

JIRÍ VELTRUSKÝ
(1919 – 1994)
paralelní cesta životem a sémiotikou

Tomáš Hoskovec

1. Obnovený Pražský lingvistický kroužek pořádal v únoru 2009 zvláštní symposium ke 100. výročí narození první – a hned mimořádně silné – generace žáků PLK. Narodili se všichni – s ročním předstihem u Pavla Trosta – v akademickém roce 1908/1909.¹ Generační vlnu spojenou s PLK najdeme i o deset let později, rozloženu mezi jaro 1918 a jaro/léto 1919: Jan ŠABRŠULA (31.03.1918), Antonín SYCHRA (09.06.1918 – 21.10.1969), Ladislav MATĚJKA (30.05.1919), Jiří VELTRUSKÝ (05.06.1919 – 31.05.1994), František DANEŠ (23.07.1919). Jak obrovský rozdíl v osudech! Zatímco příslušníci první generace začínají svá universitní studia v době, kdy Pražský lingvistický kroužek poprvé vystupuje na mezinárodních a později i domácích forech, a na jeho půdě, kam je povětšinou pozvali jejich učitelé, nacházejí možnost zaměřit se právě na ty aspekty moderní vědecké filologie, které je během studií oslovily,² generaci o deset let mladší přeruší jejich studia 17. listopad 1939. Každý z nich si svou cestu ke Kroužku musí najít sám.³

Cesta Jiřího Veltruského je výjimečná, ba můžeme říci, že na nešťastnou dobu pro jeho osobu výjimečně šťastná: Pražský lingvistický kroužek se mu od třetího semestru stává náhradní universitou, Jan Mukařovský ho přijímá za svého žáka.⁴ Pod jeho vedením, či z jeho podnětu Veltruský v letech 1940 a 1941 vydává příspěvek – v žánru rozsáhlé seminární práce – do sborníku *Věčný Mácha*⁵ a v časopise Kroužku *Slovo a slovesnost* recensní dvojzprávu o hudbě,⁶ prostou dvojzprávu o divadle,⁷ recenzi na práci estetickou, jež se rozrostla

¹ Pavel TROST (03.10.1907 – 06.01.1987), L'udovít NOVÁK (15.10.1908 – 27.09.1992), Karel HORÁLEK (04.11.1908 – 26.08.1992), Josef VACHEK (01.03.1909 – 31.03.1996), Julie NOVÁKOVÁ (09.03.1909 – 19.11.1991), Felix VODIČKA (11.04.1909 – 05.01.1974), Vladimír SKALIČKA (19.08.1909 – 17.01.1991).

² Julie Nováková a Felix Vodička přicházejí do Kroužku jakoby sami a až za Protektorátu. Oba nicméně teprve tam najdou pojetí filologie, jež odpovídá jejich cílům a představám.

³ Tedy může-li vůbec nějakou cestu pro sebe volit. Jan Šabršula je s tisícovkou dalších obětí nacistické razie odvečen do koncentračního tábora.

⁴ Mukařovský v dopise Havránkovi [květen 1940] výslovně píše: „Před schůzí asi dva dvi byl u mne můj žák Veltruský...“ (Havránková 2008: 205). Jako svého žáka jinak Mukařovský v dopisech Havránkovi [1. února 1944] zmiňuje už jen Felixe Vodičku (ibidem 302–303) — a zároveň výslovně odmítá [19. října 1943] Julii Novákovou (ibidem 294). Výjimečnost Veltruského postavení vynikne ještě víc, uvážíme-li, že jak Vodička, tak Nováková (cf. n.2), oba o deset let starší, k Mukařovskému přicházejí již jako hotoví doktoři, formálně vzdělaní jinde.

⁵ “Básníkův poměr k světu a skutečnosti” in *Věčný Mácha, památník českého básníka* (Čin, Praha 1940, 98–122). V redakčním kruhu působil Jan Mukařovský, recensoval Bohuslav Havránek (*SaS* VI, 1940, 234–236). Veltruský (*1919) byl jednoznačně nejmladším příspěvatelem ve sborníku vůbec i v okruhu «mladých odborných pracovníků», jejichž stati Havránek označil za «jádro poučujícího pásma knihy», sc. Felix Vodička (*1909), Bohumil Novák (*1908) a Pavel Eisner (*1889), který se musel krýt přezdívkou Jan Orel.

⁶ “Zpěvní kultura doby obrozenécké” *SaS* VI, 1940, 231–233. Pokrývá publikace *Český národní zpěvník — písně české společnosti XIX století* (zpracovali a úvodem opatřili Bedřich Václavek a Robert Smetana; Melantrich, Praha 1940) a *Zpěv českého obrození (1750 – 1866)* (vybral, úvodní studií a poznámkami opatřil Mirko Očadlík; Kompas, Praha 1940). Veltruský vyzývá, aby se skutečnost, že

v ostrou polemiku,⁸ a tři samostatné studie,⁹ přičemž víme ještě o dvou dalších, které napsal, leč nevyšly.¹⁰ Vše pak vrcholí disertací, publikovanou 1942 v prvním (a posledním) svazku sborníku PLK *Čtení o jazyce a poesii*,¹¹ na jejímž podkladě po válce skutečně získává doktorát. Už jen objem textových výstupů, jež vznikly za tři akademické roky (1939/1940 – 1941/1942), symbolicky zarámované nacistickým útokem na české vysoké školy a českým atentátem na nacistu Heydricha, svědčí o mimořádně intenzivní universitní práci, a to jak ze strany studenta Jiřího Veltruského, tak ze strany profesora Jana Mukařovského.¹²

Veltruskému bylo dopřáno, aby své faktické, byť neformalizované studium v PLK dovedl do konce, své době přesto neunikl: i jeho postihla «pracovní povinnost».¹³ Aktivismus a odvaha, povahové rysy, v nichž se jeho vlastní naturel tak krásně shodoval s Kroužkem, ho neopustily, jen se napřely jinam. A tak slyšíme, že Veltruský mezi totálně nasazenými dělníky organizuje tajné odbory a nakonec se dostává do štábu Pražského povstání.^{14,15}

právě tyto a takové básně byly zhudebňovány, zkoumala v souvislosti se strukturou jejich verše. Tato položka kupodivu schází v jeho vlastní bibliografii, otištěné ve výboru *Příspěvky k teorii divadla* (262–263), a Veltruský ji nikdy nepřipomíná, ani když se později vyjadřuje ke vztahu verše a hudby.

⁷ “Umělci o sobě a o všem” *SaS* VII, 1941, 166–167. Pokrývá vzpomínky hereček: *Deník Jarmily Horákové* (2. vydání, vybral a poznámkami provází Jiří Frejka) a *Jak šel život* (Růžena Nasková).

⁸ “Česká estetika Mirka Nováka” *SaS* VII, 1941, 217–218; “Česká estetika Mirka Nováka. 2. Doslov kritikův” *SaS* VIII, 1942, 110–112.

⁹ “Člověk a předmět na divadle” *SaS* VI, 1940, 153–159; “Kramářské písně a dramata” *SaS* VII, 1941, 98–102; “Dramatický text jako součást divadla” *SaS* VII, 1941, 132–144, což byla zároveň jeho vstupní přednáška pro přijetí za člena.

¹⁰ “Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle” in Jiří Veltruský, *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994, 51–68; text byl přednesen 1940 v bytovém semináři Jana Mukařovského, měl vyjít v *SaS*, leč cenzúra jej zakázala. “Divadelník o divadle” *SaS* VII, 1941, 45–46; po cenzurním zásahu vyšly jen čtyři odstavce pokrývající jednu tiskovou stránku, byť v oddíle pro hlavní články.

¹¹ “Drama jako básnické dílo” in *Čtení o jazyce a poesii [I]* (uspořádali Bohuslav Havránek a Jan Mukařovský; Družstevní práce, Praha 1942, 401–502).

¹² Jsem přesvědčen, že nezaujatý pohled u vědomí dobových souvislostí musí přinejmenším zmírnit výtky a obvinění z ustrašenosti, jichž se Mukařovskému z nemála paměti dostává: pořádat bytové semináře, vést tajné studenty až k doktorátu, vydávat vysokoškolské učebnice (co jiného jsou dva svazky *Kapitol z české poetiky* 1941?) a vůbec knihy obecně podporující národně-kulturní sebevědomí (*Věčný Mácha, Čtení*), to svědčí o odvaze. Nezpochybňuji dobová svědectví, že při setkáních byl na Mukařovském vidět strach: k tomu měl přece mnoho pádných důvodů (nemálo mu jich, jak za chvíli uvidíme, jistě přidal i soukromý žák Veltruský svými jinými aktivitami, o nichž jako učitel musel něco tušit); zdůrazněme, že vzdor strachu Mukařovský tolik udělal.

¹³ Pracovní povinností teď myslíme totální nasazení. Již předtím ovšem Veltruský, student university PLK, civilně pracoval, a to v nakladatelství Sfinx. V květnu 1940 píše Mukařovský v souvislosti s oním nakladatelstvím: „můj žák Veltruský, který je ve Sfinx zaměstnán, ...“ (Havránková 2008: 205).

¹⁴ Že Veltruský ani jako totálně nasazený neresignoval na sémiotiku, dokládá Mukařovský v dopise Havránkovi [22. března 1944] (Havránková 2008: 321) o schůzi Literárněhistorické společnosti svolané na 21. března 1944 ke kritickému zhodnocení strukturalistického sborníku *Čtení o jazyce a poesii*: „Po Bečkovovi mluvil sám Svoboda. Co říkal, bylo opravdové museum kreténství. ... Bezprostředně po Svobodovi mluvil Veltruský, jenž – zřejmě unaven i nesmělý – odpovídal sice správně, ale málo výrazně.“ Další schůzi Literárněhistorické společnosti – byly k tomuto tématu celkem čtyři – se už účastnil jen Mukařovský a Vodička (ibidem 328–329). Sám Veltruský ve své uměnovědné bibliografii pak k roku 1944 uvádí rozhlasovou přednášku “Básnická autostylisace”, v tomto žánru jedinou. Text ne-

Po válce doktor Veltruský nastupuje na Karlovu universitu jako asistent profesora Mukařovského. Učí, leč v oboru nepublikuje — na rozdíl od Mukařovského.¹⁶ Je samozřejmě pravda, že české vysoké školy především musely obnovit výuku a dohnat vynucenou šestiletou odstávkou, stejně jako je pravda, že odborná publikační fora se obnovovala jen pomalu (SaS IX, 1943 – X, 1947/1948), avšak byly tu i důvody vnitřní. Jiří Veltruský vydává v socialistickém, leč nekomunistickém týdeníku *Cíl* svůj vlastní překlad Marxova Kapitálu (ve spolupráci se svou tehdejší ženou Hanou Žaloudkovou) a k němu týden co týden průběžné komentáře.¹⁷ Marxe Veltruský studoval už za války, což zajímavě koresponduje s přiznáním Jana Mukařovského:

Pokud jde o autorův vědecký vývoj,... je třeba se alespoň letmo zmínit o novém rysu, který se dosti zřetelně uplatňoval už v době prvního vydání souboru, aniž o něm bylo tehdy (za okupace) možno zřejmě mluvit, a který se od té doby stal hybnou silou autorova dalšího vývoje: je to sblížování s dialektickým materialismem. Nejde ovšem o t.zv. „aplikaci“ marxismu na umění, nýbrž o výsledek autorova vlastního vědeckého vývoje. Mostem sblížení byla především dialektika a noetický materialismus,...

[*Kapitoly z české poetiky I*, 1948. Předmluva k druhému vydání]

Výmluvný je věcně-pojmoslovný rozdíl: socialista Veltruský vydává a komentuje autentického Marxe, komunista Mukařovský se hlásí k dialektickému materialismu.

Naprostý zvrát přinese únorový puč 1948. Jiří Veltruský musí prchnout z vlasti. Usazuje se v Paříži a neúnavně vysvětluje demokratickému světu, co se děje ve světě «lidových» demokracií. Rediguje bulletin *Masses-Informations Tchécoslovaquie* (1951–1954), vede dokumentační středisko totalitních režimů v době, kdy se toho slova ještě neužívalo (*Commission internationale contre le régime concentrationnaire*, 1955–1958). Organizačně pracuje pro odbory: zastupuje nejprve Mezinárodní ústřednu svobodných odborů (ICFTU) při OSN (New York – Ženeva, 1962–1968), pak americké svobodné odbory (AFL–CIO) v Evropě (Paříž, 1968–1994). Své politické texty vydává pod jménem Paul Barton, které tak domácky zapadá

znám, nemohu zařadit ani interpretovat. Víme však, že členové PLK s rozhlasem spolupracovali, a to před válkou (Mathesius), za války (Mukařovský) i po ní (Mukařovský, Havránek, Vodička). Dodejme ještě, že na oné schůzi 21. března 1944 byl, jak Mukařovský ve svém dopise zdůrazňuje, osobně přítomen i předseda Literárněhistorické společnosti Albert Pražák, v květnu 1945 předseda České národní rady, a tedy nejvyšší velitel Pražského povstání, jehož se Veltruský aktivně účastnil.

¹⁵ Žel nemůžu argumentovat líp než tím, že jsem *slyšel* — nejdřív, na počátku 90. let od Jiřího Veltruského přímo, pak nepřímě od jeho vdovy. Nejsm historik dostatečně obeznámený s obdobím Protektorátu, a tak už když jsem slyšel i přímá vyprávění, litoval jsem, že je nedovedu poskládat do reprodukovatelného svědectví. Utkvěly mi jednotlivosti. Nejsilněji snad ta, že hlavním protivníkem Jiřího Veltruského za pražského povstání byl nakonec Josef Smrkovský, budoucí velký muž Ledna. Pokud mohlo něco Jiřího Veltruského dostat do štábu povstání, pak nejspíš okolnost, že měl za sebou organizované dělníky, což je pro boj reálná síla. A protože šlo o dělnické odbory nekomunistické, byl Veltruský pro komunisty konkurentem, ba nepřitelem. Skutečný historik, který by se této otázky ujal, to bude mít těžké: tajné odbory byly tajné, takže materiálních dokladů bylo co nejméně, pokud vůbec jaké, a ve vzpomínkách účastníků vítězní komunisté velmi škrtali a gumovali.

¹⁶ V roce 1945 Veltruský přispívá do brožúrky Jindřicha Honzla *Studio Národního divadla*. Nejde o teoretický článek, nýbrž o vyjádření podpory myšlenky a záměru Studia ze strany divadelního semináře Karlovy university a o příslib budoucí spolupráce, dosud neupřesněné. Je to na dlouhých třicet let vůbec poslední Veltruského text týkající se divadla.

¹⁷ Kromě toho se Veltruský v *Cíli* vyjadřuje k mnoha aktuálním otázkám politickým. Vše je doloženo v jeho vlastní bibliografii, již otiskly *Přspěvky k teorii divadla*, 264–268. Protože časopis *Cíl* není snadno dostupný, upozorním zájemce na ukázkou “Případ Zoščenka a Achmatovové” (*Cíl* 13.09.1946), přetištěnou mezi dokumenty ve výboru kulturněpolitických statí a polemik Václava Cerného *Skutečnost svoboda* (Český spisovatel, Praha 1995, edice Orientace, 365–372). Cerný (p.137) Veltruského chválí, což z jeho strany bylo vždy velmi nesamozřejmé.

do všech tří jazyků, jimiž píše, do francouzštiny, němčiny, angličtiny.¹⁸ Jejich bibliografický soupis je velmi rozsáhlý. Zato soupis sémioticko-uměnovědných textů Jiřího Veltruského vykazuje dlouhou lakúnu.¹⁹

Vše se změnilo v polovině 70. let, když mu v důsledku reorganizací (což je přirozeně eufemismus pro mocenský boj) ubylo práce odborářské.²⁰ Veltruského návrat k sémiotice podnítil jeho krajan a generační druh z PLK Ladislav Matějka, který ovšem sám poznal Pražský kroužek až v Americe. Návrat je náhlý a velkolepý: tři rozsáhlé sémiotické studie v angličtině (obrazový znak a herectví, 1976; loutky pro dospělé 1977), anglická verze jeho pražské disertace (1977, s novým příkladovým materiálem), srovnávací sémiologie umění anglicky (1981) i německy (1984), divadelní teorie pražské školy anglicky (1981) a francouzsky (1986), čímž se jeho bibliografie zdaleka nevyčerpává.²¹ Politicky činný Paul Barton průběžně publikuje až do roku 1979,²² přičemž až do své smrti pracuje pro odbory.²³

Nejpodivuhodnějším rysem Veltruského návratu k sémiotice je to, že nevykazuje žádnou rupturu. Veltruský se vrací ke svým starým tematům plně zorientován a s jasným vědomím, co chce a jak to chce dělat. Nezdržuje se dočítáním toho, co mezitím vytvořila světová divadelní věda, či světová sémiologie. Je si jist, že Mukařovského – a jak stále uvědoměleji dodává, též Zichův – základ je programem dostatečně světovým, takže se nemusíme ptát, jak je sémioso vůbec možná, nýbrž ji prostě jen musíme začít dělat. Sám šel příkladem.²⁴

Završením jeho sémiotického návratu mělo být trojí shrnutí: 1° autorský výbor sémiotických studií o divadle v terminologicky jednotném autorském překladu do češtiny; 2° samostatné vydání staré disertace, očištěné od všech kdysi censúrou vynucených zásahů; 3° nová syntetická práce. Žel vydání prvních dvou publikací se Jiří Veltruský už nedožil, třetí nestačil dopsat. Naštěstí pro nás jsou k dispozici: *Příspěvky k teorii divadla* (Praha 1994), *Drama jako básnické dílo* (Brno 1999), *Esquisse d'une sémiologie du théâtre* (Bruxelles 1996) – *An approach to the semiotics of theatre* (****). Česká vydání připravili Miroslav Procházka a Jana Patočková (1994), Ivo Osolsobě (1999). Francouzské i anglické vydání připravila Jarmila Veltruská, vdova. Francouzské vydání představuje jistou provizorní rekonstrukci rukopisu, který vznikl ve francouzštině (vydavatel André Helbo řadu doplňků a korektur ani nezaněsl), anglické, ve vlastním překladu paní Veltruské, je rekonstrukcí konečnou.

Chceme-li Veltruskému porozumět, musíme důsledně ctít rozdělení, které sám provedl v 1° a 2° kroku svého shrnutí, tedy dát zvlášť příspěvky k teorii divadla a zvlášť drama ja-

¹⁸ Hle, tradiční triáda pracovních jazyků PLK v mezinárodním styku.

¹⁹ Článek "Zur Soziologie der modernen Malerei" (1948), napsaný hned při příchodu do exilu, nese ve Veltruského bibliografii poznámku, že text nevyšel a rukopis se ztratil. Dva francouzské články o Borisi Pasternakovi (1959) patří vzdor své «literární» tematice do programu vysvětlování, jak o pravdu funguje sovětský režim: oba ostatně napsal Paul Barton.

²⁰ Osobní sdělení paní Veltruské.

²¹ Uvádím-li k jednomu tematému dva jazyky, jde vždy o dvě samostatná zpracování.

²² Naváže ještě memorandy a projevy k politickým změnám v Evropě z let 1989–1991.

²³ Osobní sdělení paní Veltruské.

²⁴ Veltruského bibliografické odkazy jsou přitom velmi bohaté. Vyznačují se tím, že důkladně pokrývají klasické období PLK v jeho nejširších souvislostech, obsahují introspekci divadelníků a přinášejí spoustu materiálových studií z oblastí, jež nám nejsou bezprostředně kulturně srozumitelné, takže se pochopení jejich děl musíme pracně dobírat skrze jazyk a k němu přidané znakové systémy (jde o evropský středověk a raný novověk, stejně jako o kultury mimoevropské).

ko básnické dílo. Už jeden- či dvaadvacetiletý Veltruský měl totiž jasno v tom, že máme-li divadlo adekvátně uchopit sémioticky, musíme zvládnout nezávislost a propojenost různých znakových systémů inscenačních ze strany jedné (herectví, scénická architektúra, hudba et al.) a dramatického textu ze strany druhé. Nic se na tomto postoji nemění, ani když se Veltruský, o pětatřicet let starší, k tematiku vrací. Píše o potřebě důsledného oddělování a paralelního studia dramatického textu a dramatické inscenace, píše dílčí studie o sémiotické analýze důsledně mimotextových složek divadla, případně vůbec o umění nejazykovém (malířství, sochařství), kdežto o autonomním rozboru dramatického textu nového nepíše nic. Místo toho se postará o anglické vydání své disertace z roku 1942, a aby vše bylo srozumitelnější, pečlivě přitom nahradí příkladový materiál českých dramát, dramaty světovými. Ve své závěrečné syntese – sice nedopsané, leč úspěšně rekonstruované – pak činí vlastně jenom to, že dramatický text, jehož sémiotická autonomie mu byla od začátku jasná, nejprve staví do synergismu s jednotlivými sémiotickými systémy, jež se v divadle uplatňují, a nakonec zkoumá, jak souhrn oněch systémů spolu s textem vůbec drží pohromadě coby jeden sémiotický celek.

Stačí se podívat na obsah: kapitola 2, autonomie dramatického textu; kapitola 3, divadelní složky kromě herectví (scéna, kostýmy, obrazy, film, hudba i tanec při divadelním představení); kapitola 4, odbočka k opeře, kde se zvláště otevírá otázka, zda hudba nemůže mít navrch nad dramatickým textem a jak se má hudební polyfonie k dramatickému dialogu; kapitola 5, herectví; kapitola 6, sémiotické sjednocení; tomu všemu předchází kapitola 1, ukotvující autorovo snažení v kontinuitě pražské školy.

2. Je o mně známo, že razím jiné pojmosloví, PRAŽSKÉ OHNÍSKO (funkčně-strukturální filologie) coby označení souhrnné, pod něž se vejdu různé ŠKOLY. Jiří Veltruský představuje v pražském ohnísku vzácně jednotnou a samostatnou školu, jež vyrůstá z Mukařovského a Zicha. Dovolím si to, co autor sám o sobě – z ohledů lidsky pochopitelných – povědět nechtěl, přenést Veltruského charakteristiku pražského ohníska na Veltruského coby samostatnou školu: 1° Veltruského pojetí nijak nevychází z ruského formalismu, jež v Pražském kroužku pro divadlo zastupuje Petr Bogatyrev; 2° mimořádně inspirativní pro něho naopak byla různorodost lidí, kteří se v Pražském kroužku setkávali: Bogatyrev, jež zkoumal lidové divadlo ze zájmu o folklor, Jakobson, jež ve prospěch moderního filmu neváhal argumentovat třeba i svatým Augustinem, režisér Honzl, jeden ze zkladatelů surrealistické skupiny, i samotný Zich, který vlastně vůbec neusiloval o sémiotiku, nýbrž o psychologicky podloženou estetiku a vedle toho skládal – dnes neprávem opomíjené – opery; 3° úplnou strukturálně-sémiotickou teorii divadla přinesl hotovou a naráz Otakar Zich svou *Estetikou dramatického umění* (1931).

Podíváme-li se na Veltruského školu zvenčí a ze stanoviska doby nejsoučasnější, pokládám za zásadní vyzdvihnout shodou okolností též tři body, přičemž jeden každý posiluje v odhodlání dělat sémiotiku teď a tady – a pořádně.

(i) Veltruský se nedá vtáhnout do sporů, zda věda o divadle má zkoumat spíš jazykově materializovaný dramatický text, či naopak pouze událostně materializované dramatické představení. Má jasno v tom, že musí zkoumat znakový synergismus obého. Upozorňuje na komplexnost textové složky, kam patří jak repliky jednajících postav, tak scénické poznámky, a zároveň předvádí, jak složky mimotextové, událostní uchopit coby znakový systém. Takové poselství přirozeně přesahuje vědu o divadle a platí pro filologii vůbec a literární vědu zvláště: brát text vážně do nejdrobnějších i nejbanálnějších položek jeho jazykové matérie (na úrovni oněch scénických poznámek) a ve složkách mimotextových nehledat náhradní zaměstnání, když mě už nenapadá, co bych o textu dál řekl, nýbrž znakový kontext, který pro daný text, či kvůli danému textu vymezují – a vymezují jako systém.

(ii) Veltruský věří v nadosobní objektivitu kulturně-sociálních hodnot (a tudíž norem), z nichž je vystavěn jazyk sám a i vše, co skrze jazyk vzniká. Nedefinuje drama ani žádné podmínky dramatickosti, nýbrž spoléhá na to, že společenství nějak kulturně formované se dokáže shodnout, že něco drama je, či naopak není:

...směrodatným kritériem toho, co všechno máme za drama považovat, nám nejsou apriorní soudy teoretiků, ... nýbrž právě spontánní hodnocení nezaujatého čtenáře; ... Tím je již vlastně stanoven postoj, který k předmětu svého zkoumání zaujímáme: je to postoj čistě teoretický, bez jakéhokoliv stínu normativnosti; ... jde o zjištění norem již existujících, nikoliv o vytváření norem nových. To je ovšem dnes v strukturní estetice již zcela samozřejmé. [Drama jako básnické dílo, 1942, 1999. Úvod]

I toto platí pro filologii vůbec a literární vědu zvláště'. Že vznikají díla žánrově sporná? Samozřejmě. Je vlastním úkolem badatelovým posoudit, zda dané dílo záměrně a vědomě porušuje normu stále platnou, či prostě už nedbá na normu mezitím opuštěnou.

(iii) Veltruský dává pozitivní příklad práce se sémantickým gestem:

Zvolili jsme proto druhou cestu, pro niž vzor dodala rekonstrukce tzv. sémantického gesta, „jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval v jednotu“, ... Avšak rekonstrukce sémantického gesta, jsou určena k poznání básnické individuality, hodí se zdánlivě pramálo k poznání básnického druhu, který je v podstatě nadindividuální. Podrobnější rozbor pojmu sémantického gesta však ukáže oprávněnost užití tohoto postupu i v našem případě. [Drama jako básnické dílo, 1942, 1999. Úvod]

A právě přenesení sémantického gesta od díla k žánru, od individuálního k nadindividuálnímu je to nejvýznamnější, čím Veltruský přispěl k sémiotice nejen pražského ohniska, ale vůbec světové. Jde o příspěvek tak zásadní, že jej přehlédla jak doba tehdejší, tak žel i současná. Rozebereme jej proto podrobněji.

3. Obecně se spíš bráním tomu, abych staré výklady překládal do nových metajazyků, v tomto případě však věřím, že podobný zásah věci pomůže. V době, kdy sotva tříadvacetiletý Veltruský vydává své *Drama...*, slovo sémiotika sice existuje již pár desítek let i na strukturalistický způsob, leč dosud nepředstavuje nic konceptuálně jednoznačného.²⁵ Veltruského pojmové nástroje jsou terminologicky značně nahodilé, mluví pouze o řadách synonymických a homonymických (pro jazykový znak uchopený jako «slovo») a o výstavbě významových kontextů. U řad žádné odkazy neuvádí: homonymické a synonymické srovnávání slov považuje za samozřejmost;²⁶ u výstavby významových kontextů zdůrazňuje, že přebírá aparát Mukařovského, který sám upravil aparát Husserlův.²⁷ Že přitom pro Mukařovského sémantické gesto otevírá zcela nové pole možností, je Veltruskému tak jasné, že o tom dál než v úvodu vůbec nemluví. Převеду nyní jeho aparát do pojmu školy interpretativní sémantiky.

Omezíme se na lexémy, pojmenovávací jednotky, jež jsou z hlediska větných vztahů minimální; významy větného usouvztažnění se zde výslovně zabývat nebudeme.²⁸ Význam

²⁵ Za «strukturalistickou» sémiotiku zde považuji jediné takové zkoumání znakových systémů, které pracuje se znakem výlučně binárním, jak to požadoval autentický Ferdinand de SAUSSURE (1857 – 1913). Nepatří tedy do ní ani Karl BÜHLER (1879 – 1963), který zásadně ovlivnil Trubeckého, ani Charles Sanders PEIRCE (1839 – 1914), jehož se tolik dovolává poválečný Jakobson. V ženevském strukturalistickém ohnisku Charles BALLY a Albert SECHEHAYE vykazali sémiotiku – skrze svůj (!) *Cours de linguistique générale* – do koncín sice vznešených, leč dále nerozvíjených, sami se věnujíce jiným programům, a když ženevský Serge KARCEVSKI píše o znaku, vystoupí s tím raději na fóru pražském; v kodaňském ohnisku imanentního jazykového rozboru začíná Louis HJELMSLEV svůj složitý boj o znakové uchopení jazyka, který ho povede do čím dál větší abstrakce, aniž kdy konkrétní jazyk imanentně popíše, a Knud TOGEBY vydá svůj imanentní popis jazyka až po válce; v pražském ohnisku funkčně-strukturální filologie s binárně uchopeným znakem jako vůbec první sémioticky pracuje právě Jan MUKAŘOVSKÝ.

²⁶ Je přitom dobře ukotven v pražském ohnisku, jehož funkční pohled na jazyk předpokládá samostatnost slova, pojmenovávací jednotky schopné vstupovat do větných vztahů, cf. *Thèses 2b*.

²⁷ V protektorátním vydání censúra Husserla vyškrtla, v posmrtném shrnutí je vše řádně restituováno.

²⁸ Podstatou zjednodušení je pouze to, že se zde větným usouvztažněním nezabýváme «výslovně».

lexému určujeme diferenčně jeho srovnáváním s jinými lexémy. Srovnávání se děje v definičních oborech systémově existujících znaků, jež jsou nějak sebrány. Zásadní přitom je, jak jsou sebrány. Uvážíme-li, že žádnou podmnožinu systémově existujících znaků nelze předem vyloučit jako možný definiční obor, vidíme, že definičních oborů aktuálně užívaných je velice málo.²⁹ Aby definiční obor dal jazykovému znaku (zde i nadále, lexému) nějakou hodnotu, musí mít nadindividuální platnost. Nezaručují-li ji dostatečně silně běžné konvence, lze ji v konkrétním textu vytvořit *ad hoc*. Definiční obory se obvykle nezadávají konečným výčtem, ale jistou intencí. Ta sama pak představuje i zvláštní významovou hodnotu “to, co je prvkům definičního oboru společné”. Interpretativní sémantika z toho důvodu zavádí dva druhy významových jednotek: séma specifické, kterým se lexém uvnitř definičního oboru vymezuje vůči ostatním jeho členům, a séma generické, které je všem znakům definičního oboru společné.

Definiční obory lze dále sdružovat v soubory, jimž je znovu společná jistá intence, nejčastěji v podobě tematického okruhu. Takovým souborům říká interpretativní sémantika domény. Doména zasahuje do diferenční interpretace znaku tím, že nabízí jedny definiční obory a potlačuje jiné, v systému též možné. Nabízí a potlačuje nejen generické obory pro specifické dovymezení vyšetřovaného znaku, ale i soubory pro jeho valenční doplnění. Doména “hudba” tedy zajistí, že *kobylka* i *žíně* se budou shodně specificky vymezovat vůči {*struna, kolík, hmatník, luby, smyčec*}, nikoliv *kobylka* vůči {*hřibátko, valach, jalovička, beran*} ani *žíně* vůči {*kůže, kopyta, rohy, štětiny*}, a zároveň zajistí, že *hraje* bude do své valence zapojovat *klavír* i *Beethoven*, ne však **mariáš*, **fotbal*, ba ani ne **Shakespeare*. Je individuálním rysem systému jazyka českého, že derivát slovesa *hraje* o podobě *herec* patří jedině do domény “divadlo”, kdežto derivát o podobě *hráč* patří jak do domény “hudba”, tak do domén “sport” / “zábava” / “hazard”.

Ve smyslu právě vyloženého aparátu odpovídají Veltruského homonymické řady výběru specifického sématu uvnitř definičního oboru o jistém sématu generickém, e.g. {*zrada* :: *vražda* :: *krádež* :: *podvod*} na společném pozadí “provinění”, a synonymické řady výběru mezi doménami, e.g. *zločin* (⇒ “obecná mravnost”) :: *tretný čin* (⇒ “světské právo”) :: *hřích* (⇒ “boží spravedlnost”) :: *hanba* (⇒ “osobní integrita”). Nejdůležitější je, že všechny takové soubory i všechny výběry nad nimi činěné mají povahu kulturně-sociálních norem: jsou nadindividuální (rys sociální), jsou závazné a vyžadované (podstata normy), musíme se jim učit a jejich osvojení si utvrzovat (rys kulturní). Jenom díky tomu je možné společné porozumění.

S doménami pak přímo souvisí Veltruského výstavba významových kontextů a její následná transformace do sémantického gesta. Vyjděme od pozorování, že v abstraktním systému jazyka může slovo-znak (zůstáváme omezeni na lexémy) patřit do mnoha domén, kdežto v konkrétním textu pro jeho interpretaci používáme vždy jen jednu: domény se vzájemně vylučují. A právě volba domény je základním interpretačním krokem. Můžeme při ní využít všeho, co činí konkrétní text konkrétním textem, v první řadě situačního ukotvení a žánrového zařazení, i všeho, co onen text jazykově obsahuje. U textů věcně sdělovacích jako tvůrci dbáme a jako příjemci vyžadujeme, aby interpretační doména byla vždy jednoznačná, u textů jiných se můžeme bavit nejednoznačností. Jednoduchým příkladem je slovní vtíp: malý, jedno-

Kdo má i jen trochu zkušenosti s tímto druhem práce, dobře ví, že každá lexikální jednotka s sebou nese jistý větovný potenciál, jak syntagmatický (vybízí nás, abychom se ptali na jiné lexikální jednotky a ty s ní uvádějí do jistých vztahů), tak paradigmatický (je schopna proměn při zachování všech syntagmatických vztahů).

²⁹ V systému o padesáti tisících lexémech – a 50.000 hnízd je spodní hranice «větších», tedy ještě ani ne «velkých» slovníků – je různých definičních oborů matematicky možno $2^{50.000}$. Na zapsání takového čísla bychom potřebovali víc než patnáct tisíc cifer.

duchý text nejprve posluchače navede, aby něco interpretoval v nějaké doméně, a pak ho náhle přinutí, aby přešel do domény jiné, která se s předchozí vylučuje. Z odstupu přitom vidíme, že ta druhá byla od počátku též možná.

Do baru (či hospody) krátce před zavírací hodinou přijde hudebník po koncertu, objedná si a pronese k sálu: „Dneska jsem hrál celej večer Beethovena.“ Od karetní společnosti u sousedního stolu se ozve: „A vyhrál jste nebo prohrál?“

V daném příkladu lexém *hraje* přejde z domény “hudba” do domény “hazard”, kam systematické též patří, přičemž s sebou strhne i lexém *Beethoven* : kdo zná jména všech hazardních her? co ve výrazovém plánu odlišuje /'hrāl + 'bētovena/ od /'hrāl + 'ferbla/ ?

Celý vtíp lze přitom podat i jako kreslený. Napsány budou pouze repliky, vše ostatní bude vyvedeno výtvarně v konvenční srozumitelnosti, jež se nijak nevylučuje s osobitostí kreslíře: barový či hospodský pult, dva stolky se židlemi, hudebník ve fraku (to jsou pro něho montérky), přes rameno housle (cello je zbytečně velké, klavír je vyloučen znalostí světa, *piccola* ve futrálu by nebyla poznat, pán pouze ve fraku bez hudebního nástroje by vypadal jako vrchní), karetní společnost může být nakreslena jakkoliv, jen když budou vidět karty v rukách.³⁰ Právě předvedený náznak grafického podání se nijak neliší od podání inscenačního, kde zaznějí též pouze repliky a vše ostatní bude vyvedeno se stejnou konvenční srozumitelností. Uvážíme-li dále, že co jsme právě řekli o inscenačním podání, není popis inscenace, nýbrž jen nezbytné inscenační pokyny, jaké se vedle replik v dramatickém textu též vyskytují, ocitáme se rovnýma nohama ve Veltruského autonomním rozboru dramatického textu, vedeném prostředky pouze jazykovými: Veltruský vždy zkoumá text v jeho celistvosti, tedy i s poznámkami.

Nejdůležitější na daném příkladu je to, že postavy – shodou okolností jedna individuální, jedna kolektivní – nesou ve svých příslušných replikách každá pouze jednu interpretační doménu, “hudba”, či “hazard”, jak je to při automatické interpretaci textů – zde replik, dílčích promluv, což jsou jisté minimální texty – běžné, ba nutné. Zato příjemce – posluchač, čtenář, divák – má interpretační domény přístupné obě zároveň. Ví, že uvnitř repliky lze interpretačně pracovat pouze s jedinou doménou, on však je nad replikami. Aby celek textu – zde obě repliky, situačně ukotvené doprovodným slovním popisem – na něho vůbec zapůsobil, musí vzájemně neslučitelné domény nositelů jednotlivých replik (ve Veltruského terminologii: významových kontextů) sjednotit v jistém vyšším interpretačním řádu (v Mukařovského terminologii: sémantickým gestem).

Co jsme právě ilustrovali na vtípu o pouhých dvou replikách, navrhuje Veltruský jako postup pro strukturální interpretaci celého dramatického textu. Na dramatickém textu není v jeho pojetí podstatná dialogičnost, nýbrž paralelní běh významových kontextů (interpretačních domén), které se střídavě projevují v replikách, jistých minimálních dílčích textech. Nositelé jednotlivých interpretačních domén bývají obvykle rozděleni do samostatných jednajících postav, na pozadí takovéto obvyklosti jsou však možná i rozložení neobvyklá (Veltruský předvádí příklady). Případné jazykové vyjádření okolností, jež samo nemá povahu repliky, je nepominutelnou součástí textu (Veltruský bere dramatický text v jeho jazykové celistvosti), bez níž správné významové sjednocení neproběhne. Že při inscenaci se poznámky nečtou, nýbrž předvádějí, svědčí naprosto banálně jen o tom, že jisté jazykové významy dovedeme uchopit a podat i prostředky nejazykovými, zachovávající konvenčnost kulturně-sociálních norem, skrze které jsou ony významy vůbec možné.

Drama povětšinou nesestává z pouhých dvou replik. Proto má Veltruského sémantické gesto nutně dvojí rozměr. Uplatňuje se jednak s okamžitým účinkem, ve vazbě na jednotlivé výstupy (scény), kdy významově sjednocujeme interpretační domény právě jednajících postav,

³⁰ Dodejme: ...a nic nebude zpochybňovat, že jde o muže. Přikreslit ke karetnímu stolu ženu by bylo něco tak příznakového, že by to interpretační průběh mohlo zcela vyšinout.

jednak účinkem prodlouženým, kdy v perspektivě celého dramatu vidíme proměny interpretačních domén, jimiž procházejí jednotlivé postavy, a vidíme – na rozdíl od jednotlivých postav opět ve významovém sjednocení – všechny proměny zároveň.

4. Sémantické gesto je pojem téměř až zakletý. V tradici funkčního strukturalismu pražského ohniska fascinuje a... odrazuje. Uvážíme-li, kolik úsilí bylo vynaloženo při hledání odpovědi na otázky, jak to Mukařovský vlastně myslel, zda se nemýlil či neunáhlil, případně je-li možné vůbec chtít něco jako významově organizační princip literárního díla, překvapuje, jak na-prosto chybí metodologická reflexe Veltruského záměru dobírat se smyslu dramatického žánru cestou významového sjednocování vzájemně se vylučujících interpretačních domén. Pouze Milan Jankovič, nakolik vím, se vyjádřil, a to zdvořilým nesouhlasem.³¹

V zásadě ovšem zůstává sémantické gesto, podle mého názoru, sjednocujícím tvárným a významovým principem jednotlivého díla; jeho generalizace na celé literární druhy, o jakou se pokusil svého času například J. Veltruský, vede k přílišným abstrakcím.

[*Dílo jako dění smyslu*, kapitola 7]

Jsem přesvědčen, že sémantické gesto, tak jak se ho ujímá Veltruský, je něco pozitivně konkrétního, uchopitelného, předveditelného a převeditelného. Sám jsem to zde ukázal na hloupoučkém vtipu. Stejným způsobem přitom můžeme rozebrat ještě mnoho dalších. Nevidím nic, co by bránilo použít sémantické gesto významového sjednocení vzájemně se vylučujících interpretačních domén na soubor replik jakékoliv scény jakéhokoliv dramatu. Nejspíš z toho ještě nevzejde výklad jedinečnosti díla *C* autora x z doby κ oproti jedinečnosti díla *D* autora y z doby λ . Určitě však z toho vzejde zkušenost, jak moc lze získat důsledným rozborem jazykové skutečnosti textu, spolu s poznatkem, že všechny ty mimojazykové «znalosti světa» slouží jen k vyjádření kulturně-sociálních norem, jimž tvorba i interpretace textu podléhají a jež jsou přirozenou součástí jazykového kódu.

Domníval jsem se, že zůstane navždy ukryto v torsu a tajemství Mukařovského strukturalismu, co si on sám myslel o postupech svého žáka: jejich rozhovory z bytových seminářů zaznamenávány nebyly, ve vydaném díle se Mukařovský k Veltruskému nevyjadřuje.³² Naštěstí se v archívu Karlovy university uchovaly oba posudky Veltruského disertace *Drama jako básnické dílo*, od Jana Blahoslava Kozáka a Jana Mukařovského.³³ Jejich vydání a výklad ponechme na jinou příležitost. Uved'me jen to, že Mukařovský Veltruského jednoznačně chválí: «práce... obsahuje pozoruhodné výsledky vlastního zkoumání a jako disertace je vynikající», což rozhodně nemusel.³⁴ Za zvlášť' plodné pokládá Veltruského důsledné odlišování dramatického textu a inscenace, jak jsme zde vytkli v bodě 2 (i), za vlastní přínos kandidátův pak pokládá jeho práci s řadami pojmenování, což umožňuje vyložit dramatické napětí i u-

³¹ Stejně zdvořilý nesouhlas – ve zcela totožném duchu – vyjádřil i Zdeněk Pešat, když jsem s ním v polovině března 2010 telefonicky probíral tento svůj text. Byl to žel náš rozhovor poslední.

³² Pouze v dopisech Havránkovi (Havránková 2008: 273) najdeme svědectví, jak moc Mukařovskému záleželo na celku *Čtení o jazyce a poezii*, kde Veltruský vyšel, a to do té míry, že Veltruskému vyčítá i něco, na čem vinu nenese [7. prosince 1942]: „Dal jsem si takovou práci s korekturami, a nakonec to Veltruský pobabral [sic]. Jak víš, šlo to do censure už po zlomení sazby nanovo; tehdy mimo jiné škrtli ve studii Veltruského citát z Husserla — a mně to ke konečnému náhledu DP [Družstvení práce] už nedařilo. Tak se stalo, že u Veltruského zbyl po tom citátu z Husserla odstaveček, který jej vykládal; teď ovšem visí ve vzduchu. Kdosi mne ujišťoval, že je to tím líp: čím je práce méně srozumitelná, tím vypadá učeněji.“

³³ AUK, FF, i.č.1287, k.č.111.

³⁴ Souhlas a chvála posuzovatele obecně nebyly podmínkou k tomu, aby kandidát předkládající disertaci byl připuštěn k rigorósum. Jan Havránek (1991:28), který Mukařovského posudky probíral soustavně, píše, že byly vypracovány důkladně a byly velmi kritické.

vnitř jediné scény, ne jako dosud pouze mezi scénami, či celými akty. Mukařovský tedy vyzdvihuje právě ty postupy, jež jsme pro jejich důležitost zde v oddíle 3 převáděli do pojmového aparátu interpretativní sémantiky. O sémantickém gestu se posudek nezmiňuje, což znamená prostě jen to, že Mukařovský necítil potřebu se k Veltruského uchopení vyjadřovat, neřku-li proti němu se ohradit; ve svém posudku se dále věnuje věcem, které ho zajímaly víc: vztahu dialogu a monologu, povaze epiky a lyriky.

Mukařovského posudek dokládá, že Veltruský věděl, že jeho učitel s jeho postupem jednoznačně souhlasí. To byla jistě zásadní podpora pro Veltruského sebejistotu, když se k tematice po pětácti letech vrátil a na podstatě jeho uchopení již do konce svého života nic neměnil. Nám teď zbývá jeden samozřejmý úkol, který dlužíme jak Veltruskému, tak Mukařovskému: u vědomí toho, že Veltruský sám ve své disertaci stejně jako ve svém *opus postumum* dává pouze příklady, a to v rozsahu nikdy nepřesahujícím jednu scénu, vezměme alespoň dvě dramata a rozeberme je zúplna důsledně na jeho způsob. Pak teprve se bavme, jestli se dá sémantické gesto použít na celý jeden básnický druh. Doufám, že literárněvědná bohemistika si ušetří tu ostudu, aby se takového úkolu musel za ni ujímat český švec, jehož kopytem je litevská gramatika.

První intenci tohoto textu přednesl autor 29.10.2008 na symposiu *Antonín Sychra (1918 – 1969), sémiotika, experimenty – a doba*, jež pořádala Sémiotická společnost za spoluúčasti PLK, konečnou podobu, byť zkráceně, na zasedání PLK 14.12.2009.

ORTOGRAFIE zde použitá je nedílnou součástí osobního stylu (sic!) autorova. Vyznačuje se důsledným vyznačováním délek v českých kulturních evropsmech a odvržením několika málo středověkých přežitků.

BIBLIOGRAFIE. Bibliografii Jiřího Veltruského, omezenou na její sémioticko-estetickou složku, uvádím zvláště. Životopis Jiřího Veltruského, postavený v nemalé míře na osobních vyprávěních, podává – v několika verzích, jež se postupně opravují – Ivo Osolsobě. Níže cituji poslední podobu, předchozí vyšly jako předmluva či doslov k posmrtným vydáním Veltruského (1996, 1999). Zde podaný nástin Veltruského života se soustředí na archivní a publikované materiály; co se tomu vymyká, to výslovně zmiňuju (poznámky 15, 20, 23). Sémiotické narážky, jak se objevují v poznámce 25, zde bibliograficky nepokrývám: udělat to pořádně znamená uchopit významný kus dějin strukturalismu formou anotované bibliografie, k čemuž není prostor (jistý náznak podává autor 2008); dělat to nepořádně nemá cenu. Funkční odkazy tedy jsou:

Archív University Karlovy. Fond FF UK, inv.č. 1287, kartón 111.

Černý, Václav. 1995. *Skutečnost svoboda*. Český spisovatel, Praha.

Havránek, Jan. 1991. "Jan Mukařovský a Karlova univerzita". In *Studie o Janu Mukařovském* (vědecký redaktor Dušan Prokop). Velké osobnosti Univerzity Karlovy 6, AUC Philosophica et Historica 5-1990. Univerzita Karlova, Praha.

Havránková, Marie (editorka). 2008. *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci*. Academia, Praha.

Hoskovec, Tomáš. 2008. "Od významu v jazyce ke smyslu v textu. O dobrodružství strukturalistické cesty". *SaS* (LXIX) 69/2008, 1-2, 110-130.

Jankovič, Milan. "Dílo jako dění smyslu". In *Cesty za smyslem literárního díla* (Milan Jankovič), 9-100, Karolinum, Praha.

Mukařovský, Jan. 1948. *Kapitoly z české poetiky I-III*. Nakladatelství Svoboda, Praha.

Osolsobě, Ivo. 2003. "Jiří Veltruský und Paul Barton. Theaterwissenschaftler und Strukturalist". In *Prager Strukturalismus. Methodologische Grundlagen* (herausgegeben von Marek Nekula), 169-194, Universitätsverlag Winter, Heidelberg.

Zich, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Melantrich, Praha.

Jako odkaz, pro mou vlastní osobu žel «nefunkční», ještě přidám text, o kterém vím, že je, který mi však nebyl k dispozici:

Schmid, Herta. 1997. "Jiří Veltruský's Vermächtnis an die Theaterwissenschaft". *Balagan* 1997/2, 79-111.

VELTRUSKÝ, JIŘÍ. Bibliografie sémioticko-estetická

1939. "Divadlo na chodbě". Česky vyšlo teprve 1994, 237-348. Anglicky jako "Theatre in the Corridor: E.F.Burian's Production of *Alladine and Palomides*", *The Drama Review* 23 (1979): 4, 67-80.
- 1940a. "Člověk a předmět na divadle". *SaS* VI, 153-159. Anglicky jako "Man and Object in the Theatre" in *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (edited by Paul Garvin), 83-91, 1964, Georgetown University Press, Washington (DC). Česky znovu 1994, 43-50.
- 1940b. "Zpěvní kultura doby obrozenecké". *SaS* VI, 231-233.
- 1940c. "Básníkův poměr k světu a skutečnosti". In *Věčný Mácha, památník českého básníka* (místo autora/sestavitele uveden pouze široký redakční okruh), 98-122, Čin, Praha.
- 1940d. "Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle". Česky vyšlo poprvé 1994, 51-68. Anglicky jako "Structure in Folk Theater. Notes Regarding Bogatyrev's Book on Czech and Slovak Folk Theater". *Poetics Today* 8 (1987): 1, 141-161.
- 1941a. "Divadelník o divadle". *SaS* VII, 45-46.
- 1941b. "Kramářské písně a dramata". *SaS* VII, 98-102. Česky znovu 1994, 69-73.
- 1941c. "Dramatický text jako součást divadla". *SaS* VII, 132-144. Česky znovu 1994, 77-94.
- 1941d. "Umělci o sobě a o všem". *SaS* VII, 166-167.
- 1941e. "Česká estetika Mirka Nováka". *SaS* VII, 217-218.
- 1942a. "Česká estetika Mirka Nováka. 2. Doslov kritikův". *SaS* VIII, 110-112.
- 1942b. "Drama jako básnické dílo". In *Čtení o jazyce a poezii [1]* (uspořádali Bohuslav Havránek a Jan Mukařovský), 401-502. Družstevní práce, Praha. Anglická verze *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse 1977. Německé úryvky *Moderne Dramentheorie* (herausgegeben von Aloysius van Kesteren und Herta Schmid), 96-132, 1975, Kronberg Ts: Scriptor (Monographien Literaturwissenschaft 23). Kritické vydání českého textu 1999.
1944. "Básnická autostylisace", rozhlasová přednáška. Položka Veltruského vlastní bibliografie, kterou se mi nepodařilo ověřit (cf. n.14).
1945. "Studio Národního divadla a divadelní seminář Karlovy university". In *Studio Národního divadla* (sestavil Jindřich Honzl), 16-18, Otto Girgal, Praha.
1948. "Zur Soziologie der modernen Malerei" (1948). Položka Veltruského vlastní bibliografie opatřená poznámkou, že text, objednaný časopisem *Umschau* v Mohuči, nevyšel, protože časopis zanikl, a rukopis se ztratil.
- 1976a. "Some Aspects of the Pictorial Sign". In *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (edited by Ladislav Matejka and Irwin Titunik), 245-264, The MIT Press, Cambridge (MA) - London.
- 1976b. "Contribution to the Semiotics of Acting". In *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (edited by Ladislav Matejka), 553-606, University of Michigan (Michigan Slavic Contributions 6), Ann Arbor. Česky jako "Příspěvek k sémiologii herectví" 1994, 117-161.
- 1977a. "Puppets for Adults: the Théâtre du Manitous". *Sub-Stance* 18-19, 105-111. Česky jako "Loutky pro dospělé", 1994, 248-254.
- 1977b. *Drama as Literature*. The Peter de Ridder Press, Lisse. Upravená anglická verze 1942b.
- 1981a. "Comparative Semiotics of Art". In *Image and Code* (edited by Wendy Steiner), 109-132, University of Michigan (Michigan Studies in the Humanities 2), Ann Arbor (MI).
- 1981b. "Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics". *Poetics Today* 2: 1b, 117-157.
- 1981c. "The Prague School Theory of Theater". *Poetics Today* 2: 3, 225-235. Česky jako "Divadelní teorie Pražské školy" 1994, 15-24.

- 1981d. "Základní rysy malířského díla Toyen". *Proměny* 18: 4, 79-87.
1983. "Puppetry and Acting". *Semiotica* 47: 1-4, 69-122. Česky jako "Loutkové divadlo a herectví" 1994, 189-233.
- 1984a. "Semiotic Notes on Dialogue in Literature". In *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka* (edited by Benjamin Stolz, Irwin Titunik, and Lubomír Doležel), 595-607, University of Michigan (Papers in Slavic Philology 5), Ann Arbor (MI).
- 1984b. "Bühlers Organon-Modell und die Semiotik der Kunst". In *Bühler-Studien I-II* (herausgegeben von Achim Eschbach), I, 161-205, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- 1984c. "Acting and Behavior: A Study in the *Signans*". In *Semiotics of Drama and Theatre* (edited by Herta Schmid and Aloysius van Kesteren), 393-441, John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia. Česky jako "Herectví a chování" 1994, 162-188.
1985. "Drama as Literature and Performance". In *Das Drama und seine Inszenierung* (herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Christel Weiler und Klaus Schwind), 12-21, Niemeyer, Tübingen. Česky "Drama jako literární dílo a divadelní představení" 1994, 95-101.
1986. "La Sémiologie du spectacle à la recherche de son passé". In *Approches de l'opéra. Actes du colloque AISS (Royaumont, septembre 1984)* (textes réunis par André Helbo), 13-18, Didier érudition, Paris. Česky jako "Sémiologie divadla - hledání vlastní minulosti" 1994, 34-39.
- 1987a. "Brancusi and the Principles of Sculpture". *Cross Currents* 6, 315-324.
- 1987b. "Poznámky k několika inscenacím Otomara Krejčí". In *O divadle 2*, samizdat, Praha. Anglicky a francouzsky in *Czech & Slovak Theatre* 1/91, 1991, 46-54. Česky znovu 1994, 255-161.
1991. "Sound Qualities of the Text and the Actor's Performance". In *Drama und Theater: Theorie, Methode, Geschichte* (herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král), 238-255, Otto Sagner (Slavische Beiträge 270), Munich. Česky jako "Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev" 1994, 102-114.
1992. "Sémiologie a avantgardní divadlo". *Svět a divadlo* 1-2, 145-155. Česky znovu 1994, 25-33. Anglický originál "Semiotics and Avant-garde Theater" vyšel až 1995.
1993. "La Place et le caractère de la communication intersubjective dans la musique et la danse". *Degrès*, revue de synthèse à orientation sémiologique XXI, n° 74, g1-10, Bruxelles.
1994. *Příspěvky k teorii divadla*. Divadelní ústav, Praha.
1995. "Semiotics and Avant-garde Theatre". *Theatre Survey* 36: 1, 87-95.
1996. "Esquisse d'une sémiologie du théâtre". *Degré*, revue de synthèse à orientation sémiologique. XXIV, n° 85-86, c5-172, Bruxelles.
1999. *Drama jako básnické dílo* (edičně zpracoval, doslov a textologickou poznámku napsal Ivo Osolobě). Strukturalistická knihovna 1. Host, Brno. Kritické vydání 1942b.
- **** "An approach to the semiotics of theatre". *Travaux du Cercle linguistique de Prague, nouvelle série* 5. Připraveno k vydání