slova vytištěného neobvyklým způsobem, jako třeba tabulka

BONDY

v textu *Války s mloky* Karla Čapka či *Bratrstva bílého klíče* Františka Langra, jako nápisy v řecké abecedě, v azbuce

či fraktuře, kaligramy, rébusy, tabulky, matematické vzorce, chemické symboly, diagramy, křížovky a ostatní způsoby, jimiž může kniha a tištěné slovo fruktifikovat fakt své dvojrozměrnosti, případně i trojrozměrnosti (vstavačovitě pohádky Kubašovy), i ony nás však ruší právě tak málo, ba ještě méně než plastické koláže trčící z hladké plochy závěsného obrazu.

#### *Ready-mades uprostřed jazyka*

A přece je tu naprosto zásadní rozdíl, rozdíl, který dělá i z té nejnormálnější prózy bez jakýchkoli grafických alotrií útvar daleko problematičtější, protože heterogennější, než jakákoli heterogenní asambláž či koláž. Pod hladkým povrchem homogenního materiálu psaného jazyka se totiž skrývají nepřeklenutelné hloubkové rozdíly. Nejsou to rozdíly v předmětu zobrazení. Jazyk právě tak jako barva a štětec mají právo zobrazovat cokoliv, co je zobrazitelné jazykem či štětcem a barvou, takže zobrazí-li malíř na svém obraze kromě jiného i obraz a vypravuje-li vypravěč mimo jiné i o vyprávěních, je to docela v pořádku, protože v kompetenci materiálu a zvolené vyjadřovací formy. To, co se mění a čím takové vyprávění či popis přestává být homogenní, není tedy předmět zobrazení (v literatuře či malířství koneckonců heterogenní tak jako tak), a není to ani materiál (v literatuře skorem homogennější než v malířství), ale způsob zobrazení. V malířství zůstává beze změny, ať malíř maluje sklenici, slanečka anebo obraz pokoje, na jehož stěně visí zátiší se sklenicí a slanečkem: to vše, skutečnost i obraz, zobrazí malíř stejným způsobem, ve stejném měřítku i stylu, při stejném respektování (či nedbání) zákonů perspektivy, s použitím stejné techniky. Naproti tomu prozaik, sotva přestane popisovat mimojazykový svět předmětů, osob, událostí a dějů a sotva se setká s tématem jazyka samého (přesněji řečeno řečové komunikace samé), způsob reprezentace s velkou pravděpodobností prudce změní. Až dosud svět popisoval; byla to, při vši narativnosti, metaforičnosti či básnickosti, čistá deskripce. Teď však s největší pravděpodobností užij-

je některé z technik přímé (či bezmála přímé) řeči, a bude tedy aspoň zčásti jakoby citovat! Až dosud pracoval — řečeno v peirceovských termínech — se symboly, teď však předsedal na ikony, dokonce ty nejikoničtější ikony, podobné svému předmětu jako vejce vejci! Až dosud podobnost zcela zanedbával, užívaje prostředků jazykového popisu, tj. sémiotického nástroje, který na jakoukoli podobnost se svým denotátem totálně rezignoval, spokojiv se s podobností „všeho se vším“ a s mapováním v měřítku  $1 : \infty$  (co jiného je vztah či poměr a měřítko, v němž je název „vesmír“ vůči svému kosmickému denotátu!), teď však náhle vyměnil naprostou nepodobnost za maximální podobnost, digitalitu za analogovost, a rozhodl se mapovat v měřítku  $1 : 1!$  Do stránky tištěné knihy — ne už do závěsného obrazu, kde jsme na to jakžtakž zvyklí, ale přímo do té pravidelné homogenní knižní sazby vlepil sémioticky zcela heterogenní *ready-made* objekt, jenže čistou náhodou *ready-made* objekt jazykový, a tak to ušlo naší pozornosti. Nicméně *ready-made*, ať nalezený v jakékoli oblasti a atsi (původně) vytvořený v jakémkoli materiálu, zůstává *ready-made* objektem. A totéž nutně platí i o *ready-mades* jazykových: byť byly sebevíce podobny jazyku, byť by jej „zobrazovaly“ lépe a věrněji než jazyk sám (tj. než jazykový popis), jsou to *ready-mades* (ovšem *ready-mades* jazykové), a ne jazyk.

Svou sémiotickou podstatou nepatří totiž citace a přímá řeč do jazyka (a kolážový či *ready-made* prvek do malířství či sochařství), ale do oné skupiny — řekněme — „maximálních ikonů“ či „optimálních modelů“, s nimiž pracuje výstavnictví — ale také zkušebna prototypů —, modelů či modelů-vzorků, na nichž jsou založeny vzorkové veletrhy, zoologické zahrady, výzkumné laboratoře, zčásti i muzea (pokud v nich shromažďované či vystavované předměty materiální kultury či přírody nefungují jako jedinečné unikáty), a které také — ať už vystaveny v muzeích, na výstavách, ve školních vitrínách anebo vůbec ne — hrají veledůležitou úlohu při takzvaném ostenzivním učení jazyku, tj. oné metodě, již jsme se všichni naučili svému mateřskému jazyku i svému domovskému světu. Tento na první pohled katastrofálně různorodý soubor jevů, daleko



heterogennější než cokoli z toho, co jsme dosud jako heterogenní označili, má ve skutečnosti jedno společné: ve všech zmíněných případech máme co dělat s prvkem nějaké hromadné entity (výrobní série, přírodního druhu, biologického druhu, Quineova relevantního druhu atp.) fungujícím buď jako vzorek celého druhu (série atd.) podle principu *pars pro toto*, anebo jako kognitivní náhražka (model) nějakého jiného prvku téže hromadné entity (toho prvku, o který máme zájem), případně i jakéhosi ideálního prvku své hromadné entity. Což je i případ citace a přímě řeči, jakožto řeči zastupující jinou řeč, tj. „tatáž“ slova jiného mluvčího (či stejného mluvčího v jiné situaci). Neboť i slova, jak dobře víme, existují v hromadných entitách, a *types* lingválních *tokens* jsou přímo archetypové výrobní série, takže slovní *tokens* (ale stejně i promluvovalá *tokens*) hrající jiná *tokens* téhož type jsou přímo archetypové token:token ikony (či token:token modely).

*Jazyk jako heterogenní směs  
ne-jazyka a jazyka*

Spisovatel, který pracuje s přímou řečí (jakožto s pseudo- či quasicitáty) a proplétá jí svoje vyprávění, a podobně i každý uživatel jazyka, který citátů či quasicitátů užívá ve svých jazykových projevech ať už mluvených či psaných, pracuje tedy se směsí dvou sémioticky zcela heterogenních prostředků: jazyka a token:token modelů. Díky tomu, že *ready-made* *tokens*, kterých užívá, jsou — čírou náhodou — rovněž *tokens* jazyková, a tedy od druhých *tokens* jeho vlastní promluvy nerozeznatelná, zůstává ovšem tato heterogenost utajena. Výrazu „čírou náhodou“ jsme v předchozí větě nepoužili čírou náhodou: není to stylistický obrat (nebo spíš neobratnost) ani svědectví poněkud familiárnějšího tónu autora, ale vědecký termín. Je dáno výsadním postavením člověka a fundamentální důležitostí jazyka pro člověka, a je tedy zcela zákonitě, že se jazyk a literatura jako umění jazyka soustavně vracejí k tématu lidské komunikace, zejména její nejspecifičtější části, komunikace jazykové. Ale je zcela nahodilé, že je (a když

je) výsledek tohoto návratu relativně povrchově homogenní nebo ne. Stupeň této homogenity záleží totiž na mnoha nahodilých okolnostech, mimo jiné na nahodilých vlastnostech lidí, o nichž je řeč, na literární konvenci, ohledech na čtenáře, míře věrnosti, s níž chce autor reprodukovat cizí promluvu, atd. Jen zřídka najdeme text jazykově naprosto homogenní. Zcela zjevné je toto porušení homogenity u textů bilingvních: klasickým příkladem je tu jistě *Vojna a mír*; bude-li to *Vojna a mír* v originále, heterogenost jazyková bude posílena ještě heterogeností alfabetskou. Evropské překlady japonského románu sotva ponechají čínský nápis citovaný v japonském textu (dejme tomu, že něco takového se praktikuje) v čínském originále: pravděpodobně všecko přeloží a „zlatinizují“; naopak japonský překlad dejme tomu francouzského románu z amerického prostředí určitě nechá všechny anglické výrazy, jimiž autor propletl repliky svých hrdinů, v anglickém originále. Jestliže psaný, lépe řečeno tištěný text s citacemi či přímými řečmi podléhá nahodilým omezením či nahodilým příznivým okolnostem (Čech píše o Češích, Slovák o Slovácích) maskujícím sémiotickou heterogenost přímých řečí, pak mluvená komunikace, zbavená jakýchkoli omezení, je zcela nepokrytá až obludnou rauschenbergovskou koláží vršící na základní plátno vrstvy dalších pláten, karet, pohlednic, ready-made objektů atd. a přistavující k plátnu celý svět. Řečeno bez výtvarné paralely: na rozdíl od psaného jazyka mluvený projev neprokládá svůj čistě jazykový komunikát jen vzorky jiných jazykových projevů (došlo-li se zákonitě k tématu specificky lidské komunikace, komunikace jazykové), ale i hvízdáním či tančením, je-li náhodou předmětem promluvy komunikace hudební či taneční, kresbou na tabuli, na papír či do písku — je-li náhodou řeč o něčem, co je lépe nakreslit, ukazováním a gestikulací atd. A je-li náhodou řeč o něčem blízkém a dosažitelném, jazykový projev to neváhá „vlepit“, pomocí *deixe*, přímo v originále do svého „obrazu“ či „přistavit“ ke svému „plátnu“, třeba celý svět či celý vesmír. Užit pro tuto makaronskou míchanici slova koláž by vzbuzovalo nežádoucí představu stylové čistoty: daleko spíš je to asambláž či brikoláž anebo prostě guláš,

kde čistě jazyková komunikace je utopena v mase ostatních komunikačních prostředků. Ve srovnání s tím vypadá ovšem tištěný jazyk přímo puritánsky střízlivý a františkánsky skromný. Nedejte se mýlit a nedělejte z této, jak víme, nahodilé nouze zákonitou cnost. Pokud cituje nebo užívá přímé řeči (a proč by to, je-li příležitost, nedělal?), dopouští se pod pláštěm stejnorodého povrchu stejné neresti koláže, jen si náhodou nedopřává — nebo ani nemůže dovolit — o mnoho víc (dokonce ani to co jazyk mluvený), a tak se vydává za asketu.

*Reprezentace heterogenního  
heterogenním může být homogenní*

Vlepovat do plátna skutečné *ready-made* objekty — například do obrazu s namalovaným domem skutečný okenní rám se skutečnými okenicemi, a připevňovat na plátno znázorňující stěnu pokoje skutečný obraz se skutečným rámem, případně představovat před ně skutečnou postel či skutečný stůl — bylo už dávno před narozením Roberta Rauschenberga a dlouho před vynalezením koláže tisíciletou praxí divadla. Divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody, podlah a podnoží znamenajících jiné podlahy a jiná podnoží, v čase, řečeno se Zichem<sup>3)</sup> skutečným, leč nepravým, znamenajícím jiný čas, pravý, leč neskutečný, fiktivní, a v prostoru znamenajícím podobně, se židlemi, pokud tu stály, znamenajícími jiné židle, ty z toho neskutečného světa, o němž tu divadlo vypráví, a s postelemi, které, pokud tu stály, hrály (ano, hrály, to není metafora, ale profesionální termín divadelních nábytkářů) jiné postele. Jenže, na rozdíl od asambláží a koláží — výtvarných i těch, které jsou běžné v jazyce, mluveném

3) Výrazem „skutečný, ale nepravý“ se Otakar Zich snažil vystihnout podstatu času na jevišti. Učinil tak ve své brněnské přednášce, v úplnosti za jeho života netištěné, do definitivních formulací své *Estetiky* jej však nepřevzal. Škoda. Co neudělal on, snažíme se napravit my, a místo, k němuž se vztahuje tato poznámka, se pokouší Zichovu šťastnou formulaci domyslet a zobecnit. Srv. Zich 1997: 12–24; Osolsobě a Procházka 1997: 3–8.

i psaném — toto není heterogenní směsice (přesněji řečeno nebyla by, nebýt onoho namalovaného pozadí, ale to není tak bezpodmínečně nutné) a není to koláž, byť by to byla svým původem různorodost sama. Na divadle je toto všechno součástí celkového obrazu „malovaného“ naprosto důsledně (až na to doopravdy malované pozadí) ze vzorků či, lépe řečeno, z token:token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou (viz výše zmíněné argumenty) a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková tokens hrající jiná jazyková tokens téhož type, a také mimická, gestická a pohybová tokens hrající jiná mimická, gestická či pohybová tokens téhož type, atd. Heterogenní směsice je tu reprezentována heterogenní směsicí přesně téhož složení a téhož type — tudíž navýsost homogenně —, a tak nebýt zmíněného pozadí, které je někdy malované, případně oněch informací, které se někdy dovídáme z prologu, epilogu či komentáře, které jsou epické — tedy nebýt zmíněných vad na kráse, ne zcela nevyhnutelných, byla by to homogenita naprostá, absolutní.

Nic nám nebrání vzít tuto heterogenní směsicí nejrůznějších tokens homogenně reprezentujících jiná tokens a odfiltrovat z ní tokens jazyková. Přesně to dělá dramatický text, jen je doplněn o několik ne vždy nezbytných, i když obvykle užitečných informací o tom, od čeho byl oddělen, sémioticky ovšem heterogenních (jméno postavy před její replikou není však vůči replice o nic víc heterogenní, než je titulní list vůči knize, kterou zahajuje). Důležité je jedno: má-li ostatek toho, od čeho byl oddělen, a měl-li celek, od něž byl odfiltrován, (sémioticky) charakter divadla, má jej i dramatický text. Že je to divadlo bez herců a bez („živých“) hrdinů? Může-li být na scéně hrdinou (tj. tím, o kom se hraje) mimo jiné například i výše zmíněná židle, „hraná“, tj. představovaná jinou židlí, tím spíše může být hrdinou i slovo, skutečně živé slovo. Vlastně je to ten nejdůležitější hrdina a (pokud jde o to druhé slovo, které tohoto hrdinu hraje) ta nejdůležitější herecká postava, bez nich by ty „skutečné“ herecké postavy na scéně a ti „skuteční“ (ve dvojnásobně motivovaných uvozovkách) hrdinové hry zůstali němí.

*Výsledky srovnání: homogenita  
divadla a heterogenita jazyka*

Výsledky, ke kterým jsme došli srovnáním výtvarného umění, literatury jakožto umění jazyka a divadla, zdají se tedy nasvědčovat, že naše výchozí domněnka byla správná: to, co považujeme za jazyk, jsou ve skutečnosti heterogenní multimédia, zatímco divadlo — ona na první pohled zcela zřejmá multimédia — je ve skutečnosti médium jediné, k tomu vzácně jednotné. Divadlo zcela homogenním způsobem vytváří zcela homogenní obraz (tj. sémioticky homogenní obraz) heterogenní skutečnosti, kterou zobrazuje; je to ovšem obraz jen velmi malý (i když z antropocentrického úhlu neobyčejně závažný) částí skutečnosti, k tomu obraz silně mezerovitý a v jistém smyslu povrchní, tj. zachycující jen povrch tohoto úseku. (Zmíněné mezery se někdy, poněkud nadbytečně, v zájmu ucelenějšího estetického dojmu, ale na úkor sémiotické homogenity, snaží zalepit příliš výtvarně se tvářící scénografie; zatímco nedostatek hloubkového ponoru se spíše snaží kompenzovat hudba.) Naproti tomu jazyk (mluvíme zatím o jazyku, a ne o literatuře) pracuje, zejména ve své mluvené formě, v podstatě nečistým heterogenním způsobem, ochoten bez jakýchkoli předsudků, zábran a skrupulí chytit se všeho a spojit se se vším, jen aby mohl zachytit cokoli, zmocnit se čehokoli a chápat skutečnost v její šíři. Což platí — *mutatis mutandis* — i o literatuře jako umění jazyka, přirozeně s omezeními, která klade heterogennímu přístupu psaný projev.

V dosavadním textu jsme neužívali slova „jazyk“ zcela důsledně. Jednou nám znamenalo spíše jazykový systém (*langue*), případně i tento systém v akci, ve svém, řekněme, vlastním použití, takže jsme jazyk chápali spíše úzce a všelicos jsme z něho jakožto nevlastní použití a jako „heterogenní“ vylučovali. Podruhé jsme zase chápali jazyk jako to vše dohromady, tedy ve smyslu „verbální komunikace“, a té jsme ovšem tendenčně vytýkali různorodost a nečistotu. Přidržíme-li se však užšího, a tedy relativně „čistého“ chápání jazyka a zároveň svého dosavadního, rovněž (relativně) čistého chápání divadla, zjistíme, že ona

„nečistá“ příměs, která nám zanešvařovala sémiotickou čistotu jazyka a literatury, tohoto umění jazyka, nebyla nic jiného než příměs divadla.

Ke stejným výsledkům, k jakým nás přivedla naše srovnávací analýza výtvarna, slovesna a divadelna (či, chcete-li, *Eidu* — od *Eidos*, *Mimu* a *Logu*), bychom byli dospěli, kdybychom se hned na začátku odvážili přesně vymezit oblasti divadla (či „divadelna“) dejme tomu, jako oblast token:token ikonů (či lépe token:token ikonů lidské komunikace a interakce) a oblast jazyka (oblast principu *Logos*) dejme tomu jako oblast „minimálních ikonů“ či „nejhorších ikonů“ téměř takřikajíc nepodobných tomu, co zobrazují, schopných však zobrazit celý svět. Kdybychom vyšli z těchto ztotožnění, jevila by se oblast jazyka (a tedy i oblast literatury) jako oblast „minimálních ikonů“, se specifickým repertoárem (zvuky, grafické značky), se specifickým univerzem (zahrnujícím celý svět) a se specifickou korespondencí („měřítkem“) 1 : ∞. Naproti tomu divadlo jakožto „komunikace komunikací o komunikaci“ (což je totéž jako token:token modelování lidské komunikace a interakce) by se vyznačovalo specifickým univerzem nesrovnatelně užším (uzoučká oblast lidského stýkání), zato specifickým repertoárem znatelně bohatším (neomezeným jen na znaky verbální, ale zahrnujícím nejen všechny druhy lidské komunikace, ale i všechny její dimenze, včetně pragmatiky), a ovšem specifickým měřítkem (to jest korespondencí mezi univerzem a repertoárem) 1 : 1. Částí tohoto (zobrazového) univerza a částí toho univerzum zobrazujícího repertoáru by byl jazyk. I on by byl (jako část univerza) zobrazován a i on by (jako součást repertoáru) zobrazoval v měřítku 1 : 1. I on by tedy fungoval jako divadlo. Škrtněme kondicionál: nejen fungoval a nejen „by“. Funguje jako divadlo, dokonce i tam, kde není jeho součástí a funguje samostatně (jako dramatický text), a dokonce všude tam, kde je součástí jiných textů či promluv: všude, kde slovo samo sebou zobrazuje jiné slovo (ale také všude, kde například hudba zobrazuje jinou hudbu), vzniká divadlo, ať je to uprostřed textu, promluvy či hudebního proudu: tu všude máme právo mluvit o enklávách divadla v ostatních

uměních či ostatních komunikačních médiích. I zde vnímáme (či děláme) divadlo, i když v koncertní síni či z „jeviště“ literatury.

Dostali jsme se tím zpátky k východisku, a tím i k závěru naší úvodní argumentace. Hranice mezi literaturou a divadlem neprobíhá tradičně uznávaným územím divadla, ale územím literatury. Divadlo není (nutně) smíšená forma, není to syntéza slova, obrazu atd., naopak literatura, pokud obsahuje enklávy divadla, je *nutně* forma smíšená. Divadlo není „sekundárně modelující systém“ tj. systém odvozený od jediného „primárního systému“, jímž je jazyk. Naopak divadlo — ve svých nejprimitivnějších formách (hra živočichů) — je systém daleko původnější a primárnější než jazyk, takže i jazyk, kdykoli se stává součástí hry či divadla, funguje primárně jako hra a teprve sekundárně jako jazyk. Nejen přímá řeč, ale i každá její součást, každé citované slovo, každý citát pracuje metodou token: token ikonů, metodou divadla: nejdříve zaúčinkuje jako „herecká postava“, v roli „jiného slova téhož type“, a teprve pak, po tomto divadelním výkonu, jako slovo samo, jako jazyk, tj. řekněme jako „nositel (slovního, větného atd.) významu“.

To vše, co bylo řečeno, se může jevit jako útok proti jazyku a pokus o jeho znevážení. Vůbec ne. Spíše je to ocenění jeho dosud málo uznávaných schopností. Oblast umění slova se tím nezúžila a samého umění slova a „umění jazyka“ nijak neubýlo. Naopak přibýlo. Kromě umění „popisujícího slova“, tj. slova popisujícího svět a život (a kromě umění prostě jen „jsoucího slova“, jímž je poezie), přibýlo umění „*hráčického* slova“, slova uznaného jako ta nejdůležitější herecká postava ztělesňující tu nejdůležitější dramatickou osobu — slovo. Kromě umění „frontálního slova“, slova obráceného tváří tvář k příjemci, tedy „z en-face“, známe teď i „slovo z profilu“, zobrazené a „hrané“ (z profilu) jiným slovem.

Tak jako nešlo o útok proti jazyku, nešlo ani o agresi divadla proti literatuře. Nejde nám o žádné znovurozdělení světa, ani o právo divadelních enkláv na sebeurčení, zda chtějí zůstat u literatury, nebo se připojit k divadlu.

Jde o daleko méně a o daleko víc. Ne o změny hranic mezi literaturou a divadlem (autor je v tomto směru konzervativnější než Otakar Zich, který dramatický text vyňal z literatury a přidružil k „dramatickému umění“, zatímco autor této práce si myslí, že text může klidně zůstat u literatury, i když by bylo nejlépe, kdyby patřil i tam, i tam, místo jako dosud ani tam, ani tam), ale o uznání divadla jako univerzálního, vše pronikajícího sémiotického principu a jako jedné ze dvou základních forem lidské komunikace, formy, která proniká vším, tedy i všemi uměními. Všemi, nejen těmi, které ke své existenci potřebují živé provozování a kde se divadlo rodí „z těla předvádění“ (tj. z těla předváděcího) a u nichž se s jistou divadelností vždycky počítalo, ale i těmi, které zůstávají krucifixovány k plátnu, kameni či papíru. A jde také o to, aby se tento princip nejen obecně uznával, ale aby se s ním všude tam, kde se uplatňuje, teoreticky pracovalo.

## 2. DIVADLO V JAZYCE

Proberme teď po řadě hlavní oblasti, kde je zapotřebí přiložit ruku k dílu.

### *Možnosti, které čekají: čistá teorie*

První takovou oblastí je čistá teorie. Naše pojetí a naše argumenty vycházely z obecné teorie token:token ikonů či token:token modelů, sama tato teorie je ovšem vypracována zatím víceméně amatérsky. Její dosavadní výklad přitom zřejmě postrádá potřebnou lucidnost a jednoznačnost, jinak by nemohlo docházet tak snadno k nepatřičným interpretacím. Základní teze teorie, že „nejlepším [...] modelem kočky je jiná [...] kočka“, vypadá jako špatný vtíp zakladatele kybernetiky Norberta Wienera a Arthura Rosenbluetha,<sup>4)</sup> fakt je ovšem, že přes tento pedagogický žertík dvou geniálních vědců token:token

4) Rosenblueth a Wiener, 1948: 320n. „Špatný vtíp“ těchto dvou zakladatelských osobností je leitmotivem této studie a této knihy vůbec.



ikony existují a že se s nimi pracuje. Přesto, zdá se, klade pochopení jejich prajednoduchého základního principu některým lidem až nepřekonatelné potíže. Pravděpodobně potíže a komplikace vznikající při chápání tohoto prostouňkého principu nemají své kořeny ani tak v naší nedbalosti, s níž pracujeme s pojmem totožnost a s výrazy jako „týž“, „stejný“, „jedno a totéž“ apod., jako spíš v tom, že v teorii (zejména lingvistické) jsme zvyklí myslet v typech, a ne v tokens, v třídách jevů, a ne v jednotlivinách, které spojujeme spíš s neblahým dědictvím krajního nominalismu. Nicméně v životě jsme ve styku s jednotlivinami, ukazujeme jedinečné exempláře, kupujeme jedinečné exempláře, pronášíme jedinečná tokens v jedinečných situacích, a modelujeme tyto jedinečné situace a tato jedinečná tokens jinými jedinečnými situacemi a jinými jedinečnými tokens. Zdá se tedy, že princip token:token modelů má za podobných okolností jisté existenční oprávnění, právě tak jako jiné okolnosti budou spíše mluvit pro princip token:type vzorku.

Samozřejmě, teorie token:token ikonů nemá žádný patent na výklad divadla. Alternativní řešení nabízí Nelson Goodman (1968) svou teorií exemplifikace, před časem aplikovanou i na citáty (1974) a použitelnou i na divadlo. Přestože Goodman sám je nominalista, tuto teorii vypracoval jako realistickou, a nikoli jako partikularistickou: myslí se tu tedy v souborech jednotlivin (v types), a nikoli v tokens, což, obávám se, Goodmanově teorii zatím uniká.

V jednom směru je ovšem Goodmanovi třeba dát plně zapravdu: to, co vytváří z jednotlivých tokens třídu tokens, type, není vzájemná podobnost, přestože velká část tokens je si obvykle podobná. Přesto jeden type mohou tvořit i tokens vzájemně odlišná, jako například tištěné „r“ a psané token téhož type, nebo „totéž“ slovo mluvené a psané. To, co rozhoduje, není podobnost, ale totožnost funkce. Jen proto můžeme psaný záznam promluvy považovat za token:token ikon promluvy mluvené.<sup>5)</sup>

Klíčem k teorii token:token modelů by mohla být dobře rozpracovaná ontologie sériového výrobku, což je disciplína,

5) Goodman 1972. Srv. kapitulu „Seven Strictures on Similarity“.

zdá se, zhora neexistující. A tak teorie token:token modelů se musí prozatím spokojovat s některými triviálními zjištěními v oblasti modality token:token modelů, jako například že žádný token:token model nemá v sobě vestavěnou informaci o tom, zda je token:token modelem jiného prvku ze série reálné, či pouze prototypem série budoucí (či potenciální), že type sestává z normálních tokens, tj. tokens odpovídajících normě, že však sérii, třídu či přirozený druh lze někdy definovat vzorem (tj. vzorem toho, co do ní patří) a zmetkem (tj. negativním příkladem toho, co do ní nepatří). (1969)

Podarí-li se rozpracovat skutečně fundovanou teorii token:token modelů, jsou možnosti její aplikace nedozírné. Už v onom stavu, v jakém je, podařilo se teorii aplikovat i mimo rámec systému, pro který byla vyvinuta, a to na interpretaci tzv. kryptocitátů objevených a popsáných Annou Wierzbickou.<sup>6)</sup> Nerozpracovanost teorie ani rámec nedovolaly plnou explicitnost (princip token:token modelování není nikde výslovně zmíněn), ovšem shoda závěrů, k nimž dospěla Wierzbická, s touto teorií, a také s výsledky naší porovnávací analýzy v přítomné studii je dokonalá.

#### *Možnosti, které čekají: historie problému*

Další podporu pro naši teorii najdeme v historii, tj. v různých starších formulacích obdobných poznatků, k jakým jsme dospěli my. Podpora a pomoc se tu dá snadno vrátit, pomůžeme-li přeformulovat starší tvrzení v nových termínech. Nic nového pod sluncem, a tak naše teorie byla vlastně poprvé vyslovena pěkně dávno, a to v Platónově *Politeii* (Ústavě, kap. VI a IX). Číst Platóna není ovšem snadné, ne snad pro obtížnost myšlenkovou, naopak, Platónův výklad je velmi srozumitelný a názorný, založený dokonce na jednom z prvních užití komutačního testu v teorii literatury (Platón parafrázuje, jak by

6) Studie Wierzbické je nejdůležitější nebo aspoň nejsympatičtější z oněch „padesáti klíčů“, jimiž se zabývám v recenzi sborníku, v němž Wierzbická vyšla. Srv. překlad recenze v této knize.

asi vypadal první zpěv *Iliady* převeden do řeči nepřímé), ale proto, že Platónův politický dogmatismus, jímž je celé zkoumání problému motivováno, vyvolá v dnešním literárním vědci či estetiku obranný reflex a jistý druh šoku, který mu brání uvažovat vážně o Platónových argumentech. Sám princip „divadla v literatuře“, tj. mimeze uvnitř diegeze, exponuje však Platón naprosto jasně a není k tomu co dodat. Leda to, že jeho dělení poezie na „lyrickoepickou, dramatickou a smíšenou“ (přidrží se parafrázování Karla Svobody; 1926) plně odpovídá sémiotickému hledisku, nehledě na to, že je to jediné dělení, které vyhovuje logickým požadavkům klasifikace, protože klasifikuje podle jednotného kritéria, tj. „způsobu napodobení“. S naším náhledem by nesouhlasil E. R. Curtius (1969: 392–398), který naopak pokládá Platónovo dělení za „logicky a věcně nespokojivé“, založené na těch „nejvnějškovějších formálních znacích“ (na rozdíl od pozdějšího dělení Aristotelova, založeného na „vnitřní podstatě básnických druhů“), čehož důsledkem pak prý je, že na epos zbyl u Platóna jediné „žánr smíšený“. Curtiovi nejde ovšem ani tak o klasifikaci Platónovu, jako spíš o pozdně římské gramatiky a jejich názory na poezii a v této souvislosti o klasifikaci Diomedovu (*Ars grammatica*, Lib. III; Keil 1887: 482), co do výsledku s Platónovou klasifikací shodnou, co do argumentace a dělidla však zcela odlišnou. Curtius ovšem mezi Platónem a Diomedem žádný rozdíl nevidí. A přece tu rozdíl je, z našeho hlediska dokonce velmi podstatný. Zatímco Platónovi je dělitkem „způsob napodobení“, v Diomedově klasifikaci se pracuje s rozlišením podle osoby mluvčího, tedy podle toho, kdo mluví, zda básník sám (poeta ipse sine ullius personae interlocutione), nebo postavy (personae [...] solae sine ullius poetae interlocutione), anebo jak ten, tak i ony. Rozdíl nepostřehnutelný či zanedbatelný z hlediska kulturního historika nebo filologa by ovšem neměl uniknout sémiotikovi, a co je jakžtakž omluvitelné u Curtia, není omluvitelné u Kristevové (1970: 87), která nevypráví o středověkých osudech antických idejí, ale hledá sémiotickou podstatu literatury, sémiotickou podstatu románu. A podstata není v tom, „kdo mluví“, ani v tom, že by snad

někde či někdy mluvily postavy a někde jinde a někdy jindy zase autor. Vždy a všude a ve všech žánrech mluví jediné autor. Jde však o to, zda svým slovem vypráví (o věcech, dějích či o jiných slovech), nebo zda svým slovem (to jiné slovo) hraje, nebo zda střídavě dělá to i ono. Tvrzení, že „mluví hrdina“, lze připustit jen jako poněkud nebezpečnou metonymii: metonymie, v jejíž podstatě je pomíjení důležitých distinkcí, a tedy jistá klouzavost, ba kluzkost, je ve vědě vždycky nebezpečná, daleko víc než metafora. Nelze je však přijmout jako striktní popis.

(A ještě poznámka: frázi „mluví básník“, „mluví hrdina“ Kristevová prostě převzala od Curtia, na něhož se odvolává, a Curtius ji zase převzal od Diomeda. Obrátíme-li tuto frázi proti jejím uživatelům, mohli bychom se ptát: mluví to Kristevová, anebo to /v Kristevové textu/ „mluví Curtius“, anebo to /v textu Kristevové i Curtiové/ „mluví Diomedes“? Ne. Pokaždé mluví jediné autor /Kristevová, Curtius atd./ sám. Mluvit může jediné on — on se i podepsal —, a mluvit umí. Jde jen o to, zda to, co říká, převzal, mechanicky převzal, opakuje po někom jiném, či dokonce od někoho opsal, anebo zda to říká ne „svými slovy“ — slova nejsou nikdy naše —, ale — pokud možno — při plném vědomí toho, co vlastně říká.)

Šestnáct století mezi Diomedem a Bachtinem určitě nebylo zcela sterilních, nejen proto, že Platónovy názory působily ještě ve francouzské renesanci (Curtius 1969: 44), takže Aristotelovo dělení poezie nemělo tak docela úplný monopol, ale také proto, že lidé vidí (i slyší) a přemýšlejí: Tak například William Hazlitt<sup>7)</sup> postřehl, že „Shakespeare neuvažuje, co by jeho hrdinové dělali nebo říkali, ale ihned se do nich vtělí (at once becomes them) a za ně mluví a jedná“; podobné postřehy najdeme u řady autorů, v autobiografických textech dramatiků či romanopisců, v charakteristikách kritiků atd. Přesto se zdá, že první systematickou a skutečně teoretickou podporu pro naše hledání „divadla v literatuře“ nám může nabídnout teprve Vološinov (1929),

7) Hazlittův výrok o Shakespearově Antoniově a Kleopatře přejímám z poznámky z anglického překladu Platónovy Ústavy v Loeb Classical Library. Podobné postřehy, jen systematizované, najdeme v Zichově *Estetice*.

tj. Bachtin (1965: 84–90). Jeho názory jsou v plném souhlasu s naší teorií, jen terminologie („cizí řeč“) je někdy poněkud metonymická, a může tedy potlačit důležité rozdíly, v termínech token:token modelů naopak vyzdvížené. Sám Bachtin ovšem velice dobře rozlišuje mezi řečí hrdiny a onou řečí autora, která zastupuje a hraje řeč hrdiny. Že princip „hry na řeč hrdiny“, jazykového „maskování se“ za postavu či „maškaření“, prostě (našeho) „divadla v literatuře“, mu není cizí, dokazuje už to, že na ústřední princip svého výkladu povýšil princip karnevalu. Princip karnevalu se u Bachtina obvykle chápá jako jasnozřivá básnická metafora. Jistě: u Bachtina je víc poetické intuice než teorie (což platí i o Bachtinově-Vološinově čistě teoretickém díle *Marxismus a filosofie jazyka*, ve své době nepochybně obdivuhodném), a více než na argumenty teoretické dá na hypotézu historickou, hypotézu o „smějícím se chóru světového dramatu“ a o „lidové smíchové kultuře“, uchováující menipejskou satiru od antiky až po naše časy. Ne tedy divadlo nalezené synchronní analýzou jazyka jakožto materiálu literatury, ale karneval, geniálně postřehnutý a vkonstruovaný do diachronie. Jenže podíváme-li se zblízka na Bachtinův karneval, zjistíme, že má všechny rysy našeho divadla: totéž soustředění na cizí řeč až do její parodie, též „způsob napodobení“ řeči řečí. Ostatně co jiného je karneval než velké, masové improvizované divadlo, hrané — zároveň a navzájem — jedním pro jednoho (či pro jednu), jedním pro všechny, všemi pro jednoho a všemi pro všechny?! A tak Bachtin říká v principu totéž, jen si za korunního svědka nenarežiroval neduživou analýzu, ale robustní historii.

Jistou podporu pro naši teorii můžeme najít i u Mukařovského, kupodivu však vůbec ne v jeho studiích o dialogu a monologu (1948: I). Ty jsou sice vybudovány nad materiálem převážně dramatickým a obecně se pokládají za klasické práce teorie, případně i sémiotiky divadla a dramatu, ve skutečnosti to však jsou studie o dialogu a monologu v životě. O tom nejdůležitějším, co odlišuje tyto formy na divadle od těchto forem v životě, totiž o tom, že každé slovo monologu či dialogu na divadle či v dramatu je slovo-postava (či slovo-signifiant) hrající slovo-hrdinu (čili slovo-signi-

fié), tu nepadne ani zmínka, přestože právě to je zásadní rozdíl, navíc rozdíl sémiotický, k tomu spojený se zajímavými komplikacemi (ve většině monologů a apartů slovo neznamená slovo, ale mlčení dramatické osoby). Tím nechceme samozřejmě snižovat význam Mukařovského klasických studií pro zásadní otázky monologu a dialogu vůbec. Ostatně to, co jsme marně hledali v *Monologu a dialogu*, najdeme ve *Vývoji prózy* Karla Čapka. Mukařovský (1948: II) zde přesně postřehl zásadní sémiotický rozdíl mezi *Povídkami z jedné a Povídkami z druhé kapsy*. Zatímco první jsou, jak o nich říká sám jejich autor, vlastně detektivky, tématem druhých je ve skutečnosti samo povídání, samo vypravování. E. R. Curtius by zde Mukařovskému nepochybně vytkl „schematismus“, který mu „vnutil rozdělit Čapkovy povídky [...] mezi dva žánry“, tj. žánr smíšený a žánr imitativní (dramatický) — to totiž vytýká Diomedovi za podobné zacházení s Vergiliovými *Eklogami*; Curtiova výtka byla — možná — v onom konkrétním případě i oprávněná, jistě však je, že Mukařovského zdánlivě pedantské odtržení jedněch povídek od druhých a zařazení do úplně jiné skupiny Čapkových děl šlo přímo na kořen věci. Zatímco první popisují událost rekonstruování události, tématem druhých je událost vypravování o události; zatímco první svou událost popisují, druhé ji hrají. Podporu, kterou nám Mukařovský odepřel ve studiích o dialogu, nám tedy plně vynahradil ve studiích o Karlu Čapkovi. Vydátnou podporu najdeme ostatně i v Karlu Čapkovi samém. Nejen pro jeho *Válku s mlouky*, kterou už kdysi František Götz (1937) odhalil jako knižní protějšek onoho divadelního žánru, jímž je revue (je to kniha, která podobně jako dávné pařížské *revues de la fin de l'année* neustále paroduje, kniha, která si například od druhé půle hraje na sbírku výstřížků), ale především pro jeho příspěvek k teorii anekdoty (1931). Zde totiž Karel Čapek odmítl počítat anekdotu mezi žánry epické a jednoznačně ji klasifikoval jako žánr dramatický, jako miniaturní dialog, jako drama. Což je plně kompatibilní nejen s tříděním Platónovým, ale především s myšlenkami Bachtinovými, a ovšem se základní ideou této práce.

Nejpádnejší argumenty pro naše pojetí najdeme ovšem v pracích moderní lingvistiky, zejména v práci Anny

Wierzbické *Metatekst w tekście*. To je ovšem oblast, již jsme se dotkli už dříve. Naproti tomu některé práce moderní tzv. lingvistiky textu nás zklamou na celé čáře. Mám na mysli zejména van Dijkův *Text a kontext* (1977), kde se k této otázce vůbec nedojde, přestože právě zde, v textech hrajících jiné texty, a tudíž v textech, jejichž kontextem je text, by našel badatel vděčné příklady pro osvětlení titulních pojmů své knihy v celé jejich relativnosti i vzájemné souhře. Kupodivu o nic lépe na tom nejsou ani práce zahrnované k opačnému pólu této oblasti, k tzv. *discourse analysis*. Ani zde promluvy odkazující, tak jak jsou, k jiným promluvám a hrající si — cele nebo zčásti — na jiné promluvy nezaujaly nikoho natolik, že by jim věnoval samostatnou práci. Že by to bylo tím, že většina prací současné lingvistiky textu i promluvy má charakter „prací o pracích“ či „studií o studiích“, takže z většiny z nich místo autora „mluví“ někdo jiný?

Existence metatextů soustavně upoutává zájem slovenských a polských badatelů, jak o tom svědčí publikační aktivita nitranského Kabinetu (Popovič 1973). Zatím to byly převážně „metatexty mimo text“ a hlavně „metatexty po textu“, méně už „metatexty před textem“ (náčrty, skici, osnovy, náměty): aspekt synchronní se dosud nepodařilo plně emancipovat a oddělit od aspektu diachronního, implicitně skrytého i v terminologii, kde metatext, přicházející po prototextu, má vlastně často funkci jakéhosi „deuterotextu“. Podaří-li se v dalším prohlubování teorie odlišit ony metatexty, které své prototexty pouze popisují, od těch, které je (každým svým slovem) hrají (byť by šlo, či právě proto, že jde o prototexty pouze fiktivní), bude to dobré jak pro teorii metatextů, tak i pro naši teorii „divadla v literatuře“, která tím najde neobyčejně vhodné uplatnění.

*Možnosti, které čekají: mapování enkláv. Citát mluvený a psaný*

Třetí a nejdůležitější oblastí, kde třeba přiložit ruku k dílu, je deskriptivní praxe: smyslem teorie není ani její vlastní prohlubování, ani její pátrání po před-

cích a péče o vlastní rodokmen, ale uplatnění v praxi. A tak cílem teorie enkláv divadla v jazyce a literatuře může být jedině návštěva takových enkláv a mapování v terénu. To je úkol, který nemůžeme postihnout na několika zbývajících stránkách, a tak jediné, oč se můžeme pokusit, je najít vhodný systém, který by toto mapování umožňoval.

Domníváme se, že nejvýhodnější základnou, odkud je možno podnikat průzkumné expedice do jiných, bohdá významnějších, určitě však rozsáhlejších teritorií divadla na území jazyka, nabízí citát.

Člověk produkuje jazyková tokens dvou velkých super-sérií: mluvené a psané. V psaném jazyce můžeme přitom citovat promluvy nejen mluvené, ale i psané — a naopak.

Citát je v principu analogový model digitálního originálu, peirceovsky vyjádřeno ikon symbolu. Je to token:token model, „nejlepší model“: nepřesný citát není citát, ale podvrh. Citát MLUVENÉHO projevu v MLUVENÉM projevu bude mít přirozenou tendenci usilovat o přesnost ve více směrech, ne jenom ve směru „věrnosti“ textové, ale také aspoň (když už nic jiného) věrnosti intonační. Intonace je ovšem jev, kterým digitální projev nabývá charakter spojitosti, a tak sama intonace snadno přeroste v imitaci, což ovšem otvírá dveře token:token modelování všech ostatních složek živého mluveného projevu v živé situaci, jinými slovy: dokořán otvírá dveře divadlu.

Druhá možnost je PSANÝ v MLUVENÉM: čtu anebo z paměti cituji psaný originál — zprávu z novin nebo klasika. Je otázka, zda do této kategorie nepatří vlastně každé doslovné čtení přednášky z připraveného textu, protože rozdíl je jen v kvantitě (krátký úryvek — celá přednáška) a v autorství (text druhého — autocitát). Buď jak buď, citace psaného textu v projevu mluveném nepůsobí dojmem divadla (ledaže by onen citovaný psaný projev byl sám jen psanou citací projevu mluveného), ale spíš dojmem vzorku, exemplifikace. Je to dáno trvalostí grafického záznamu a prchavostí projevu mluveného. Ani psaná promluva není ovšem nic jiného než jedinečné token, svou trvalostí však umožňuje mnohonásobné čtení, a tak psaný projev budí dojem ne jedinečného token, ale celého type, celé třídy svých



vlastních čtení, svých re-citací. Analýza citace této kategorie otvírá tedy cestu teorii přednesu a — kdoví — možná i zkoumání přednesových umění vůbec.

„PSANÝ V PSANÉM“ (a „tištěný v tištěném“) je citát v nejběžnějším slova smyslu. Podobně jako předchozí případ — ba ještě důvodněji — vzdoruje teorii token:token modelů, ovšem jen jejímu úzkému pojetí (ve skutečnosti teorie token:token modelů zahrnuje i možnost vzorku). Většina teorií citátů uvažuje o nich spíše v termínech types<sup>8)</sup> než v termínech tokens. Fakt je, že i když jsem (vždycky) v kontaktu pouze s jednotlivinou, jedinečným tokenem, nejde mi o toto jedinečné token (pokud ovšem necituji nějakou zvlášť pikantní zkomoleninu existující jen v jediném exempláři, dejme tomu vinou vady papíru) a dokonce ani o ono jedinečné textové token, které citovaný autor vlastnoručně napsal či naklepal, ale o celou onu třídu, kterou tím založil. Jinak řečeno, necituji promluvy, cituji věty, tj., jak praví školská definice, slovy vyjádřené myšlenky. Psaná citace psaného (či tištěného) jazykového projevu nemá proto obvykle charakter token:token modelu a nepřipadá nám jako divadlo. Spíš — trochu vzdáleně — připomíná výstavu, vystavený exponát, ovšem abstraktní exponát (abstraktní ve smyslu abstraktní myšlenky, např. nového vynálezu, nikoli ve smyslu tzv. abstraktního umění). Skutečně existuje „exponátová“ („ukázková“, „ukazovací“) teorie citátů (J. R. Searle). Vedle citátů, které jsou jen ojedinelými ostrovy či ostrůvky v moři vlastního (v oboujím slova smyslu vlastního) textu, máme i celá citátová souostroví, to jest sbírky citátů (výroků, výňatků atp.). Je otázka, jaký je vlastně rozdíl mezi těmito sbírkami citátů a antologiemi a co odlišuje antologie od některých kolektivních prací typu sborníků, miscelaneí, pamětních spisů

8) Nejběžnější je tradiční teorie citátů jakožto jmen: citovaná věta není věta, ale jméno této věty — jméno, které se náhodou skládá ze všech slov dané věty. To je teorie, kterou najdeme např. u Reichenbacha. Podle něho je „objekt v uvo-zovkách“ užít jako svůj „vlastní znak“. Srov. Pelc 1967. — Novější teorie Searlova pokládá citát prostě za ukázaní dané věty (tak jako zahvízdání může být ukázaním, prezentací daného nápěvu.) Srov. Searle 1969. Nejnovější je teorie Goodmanova (1974): citát podle ní svůj původní výraz denotuje a zároveň obsahuje.

atp., zda to není jen aspekt kvantitativní, anebo chybějící uvozovky před každým příspěvkem. Teorie citátů nabízí tedy klíč k poznání sémiotické podstaty i tohoto druhu textů. (Podobný charakter může mít ostatně i dílo jediného autora — například knižní vydání novinových článků, divadelních referátů atd., případně i knižní — dejme tomu bibliofilské — vydání jediného obzvlášť památného článku. Bude-li takové vydání mít charakter reprintu faksimile, dojem výstavy bude jen posílen, zvláště půjde-li o faksimile rukopisu.)

Konečně čtvrtou možnou základní alternativou je citát projevu MLUVENÉHO v projevu PSANÉM (či tištěném). Základním typem tohoto citátu je „přímá řeč“. Na rozdíl od předchozího se tento případ aspoň vzdáleně podobá divadlu, tedy divadelnímu textu, dramatu, ovšem „dramatu faktu“: to je případ některých protokolů závažných jednání (soudních, parlamentních, konferenčních) (všimněme si, že tu užíváme slova „jednání“ tak jako na divadle!) a důležitých vystoupení (další teatrální termín) na těchto jednáních (všimněme si, že tyto záznamy jsou někdy přerušovány „vedlejšími textem“ diegeticky popisujícím reagování naslouchajícího partnera, v tomto případě kolektivního partnera, tak jako texty divadelní). Není pochyb, tyto psané (tištěné) texty mají charakter token:token modelů svých jedinečných mluvených originálů: dokonce ani tištěná, tj. masově multiplikovaná podoba nesugeruje v tomto případě představu type, ale jen obrovského množství token:token modelů této jedinečné události.

#### *Citát fiktivního a potenciálního textu*

To byly čtyři základní možnosti jako počátek. Jimi se ovšem naše pokusná typologie citátů jako východisko k typologii sémantických enkláv divadla v jazyce a literatuře zdaleka nevyčerpává. Zatím jsme uvažovali o citátech jen jako o token:token modelech originálů reálných, reálně existujících. Kromě token:token modelů originálů reálných, to jest existujících v přítomnosti či minulosti, existují i token:token modely originálů teprve

budoucích, tj. takových, jejichž reálnost není tak zcela zaručena, originálů pouze možných, ale neexistujících, originálů fiktivních atd. A všechny tyto alternativy je třeba zahrnout do naší typologie.

Zvláště zajímavé pro nás budou ovšem originály FIKTIVNÍ. Obohatíme-li výchozí alternativu „čtyř hlavních světových stran“ o tyto fiktivní varianty, dostaneme v prvním případě („MLUVENÉ v MLUVENÉM“) jako výsledek takové druhy citátů fiktivních (mluvených) promluv, jaké existují v ústním vyprávění promíšeném „přímou řečí“, či takové, z jakých sestávají anekdoty, tento (podle Karla Čapka) dramatický žánr, a takové, z jakých — spolu se vši paralingvou, kinezikou, proxémikou atd., prostě s celou rekonstruovanou komunikační situací — sestává divadlo. Ano: divadlo není nic jiného než celovečerní citát (tj. token: token model) fiktivní mezilidské komunikace a interakce.

(Nedůvěřivý čtenář ovšem zaváhá, jak je zde možno mluvit o citátu. Citáty jsme charakterizovali přesností, je zde tedy možno zjistit, že jde skutečně o citáty? Nijak: přesnost, přiléhavost, „fit.“ /Searle/ zde funguje v opačném směru. „Přesně tohle říká hrdina,“ sugeruje nám divadlo, a skutečně, hrdina přesně tohle říká. Kteréžto „přesně“ je u některých divadelních žánrů /veršované drama, opera, opereta/ nutno brát *cum grano salis*. Zde jde o aproximaci metodou čisté teorie k sémiotickému fungování divadla. Živé divadlo však funguje nejen sémioticky, ale i esteticky, právě tak jako každé umění, a estetický princip je do jisté míry protikladný sémiotickému — to ostatně rozpoznal už Mukařovský: Do větších podrobností se zde nemůžeme pouštět: toto je práce o literatuře, ne o divadle.)<sup>9)</sup>

Zatímco fiktivní varianta první alternativy byla plná divadla, druhá alternativa (PSANÝ v MLUVENÉM) je — zdá se — téměř prázdná. Mluvený projev — na rozdíl od psaného — obvykle improvizujeme: jak v něm tedy improvizovat čtení neexistujícího textu? Pokusí-li se žáček simulovat

9) Protichůdné působení obou principů popsal už Otakar Zich v *Estetice dramatického umění*, kde se prvním principem (Zich mu říká „princip dramatičnosti“) zabývá ve druhé části díla, zatímco principu estetickému („princip stylizace“) věnuje závěrečnou, třetí část díla.

podobným způsobem čtení nevypracovaného domácího úkolu, je obvykle dopaden in flagranti delicto při druhé větě. Kazantzakisův Nikos se dopouští podobného podvodu (jenže *pia fraus*) „čtením“ neexistujícího Zorbova dopisu negramotné Bubulině. Geniálním improvizátorem tohoto druhu byl prý Jaroslav Hašek, a v jeho mystifikačních přednáškách by se našlo jistě mnoho mluvených, a tedy improvizovaných citátů fiktivních spisů fiktivních autorů, samy „přednášky“ obsahující tyto citace fiktivních originálů lze však charakterizovat jako token:token modely, ovšem poněkud jiné kategorie (zásadně patří do alternativy „mluvený v mluveném“, je to divadlo) a poněkud jiné subvarianty. Je snad zbytečné podotýkat, že mluvená citace (a re-citace) fiktivní předlohy (tj. neexistující předlohy) je něco jiného než veřejné či hlasité předčítání reálného díla, které má charakter fikce (tj. beletrie).

Na rozdíl od druhé, třetí alternativa (PSANÝ v PSANÉM) má velmi důležitou a poměrně často využívanou fiktivní variantu. Psaný citát fiktivního psaného originálu není žádnou vzácností — snad každý román kromě fiktivních rozmluv svých fiktivních hrdinů cituje i jejich fiktivní dopisy. Bude-li celý román složen výlučně z dopisů, tak jako Goethův *Werther* či Laclosovy *Nebezpečné známosti*, bude to vlastně psaný (tištěný) ekvivalent mluveného divadla. Vskutku, díla tohoto druhu předstírají, že jsou sbírkami dopisů, hrají si na sbírky dopisů, hrají nám — a s námi — divadlo. Podobně *Válka s mloky* Karla Čapka si hraje v druhé části na sbírku výstřižků pana Povondry, a román téhož autora *Život a dílo skladatele Foltýna* si hraje na pamětní sborník. (Povšimněme si důležitého rozdílu: opravdové sborníky měly spíše charakter výstav, fiktivní sborníky mají charakter divadla: zřejmě divadlo spojujeme s fikcí, nikoli s rekonstrukcí faktů.) Na stejném principu hry je založen Poláčekův *Žurnalistický slovník*. Je to polemický esej (či satirická causerie) o novinářské frázi, hraje si však (poněkud parodicky) na frazeologickou příručku. Podobnou hru s námi nemusí vždycky hrát jen kniha, ale i leták, noviny či divadelní program. Existují programy, které si hrají na svatební či úmrtní oznámení, na zvláštní vydání

novin, na paklík bankovek (*Dobře placená procházka v Se-maforu*), dokonce i na jiný program (uchovaný, prý, ve výstřížkovém archivu pana Povondry — brněnská inscenace *Války s mloky*).

Konečně o čtvrté alternativě v její fiktivní variantě (MLUVENÝ v PSANÉM) se není třeba zvláště rozepisovat, protože je nejběžnější: patří sem všechny přímé řeči románů, a samozřejmě i všechny dialogy a — *cum grano salis* — monology dramát. Ovšem podobně sem bude (rovněž *cum grano salis*) patřit i všechna „nepřímá poezie“ tj. poezie vložená do úst fiktivním — například mytologickým, ale také třeba docela současným — postavám a vydávající se za jejich monology. V tom jediném případě dáváme za pravdu Diomedovu dělení, nezůstáváme však hluší ani k výhradám Curtiovým. Určitě sem zařadíme i *Povídky z druhé kapsy* Karla Čapka, pamětlivi ponaučení Mukařovského, a odloučíme je od „kapsy první“ (totiž „jedné“), vyvarujeme se však toho, abychom sem mechanicky řadili vše, co je jen vloženo do úst postavám rámcového příběhu. Rámec bývá někdy jen vnější záležitostí dobové konvence — a ostatně i tam, kde skutečně funguje jako rámec, může se po chvíli zcela vytratit, takže to, co začalo jako „obrazovka na obrazovce“, může se až do konce příběhu hrát „přes celé plátno“.

To byla jedna modální varianta naší základní čtveřice, varianta fiktivní. Existují i jiné varianty, z nichž nejdůležitější je snad varianta potenciální: token, kterého v tomto případě užíváme (případně užití samo), je modelem jiného, nikoli reálného, ale pouze potenciálního token (či potenciálního užití). Pro příklady nemusíme chodit daleko: tento článek je plný výrazů v uvozovkách, výrazů, o kterých víme či tušíme, že to nejsou citáty v běžném slova smyslu, to jest citáty z reálných textů. Jsou to citáty, případně autocitáty (autocitát je citát jako každý jiný, aspoň ze sémantického hlediska) z potenciálních textů, citáty, jejichž uvozovky říkají: takhle bychom to řekli a tohohle výrazu bychom použili v kontextu, ve kterém bychom si to mohli dovolit a ve kterém by to bylo na místě; v přítomném kontextu si to však dovolit nemůžeme, nebylo

by to na místě (nebylo by to přesné, důstojné, nebylo by to ve stylu), a tak si to ani nedovolujeme a neříkáme to: jenom to citujeme, tj. předvádíme či hrajeme, jak bychom to řekli, a oddělujeme to od toho, co skutečně říkáme, což vyznačujeme uvozovkami. Naše vysvětlení, že jde o token:token modely potenciálních originálů, je myslím v naprosté shodě s jazykovou intuicí, která nás nutí použít uvozovek, té zvláštní značky, která nám dovoluje říci to, co si říci nedovolujeme, to jest umožňuje nám říci něco a přitom se od toho distancovat.<sup>10)</sup> Citáty z potenciálních promluv se nijak neomezují na psané projevy: je jich plno i v našich projevech mluvených, jen tu není tak dobře vidět na uvozovky — proto tu může být víc vtipu, ironie, a méně alibismu. Do stejné kategorie patří i (parodická) narážka, s tím rozdílem, že jde obvykle o kratičkový citát (třeba jednoslovný), obvykle neinzerovaný uvozovkami, z textu reálného.

*Signály citátovosti. Specifické rysy citátu jako token:token modelu*

Než přejdeme k další otázce, zrekapitulujeme krátce dosavadní postup. Nejdříve jsme se zabývali citátem a jeho materiálem, mluveným či psaným, ve vztahu k originálu a jeho materiálu, tj. k promluvě mluvené či psané. Pak jsme si položili otázku existenčního modu těchto originálů, jejich dejme tomu ontologické modality (otázky po jejich materiálu u jiných modalit jsme přešli taktním mlčením, nezdají se být příliš smysluplné, podobně jako dotazy po holohlavosti současného francouzského krále).<sup>11)</sup>

10) V psaném jazyce u skutečných „dokumentárních“ citátů je skutečně pravda, že jestliže něco citujeme, tak to sami neříkáme. „Metavýskyt není výskyt,“ tvrdí Naess, 1953. Ovšem u citátů z potenciálních promluv těžko tvrdit, že „se to tak jenom říká“. Pokud jde o „úryvky“ z fiktivních promluv, autor je skutečně neříká. Pouze je pomocí svých vlastních slov hraje.

11) „Běž podojit krávy, kteréš nedostala,“ praví v lidové písni zlá tchyně chudobně snaše. Podojenost krav z neexistujícího věna je, jak vidět, ekvivalent holohlavosti neexistujícího současného francouzského krále: lidová píseň odhalila paradoxy deskriptci zřejmě dávno před Russellem.

Nyní si položíme otázku těsně spojenou s otázkou ontologické modalitě originálů citátových token, přece však od ní odlišnou tím, že je „ve vyšším patře“, totiž otázku ne už po modalitě, ale po zprávách o této modalitě. Co nám vlastně dává tuto metametainformaci, co nám signalizuje, že „toto je citát z neexistujícího, ale možného textu“, co nám ostatně vůbec říká: „toto je citát“? Kde bereme informaci, že těchto tokens bylo autorem — a má tedy být i příjemcem — použito jako modelů jiných tokens? Kde bereme informace o jejich povaze jako modelů — a kde bereme informace o modu existence jejich originálů?

(Jak patrně, dostali jsme se od modelů a originálů samých „o patro výš“, ke zprávám o těchto modelech a originálech, zprávám pro jejich uživatele, a tím od syntaktiky a sémantiky k metasyntaktice, metasémantice a pragmatice.)

V případě jazyka, přirozeného jazyka, jsou tyto informace o modu existence oněch originálů, k nimž daná výpověď odkazuje, zamontovány ve výpovědi samé: výpověď nejen identifikuje (tj. dejme tomu modeluje či denotuje) svůj originál, ale také o něm predikuje, vypovídá, a touto predikací jej modifikuje. Jazyk je ovšem jediný systém reprezentace, který takovouto vestavěnou informaci má a dává. Žádné jiné modely (systémy reprezentace) v sobě tuto informaci o modu existence svých originálů vestavěnou nemají. Z plánku samého se nikdy nedovíte, zda to, co je na plánek zakresleno, skutečně stojí, anebo zda je to jen nerealizovaný projekt. Může vám to říci legenda, přiložená dokumentace, nebo to můžete vědět odjinud, z vlastní zkušenosti s originálem, prostě zvnějšku, ne zevnitř modelu samého (Osolsobě 1975).

Druhá otázka, kde bereme informaci o tom, že daná tokens máme považovat za modely jiných tokens, a ne za ona tokens sama, je velmi podobná, přece však zřetelně odlišná. Týká se totiž ne modelů vůbec, ale jediné token:token modelů. U jiných modelů není rozlišení modelu a originálu problém — model je prostě zřetelně jiný. U token:token modelů je to horší a nerozlišitelnost je jejich specifická svízeľ, ba přímo prokletí.

Citát, jak víme, není jazyk.<sup>12)</sup> Je to nejazykový model jazykového originálu. Je to jiný systém reprezentace než jazyk, ať už je to vzorek anebo token:token model. Obecné zákonitosti nejazykových způsobů reprezentace a obecné zákonitosti token:token modelů platí tedy i v případě citátu. Konkrétně řečeno: z citátu samého nikdy nepoznáte, k jakému originálu, existujícímu či neexistujícímu, se vztahuje. (Můžete to vědět, můžete znát originál, ale citát sám vám to nikdy nepoví.) A za druhé: z citátu samého se nikdy nedovíte, že je to citát. Proto uvozovky nebo kurzíva nebo „cituji“ a „konec citátu“ a ovšem odkaz, odkud citát je.

(Od citátů samých jsme se dostali výš, k informacím o citátech, a mimo citát, k jeho rámci a kontextu. Kupodivu další zkoumání kontextu citátu a okolí citátu nás přivede, paradoxně, zpátky dovnitř citátu.)

Obecné zákonitosti nejazykových systémů reprezentace a token:token modelů platí tedy i o citátu. Oproti jiným nejazykovým systémům reprezentace a jiným token:token modelům mají však citáty jeden důležitý specifický rys a jeden důležitý z toho plynoucí specifický vztah navíc: jsou to token:token modely *jazykové* (tj. systémy reprezentace, kde *jazykové* token být *nejazykovým* způsobem zobrazuje jiné *jazykové* token téhož type), přitom token:token modely existující a fungující v jazykovém „obklíčení“, tj. v kontextu jazyka („opravdického“ jazyka), v jazykovém okolí, od něhož mohou být — přes svou sémiotickou heterogenost, nám dobře známou už z první části této práce — zcela k nerozeznání.

To má dva důsledky. Prvním z nich je snadnost (pohodlnost) a nenápadnost explicitní, verbální metametainformace. Metametainformaci, kterou citátu není dáno poskytovat

12) Že logika dávno ví o ne-jazykovém charakteru citátu, svědčí i tato pasáž z Reichenbacha, potvrzující mj. i naše tvrzení o *ready-made* charakteru citátu: „Mohli bychom zavést podobné značení i u jiných fyzických objektů, např. kdykoli píšeme něco o písku, umístít trochu písku v místě, ve kterém by normálně figurovalo slovo ‚písek‘. [...] Taková praktika, i když v případě písku ještě únosná, by se setkávala často s povážlivými obtížemi, jako např. v případě, že bychom chtěli užít této metody k označení lvů nebo tygrů. Z těchto v podstatě technických důvodů zůstala metoda užívání uvozovek omezena na případy, kdy doprovází znaky denotující jiné znaky.“ (Pelc 1967: 15–16)



„zevnitř“, lze snadno dodat zvenčí, a za příznivých okolností může citát a jeho komentář splynout tak dokonale, že nám vůbec nepřipadá jako citát. Druhým důsledkem (který právě rozhoduje o těch — pro tento účel — příznivých okolnostech) je, že citát, ač sémioticky vždycky zcela heterogenní, může se svým okolím být buď homogenní, nebo heterogenní, může s ním splývat, ale také s ním může kontrastovat. Nejen graficky — jako řecké písmo v latině — a nejen jazykově, ale i *obsahově* (citovaná promluva může být v naprostém protikladu se smyslem kontextu, nebo citované epiteton v rozporu se smyslem promluvy) anebo kvalitativně: citovaný text nemusí být normální token svého typu, ale zmetek. A tento druhý důsledek ve své konkrétní podobě (zdání homogeneity nebo kontrast) zásadně ovlivňuje užití metametakomunikačních informací o citátu. Ty mohou být — podle okolností — buď nutné, nebo postradatelné. Záleží na účelu, je-li správné jich užít anebo je vynechat, tak aby nechyběly, ale také nebyly nadbytečné a pro daný účel škodlivé. Mohou být pravdivé, ale také nesprávné, a jejich přidáním či vynecháním lze i klamat i lhát i krást. Díky nim — anebo jejich vynechání — může přijít rozpoznání citátovosti včas, nebo také dodatečně, anebo vůbec ne. Záleží na účelu, který sledujeme: zda poučení nebo pobavení anebo také zmatení. Neboť citát je nejen doménou učenosti, ale i omylu, hry, ironie, parodie a humoru.

*Žert, parodie, ironie, humor,  
mystifikace, fikce, ilokuce a iluze*

Zde by měly následovat příklady, nejen letmo zmíněné, ale důkladně rozebrané. Ale nepokoušejme se o nemožné, a tak jen odkážeme na příklady uvedené v knize *Divadlo, které mluví zpívá a tančí*, zejména v kapitole 1.3 a 3.2; na příklady ve studii o parodii (Osolsobě 1973) — původně měla i parodický název, totiž *Pokus o parodii*, který však vydavatel změnil —, a na zmíněnou studii Anny Wierzbické. Přesto však několik nejzajímavějších možností aspoň v obecnosti uvést musíme.

Především parodie: je přímo prototypem díla, které si hraje na jiné dílo (což je sémantická podmínka parodie), a tedy prototypem divadla v literatuře. Spoléhá na naši znalost předlohy (pragmatická podmínka parodie), takže by žádnou další metametainformaci vlastně nepotřebovala, přesto nám ji často pro jistotu dává (třeba podtitulem nebo zařazením a souhrnným názvem). Je to ovšem zmetek, a pokud zobrazuje i řádný a normálně vyvinutý exemplář, zobrazuje jej jako zmetek. Pokud paroduje celou sérii, celý type (žánr, sloh), reprezentuje jej zmetkem (syntaktická podmínka parodie), ovšem zmetkem, který se tváří jako dokonalost sama.

Překvapení žertu je někdy v tom, že nám neinzeruje předem, že jde o hru, a že se nám nabízí jako docela vážné tvrzení. Jeho nehoráznost je však taková, že se okamžitě dostane do rozporu se svým kontextem a že si tedy uvozovky kolem nehorázného výroku — ale někdy i kolem celé situace kolem něho naaranžované — sami dodatečně vyznačíme. Kterýmžto uvozovkám říká E. Goffman (1974) „frame“.

Na témže principu funguje ironie (pokud ovšem celý efekt nezkažíme tím, že ironicky citované slovo dáme „pro jistotu“ do uvozovek) a ony miniaturní kryptocitáty, které objevila Wierzbická, tj. citáty (autocitáty) typu „Dobrý lyžař se usmál“ (příklad Wierzbické), či „Vzdělaný člověk vydal se mezitím naproti dětem ke škole“ (K. Poláček, *Muži v ofsajdu*). Gramatický nesoulad vytvořený přítomností hodnotícího adjektiva v gramatickém subjektu jakožto identifikační části věty nás jemně upozornil, že celá nominální fráze je vlastně citát z předchozí hádky pana Načeradce a paní Načeradcové. Samozřejmě, uvozovky by v tomto případě všechno zkazily.

Lze-li říci naprostou nehoráznost s úplně vážnou tváří, lze na druhé straně inzerovat, kostýmovat a inscenovat zcela evidentní trpkou a vážnou pravdu uvozovkami, *frame*, ochranným mimikri smíchu, jako by to byl ten nejpovednější vtip a ta největší absurdita. Pravda si hraje na hru, aby bylo možno sice jen *ridendo*, přece však *dicere verum*.

Až dosud uvedené příklady byly symetrické v tom, že

předpokládaly, že i příjemce se („až mu to dojde“) dovtípí a stanoví správnou metametakomunikační diagnózu. (Poslední případ může mít ovšem i nesymetrickou variantu.) Některé varianty jsou naopak ryze asymetrické. K takovým patří například tzv. kruté žerty (kde se oběť dovtípí, teprve až je už pozdě), životní komedie a mystifikace (Haškova Strana mírného pokroku v mezích zákona byla vlastně divadelní happeningovou parodií politické strany — nezasvěcení ji však brali vážně). Z vážné literatury, dokonce náboženské, sem patří starozákonní apokryfy, což byla vážná náboženská díla, srovnatelná s díly proroků, jejichž autor se však maskoval za některou z postav v Písmu již řádně zavedených. Například Kniha Enochova se názvem i textem tváří jako výpověď onoho Enocha, o němž je v Genesi kratičká zmínka, že byl vzat Hospodinem na nebesa, a který je tedy, jak předpokládá autor apokryfu, daleko kompetentnější než kdokoli jiný podat zprávu, jaké to tam bylo (Safrai 1980). Koneckonců podobnou komedii (či spíše romantické melodrama) hrálo i každé slovo našich Rukopisů: byl to téměř přesvědčivý výkon, velmi dobře kostýmovaný, ovšem o tom, že je to pouhá hra na národní památku, věděli jen jejich autoři a mlčeli až za hrob, protože každá symetrie by celou hru ihned pokazila.

Existence neviditelných a nesymetrických uvozovek kolem mystifikací nás přivádí k nejdůležitější a také závěrečné hypotéze, nejsou-li snad kolem vši „literatury fikce“ (na rozdíl od literatury faktu a naučné prózy) takovéto neviditelné, jenže symetrické uvozovky, velký *frame* hry společně hrané oběma stranami. V úvaze o modalitách citovaných promluv jsme zařadili zcela netradičně fiktivnost mezi modality. Fiktivnost je však zvláštní modalita: žádný jazyk nemá zařízení na vyznačení této modality, a má-li je, prokazuje tím jen katastrofální nedostatek smyslu pro hru a pro humor. Podstata fiktivnosti je totiž v tom, že hraje smrtelně vážně hru na pravdu a fakticitu. Všechna její tvrzení musí být zcela normální konstativy, jenže všechny (pokud se týkají fiktivních entit) stejně prázdné, a všechny dohromady tvořící jeden jediný akt, akt nikoli ilokuční (*in-lokutio*), ale iluzivní (*in-ludio*, *in-ludus*), akt velké hry na

*make-believe*, hry, jejíž podmínkou je *suspension of disbelief*, pozastavení nevíry, dočasná kapitulace (nebo jen přiměří?) a bezpodmínečné přijetí hry na to, že každé slovo z toho, co říkám či slyším, je jiné slovo, svatosvatě pravdivé slovo, a na to, že každému z těch slov, která mi tady tu hru na pravdu hrají, do písmene věřím.

*Závěrem: to už není naše téma*

Naše mapování enkláv divadla v jazyce a literatuře — či přesněji enkláv principu hry a token: token modelů — je skončeno. Omezili jsme se jen na čisté případy a nechali stranou přechodové útvary mezi nepřímou a přímou řečí. Domníváme se, že přesné metody detekce citátovosti lingvistickou analýzou by objevily další enklávy — často třeba jen jednoslovné — i zde. Kromě enkláv divadla v jazyce existuje ovšem i enkláva jazyka v divadle — přímý epický vypravěč, a tak jako existuje nevlastní přímá a polopřímá řeč v literatuře, existuje i polopřímý a „nevlastní přímý“ vypravěč na divadle.<sup>13)</sup> To vše je však už mimo dosah našeho tématu.

Tato studie je částí volného tematického cyklu, kterým se autor snaží zachytit fenomén divadla v jeho důležitých projevech. Po divadle v životě a umění muselo tedy přijít na řadu i divadlo v jazyce a literatuře.

Kupodivu jedna oblast „divadla v literatuře“ zůstala zcela mimo naši pozornost. Je to onen mezní druh divadla, jehož divadelnost se autor pokoušel zachytit zatím jen v jediné studii, v cestopisném fejetonu o Disneylandu (Osolso-bě 1975: 191–197), totiž „divadlo lunaparkových atrakcí, jichž nejabstraktnějším zástupcem jsou houpačky a nefigurativní kolotoče, k jichž figurativnějším případům pak patří různé jízdy smrti, tunely hrůzy, projížďky pohádkovými

13) Způsoby, jímž jazyk zachází s řečí, mají svůj protějšek v tom, jak divadlo užívá vyprávění, ale i v tom, jak divadlo pracuje se světlem, s hudbou atd. Je to zcela logické: tím vším — ale i o tom všem — může divadlo nejen „vypravovat“, ale i „hrát“. A nejen hrát (bez uvozovek), ale i vypravovat. Viz *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, kapitola 1.4 a 2.4.6.

či podmořskými světy, na které je každý zábavní park bohatý“. Podobně jako karneval je to divadlo lidové, podobně jako karneval má i toto divadlo vysoce aktivního diváka, diváka, který sám prochází dramatickými situacemi a na vlastní kůži prožívá tyto někdy abstraktní, někdy konkrétní modely situací v životním měřítku. Prototypem takovéto modelové situace je třeba „let do vesmíru“ (od startu až do šťastného přistání poté, co jsme šťastně přežili srážku s meteorem) absolvovaný v kruhovém auditoriu s velkou projekční plochou v podlaze, již právě můžeme jakoby oknem sledovat celý „výlet“; start je zde simulován chvěním a srážka málem zborcením sedadel, do kterých jste se jako účastníci kosmického výletu posadili. Kupodivu přesným protějškem této lunaparkové atrakce je iluzivní stropní malba některých kostelů období „divadelního“ baroka, jen namísto dolů se musíte podívat vzhůru, a hle — klenba kostela se rozevřela a zmizela, a nad vámi se odehrává divadlo nanebevzetí či posledního soudu. A tak jako sedadla v oné lunaparkové atrakci hrála vlastně od počátku hru na jiná sedadla, na sedadla v kosmické lodi (a dokonce i váš vlastní pohled byl přinucen hrát jiný pohled, pohled pasážera kosmické lodi), zde, v tomto barokním kostele, hrají skutečné sloupy, ty, co tak nepozorovatelně navazují na ty namalované, hru na jiné sloupy — na sloupy v onom kostele, ve kterém se právě otevřela klenba, a od sloupů počínaje celý interiér včetně lavic a včetně vašeho pohledu se zapojuje do té velkolepé hry na jiný kostel, kostel, ve kterém se právě odehrává událost, zázrak, mirákl nanebevzetí či posledního soudu. Snad je to příliš odvážná hypotéza, ale zdá se mi, že do této „lunaparkové kategorie“ — která, jak jsme viděli, užívá často velmi mechanických a mechanizovaných prostředků, patří nejen takové mechanické prostředky návštěvníkova aktivního prožívání, jako je houpačka, tobogán či kolotoč, ale i takové mechanismy, jako je rituál, jako je zautomatizované se vybavující modlitba, jako je taková „vlastní hra s rekvizitou“, jakou je líbání kříže nebo přijímání. Snad je to i pro ateistu příliš rouhavé spojovat představy tak nesmírně vzdálené, zdá se mi však, že tu velmi silný společný jmenovatel je — nejen

v mechanizaci a automatizaci, ale i v aktivitě spoluúčinkujícího diváka. Nuže — co to má co dělat s literaturou? Nevím, ale zdá se mi, že snad na podobném principu pracuje v literatuře vnitřní monolog (i to je výlet do kosmu, jenže kosmu lidské duše, s otevřenými nebesy i peklem) — konečniců i zde hrají jazyková tokens jiná tokens, ne tokens vnějšího jazyka, ale „jazyka nitra“. A — kdoví — snad podobným lunaparkovým zařízením je i četba knihy — aspoň některá četba některé knihy, takové, která — naopak — je schopna proměnit svoje tištěná tokens v myšlená tokens vnitřního monologu čtenářovy duše.

Psáno pro Noru Krausovou (ed.), *Znak, systém, proces* (= *Literaria* 24), Bratislava: Vieda 1987.